

Nº 27

Edición
Año 2014

DUP

REVISTA DE DISEÑO URBANO Y PAISAJE



Universidad
Central

Facultad de Ingeniería
y Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Paisaje

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje - CEAUP

<http://dup.ucentral.cl>

EDITORIAL N°27

Los Tiempos del Paisaje Urbano
Alfonso Raposo M.

Nuestra preocupación editorial con DU & P ha tenido como trasfondo aquel hecho insoslayable de nuestra inmersión humana en aquello que reconocemos como "paisaje urbano", pero a partir de este número queremos iniciar un periplo dedicado a la tarea de traer este trasfondo a un primer plano. Nuestro propósito es ir estableciendo los términos de un nuevo trato, de mayor intensidad con esté hecho circundante de nuestra cotidianeidad que nos establece en la vida urbana.

Inmersos en el accionar y el constituirse de la ciudad, nuestra construcción social de la realidad se despliega teniendo como referencia subyacente nuestra permanente percepción, atenta o distraída, del paisaje urbano. En éste, se encuentra inscrita la expresividad de la imagen de la ciudad, la que reconocemos esencialmente configurada por las presencias del accionar humano en el espacio ciudadano, el marco fisiográfico y por las relaciones situacionales de las múltiples presencias edilicias.

Podemos percibir en la motricidad de las corporeidades humanas, desplegadas en el espacio público y edilicio, la diversidad de formas y de intencionalidades operantes en la conjugación de las prácticas y patrones de acontecimientos de la ciudad. A su vez, podemos observar en las edilicias, la vasta conjugación de sus homogeneidades y heterogeneidades tipológicas y reconocer el transcurso del proceso histórico que marca los ciclos de su gestación y producción y despliega sus fases de obsolescencia. Pero debemos ir más hacia el interior de estos procesos para advertir el sentido de las determinaciones estructurales que generan el paisaje urbano. Debemos observar también, con atención, las prácticas de los agenciamientos asociados a la construcción de la ciudad y la imagen de su paisaje, para develar las significaciones subyacentes que las animan y advertir las dinámicas de coherencias e incoherencias que se generan. Tal es la tarea que realizan desde distintos puntos de vista los articulistas que colaboran en este N° de DU & P.

Las consideraciones anteriores nos han llevado a organizar este N° en tres Secciones: La primera denominada PAISAJES URBANOS focaliza una atención privilegiada en la imagen urbana y la estética de su visualidad. La segunda denominada ARQUITECTURA & URBANISMO & PAISAJE despliega los discursos organizados en torno a las relaciones que desde estos dominios se establecen para constituir el paisaje urbano. La tercera Sección denominada DOCENCIA apunta hacia el reconocimiento de la actividad académica organizada en torno a los aprendizajes estudiantiles.

PAISAJES URBANOS

La maestría del Profesor Jorge Tamés, en unas páginas, de las que se apropia con maestría, antecede los textos reunidos en un trato directo con imágenes edilicias que hacen parte esencial

de los lugares residentes en el paisaje urbano. La selectividad de su mirar y la sabiduría de su mano registran en profundidad las persistencias arquitectónicas del temprano nacimiento de la condición latinoamericana que marcan la memoria y la historia de nuestras ciudades.

ARQUITECTURA & URBANISMO & PAISAJE

El arquitecto madrileño, Enrique Naranjo observa el paisaje urbano resultante del proceso de expansión de las áreas urbanas y el desarrollo de las grandes periferias habitacionales organizado desde la multiforme precariedad de las condiciones materiales de vida, ajenas a las regulaciones y formalidades de la edilicia institucionalizada. Su atención se dirige a las disonancias de una imagen urbana que contrasta con aquella comprometida con la imagen edificada según el orden arquitectónico del Movimiento Moderno. Examina en especial los esfuerzos proyectuales arquitectónicos que buscan desarrollar alternativas que permitan conciliar el desencuentro del orden formal y el orden informal. Se requerirá establecer un marco cultural de condiciones de coherencia para hacerlo posible.

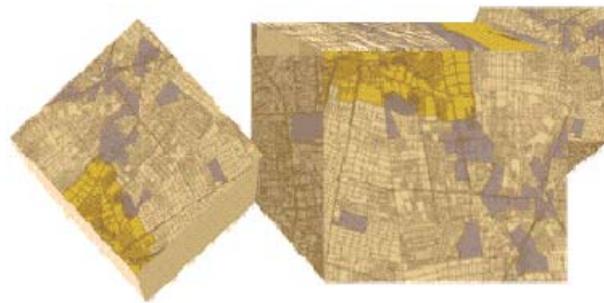
En una ruta distinta, la arquitecta madrileña Virginia Arnet, explora las posibilidades de constituir un paisaje urbano en que se busca incorporar, re-significándolos, relictos edilicios yacentes en los remanentes del preterido paisaje industrial obsolecente. Su observación se dirige a las posibilidades de la historicidad del paisaje urbano y su puesta en valor por la ruta de su reconfiguración patrimonial. Esta ruta se examina detenidamente para el caso de la Ciudad de Valdivia, teniendo presente las gravitaciones fisiográficas y transformaciones telúricas de su emplazamiento territorial.

Sabemos que el paisaje urbano no es sólo su presencia presente, sino también y principalmente, su memoria. Para los ciudadanos que hemos tenido una vida prolongada la imagen de la ciudad es también la de sus persistencias y de sus mutaciones, a veces enriquecedoras, las más veces empobrecedoras. Hay, sin embargo, otros elementos de memoria que operan como imágenes subyacentes en el paisaje urbano. Se trata de los sueños de los hombres de otro tiempo constituidos como propositividad y proyectualidad generados desde el poder de la utopía. La capitalidad santiaguina posee una rica topografía ideológica de tales elementos. Para este N° de DU & P hemos invitado al arquitecto argentino Emilio Tomás Sessa, a presentar su reflexión sobre uno de los megaproyectos más ambiciosos impulsados por la Corporación de Mejoramiento Urbano durante el gobierno de la Unidad Popular en 1972.

Finalmente, hemos reunido en DU & P dos textos que, considero hay que considerarlos en conjunto. Se trata del texto de arquitecto Sebastián Contreras y el texto del sociólogo Adolfo Estrella. El primero ha estado pensando en el paisaje urbano del futuro, ese que aún no se ha construido y cuya imagen aún no se divisa. Ha estado prefigurando la imagen de las ciudades de un mundo sin petróleo. No se trata de ese futuro enunciado en plano de las tecnotopías sino principalmente en el plano de un reposicionamiento de las relaciones y comportamientos

humanos y sus prácticas de producción del espacio construido. El segundo ha estado pensando en la inmensidad del potencial humano del trabajo colaborativo en materia de aprendizaje y despliegue de la innovación para enfrentar las tareas del presente y reconducir las transformaciones que nos esperan en el porvenir. Sebastián nos presenta aquí, elementos del discurso teórico- conceptuales y de prácticas de acción en comunidades que están aprendiendo a hacerlo y que enuncian su contexto territorial y su escenario de proyecto con una propositividad proyectual arquitectónica atenta a las condiciones del futuro. Adolfo examina elementos actitudinales del comportamiento humanos necesarios para una recomposición extensa de una trama de conciencia estructurada en base a fibras éticas y estéticas constituyentes de una red globalizada.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Jorge Tamés y Batta

REFLEXIONES SOBRE PAISAJES URBANOS

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

REFLEXIONES SOBRE PAISAJES URBANOS

JORGE TAMÉS Y BATTA

RESUMEN

A través del dibujo, el autor reconstruye imaginativamente el espacio urbano sobre el que se insertaron aquellas arquitecturas ahora vestigiales de América Prehispánica y Colonial. Se reflexiona en cuanto a la función de los espacios urbanos y su relación espacial y visual frente a la arquitectura. En un segundo momento, se reflexiona sobre la arquitectura que persiste en el tiempo, aquella que logra construir una identidad junto al entorno en el que se inserta, donde ambos elementos, edificio y contexto, se encuentran en una relación de reciprocidad. El autor, mediante un recorrido por la edificación patrimonial americana, reflexiona finalmente respecto a aquellas lecciones que esta arquitectura puede entregarnos en el contexto del espacio urbano contemporáneo

Palabras clave: Arquitectura, Urbanismo, Espacio Público, Patrimonio, Representación gráfica.

ABSTRACT

Through drawing, the author imaginatively reconstructs the urban space on which those now vestigial architectures Prehispanic and Colonial America were inserted. We reflect about the role of urban spaces and their spatial and visual relationship addressing architecture. In a second step, we examine the architecture that persists over time, one that manages to construct an identity by the environment in which it is inserted, where both elements, building and context, are in a reciprocal relationship. The author, by an American by heritage tour edilicia finally reflects on those lessons that this architecture can deliver in the context of contemporary urban space

Keywords: Architecture, Urban Planning, Public Space, Heritage Graphing.

REFLEXIONES SOBRE PAISAJES URBANOS

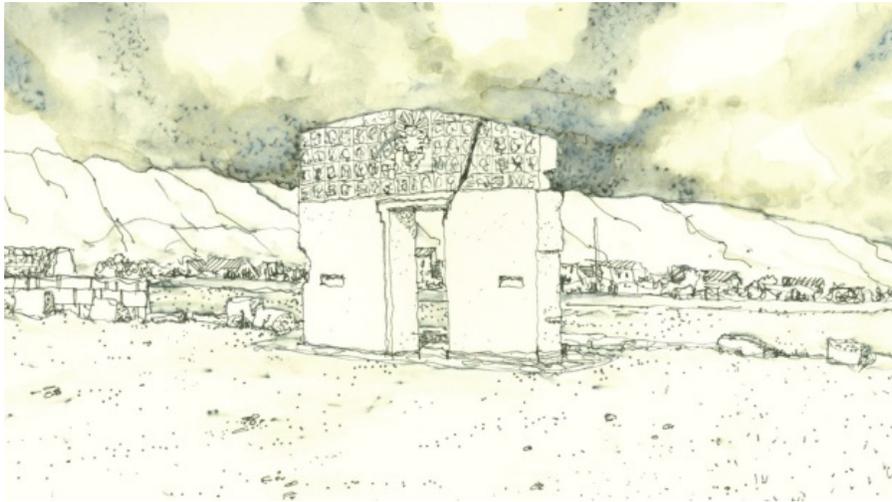


Fig. 1.- Tiahuanaco, Bolivia. Fuente: Autor.

Dibujar y reconstruir el paisaje del pasado, reconocerlo como en la Puerta del Sol en Tiahuanaco, Bolivia, nos lleva a imaginar la dignidad de aquel espacio al observar la elegancia de esa puerta. La recreación urbana es sólo imaginación; es la reconstrucción casi poética de lo que fue o pudo haber sido. Es la integración de lo hecho por el hombre con el espacio natural que se convierte en un mismo objeto; el universo mismo. Integrarse, fundirse... dos espacios independientes con vida propia que se complementan: arquitectura y urbanismo.



Fig. 2.- Lavaderos en Santo Domingo, Oaxaca, México. Fuente: Autor.

El emplazamiento contenido en el espacio del patio con los lavaderos en el convento de Santo Domingo en Oaxaca, es muy diferente a la sensación que causan los lavaderos con tabique trabajado en Chiapa de Corzo, Chiapas, en medio de una gran plaza. En Santo Domingo la contención es compacta y a manera de telón de piedra burda, el trabajo limpio del aplanado contrasta maravillosamente y como actor principal en este escenario. Tabique, piedra, aplanado; un patio, una plaza o una ciudad... materiales diversos, contenedores de espacio a diferente escala; el reto es lograr evolucionar con la misma sensibilidad, no sólo en materiales y en dimensiones, sino en momentos históricos.



Fig. 3.- Iglesia de Santo Domingo, Oaxaca, México. Fuente: Autor.

¿Cuánta distancia lógica debe haber entre una iglesia como Santo Domingo en Oaxaca y quienes la observan, para poder apreciar la riqueza de lo que encontrarán en su interior? Lo que yo veo en Santo Domingo son atrios de contención humana y percibo un espectacular anuncio de lo que habrá tras sus muros, tal como los seres humanos que anuncian desde su exterior, lo que puede haber en su interior. ¿Es sólo la lógica lo que demanda el paisaje urbano? ¿O es también una intuición la que mejor nos puede guiar?



Fig. 4.- Barrio en la Antigua Guatemala. Fuente: Autor.

En un barrio de La Antigua Guatemala, el típico atrio de la iglesia con su pequeña entrada al edificio anexo al convento, invita a reflexionar: el espacio público, derecho del ser humano en cualquier congregación urbana, nos hace percibir el concepto de comunidad; son espacios para pasear, para estar, para comunicarse. Es, de hecho, obligación de la arquitectura ceder este espacio a la ciudad que es de todos y es de nadie. Esa "no propiedad compartida" es lo que logra ciudades para todos en donde se vive plenamente la individualidad del ser humano quien es, por naturaleza, social.



Fig. 5.- Panamá. Fuente: Autor.

El nuevo poder económico obtiene los mejores terrenos cerca del mar y explota un lote pequeño para aumentar la densidad habitacional y obtener mayor beneficio económico al construir muchas habitaciones con vista al mar. Así, los paisajes naturales de gran belleza han sido alterados con la mera intención de verlos. Paisaje y perfil urbano entran entonces en una competencia dispareja, como en el caso de Panamá. Y yo me pregunto: ¿Es necesario destruir la naturaleza para "disfrutarla"? ¿Puede lograrse armonía sin respeto; comunión sin reciprocidad? No lo creo.

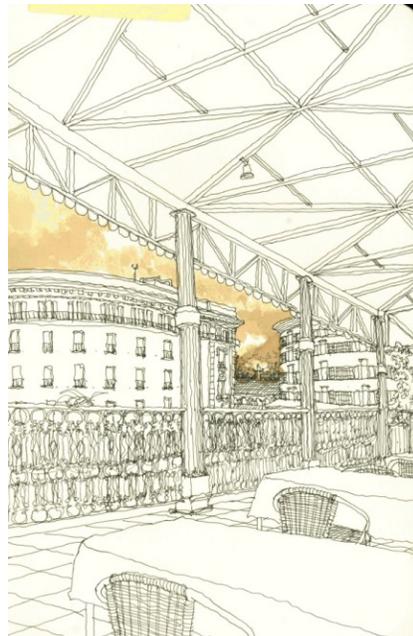


Fig. 6.- Parque principal de Tampico, Tamaulipas, México. Fuente: Autor.

Dibujo desde la plaza principal en el parque central de Tampico, Tamaulipas y sus portales me cobijan; desde allí observo los dos edificios curvos al fondo por la que es conocida esta parte de Tampico; miro sus balcones e imagino la vista de la ciudad que desde ellos podrá disfrutarse... reconozco este sitio y me reconozco mexicano.



Fig. 7.- Algún lugar de Tlaxcala, México. Fuente: Autor.

Un registro religioso abandonado en medio de la nada en Tlaxcala inspira dibujarlo e invita a recrear ceremonias; imaginar la ciudad o el barrio alrededor del templo; casi se escuchan rezos e invocaciones a un dios. Crear grandes espacios interiores para adorar a un creador, debió haber sido difícil con la tecnología de la época. Pese a ello, hoy persisten íconos urbanos, referencia a la comunidad de un dios que anuncia a todos su presencia con sonidos apagados desde los extintos campanarios. Arquitectura y entorno se han dado forma mutuamente, moldeados por símbolos, tradiciones y costumbres, a través de los siglos.



Fig. 8.- Guatemala. Fuente: Autor.

Montón de piedras acomodadas inteligentemente y con sensibilidad; diferentes niveles y accesos en cada plataforma que anuncian jerarquías religiosas y políticas. El remate en el punto más alto, decorado profusamente a manera del bordado de un rico encaje, es la antesala de lo que se encuentra al voltear la mirada hacia arriba: el firmamento; el reino de los cielos. Sucede en Guatemala y en tantos otros sitios del pasado: ¿Por qué no aprender de ellos, asimilar lecciones y adaptarlos a la realidad actual en cada uno de nuestros espacios urbanos?



Fig. 9.- Plaza en La Habana Antigua, Cuba. Fuente: Autor.

En una plaza en La Habana antigua, Cuba, testigo del paso del tiempo y de pensamientos e ilusiones del pasado, el templo se alza con dignidad en su plaza y en su entorno original; a manera de exorcismo político sin perder su cuidadosa belleza a pesar de una nueva manera de habitarlo. ¿Será porque la arquitectura sobrevive sistemas políticos y merece el mismo respeto y amor que nuestros padres, abuelos y antecesores? ¿Y no es la disciplina del urbanismo quien anima estos sentimientos y hace posible esta lealtad?

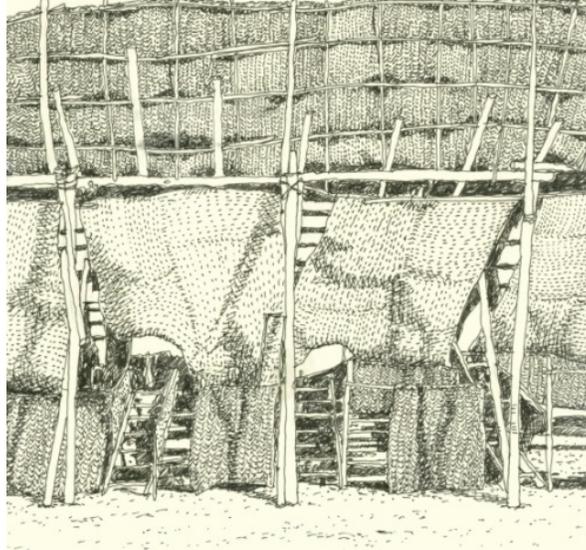
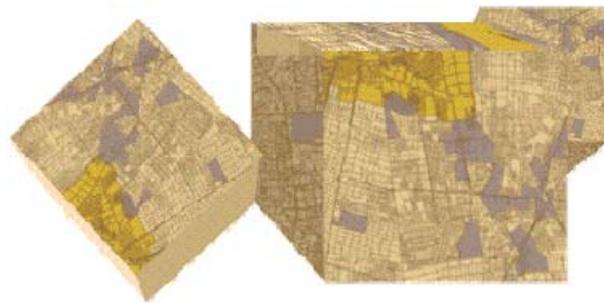


Fig. 10.- “La petatera”, Colima, México. Fuente: Autor.

“La petatera” en Colima es la creación prefabricada de una plaza de toros cada año, trabajada por la comunidad organizada en barrios. Diseño Industrial, arquitectura efímera con material y artesanía local, mano de obra local y alteración anual del paisaje para la fiesta del patrono local. “High tec” a la manera artesanal de un pueblo dichoso de vivir de su trabajo, de entender felizmente su posición en el mundo. Lo bello de lo efímero en una obra arquitectónica se da cuando ha sido la comunión eterna con su entorno urbano, lo que le ha dado vida.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Enrique Naranjo

ARQUITECTURA INCOMPLETA.

EL DISEÑO DE LA FORMA ESPONTÁNEA

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

ARQUITECTURA INCOMPLETA. EL DISEÑO DE LA FORMA ESPONTÁNEA ENRIQUE NARANJO

RESUMEN

Este texto, que forma parte de una investigación aun en curso, intenta abordar las posibles respuestas formales de la arquitectura de la vivienda colectiva ante la necesidad de acoger las continuas transformaciones de una sociedad maleable en sus necesidades e identidad. Para ello se inicia una investigación que desde un análisis histórico pone en crisis la depuración formal del Movimiento Moderno, donde el usuario tenía un carácter presencial y que finaliza con una aproximación a las ideas del Team X, en las que el usuario empieza a ser considerado habitante y donde la presencia es sustituida por la esencia, pasando así de una arquitectura proyectada desde el espacio a una construida desde el lugar. Para acoger las necesidades de los usuarios sometidas a una transformación continua, se propone una arquitectura basada en la construcción de soportes que, sin perder contemporaneidad en su diseño, sea lo suficientemente flexible como para acoger las variaciones formales a las que los usuarios la someterán durante la vida útil de la vivienda, sin que se pierda la coherencia y el diálogo con lo existente y sin comprometer las necesidades de la ciudad densa y compacta. Partiendo de las investigaciones sobre los soportes como sistema para el alojamiento de masas propuesto por Habraken en la década de los sesenta, esta estrategia se plantea en la actualidad como modelo de desarrollo para la ciudad informal, que en los últimos años ha aumentado exponencialmente en el perímetro de las grandes ciudades, construyendo periferias descontroladas en su crecimiento, cuya escasez de recursos les impide adquirir a priori los niveles de calidad de vida estandarizada deseables. La principal consecuencia de este modelo de arquitectura donde un alto porcentaje del resultado final es responsabilidad de las familias y no del arquitecto, se traduce en una suerte de arquitectura *collage*, que si bien aquí se presenta a modo de conclusión, merece ser profundizada en una investigación posterior

Palabras claves: Soporte, Forma, Vivienda, Informal, Collage.

ABSTRACT

This paper, part of an investigation still ongoing, attempts to approach the possible formal responses of architecture of collective housing to need to accommodate for continuous transformations, of a malleable society in their needs and identity. For this, an investigation is initiated from a historical analysis that puts a strain on formal purification of Modern Movement, where user had a face character and that ends with an approach to the ideas of the Team X, in which user begins to be considered inhabitant and where presence is replaced by the essence, passing thus from a projected architecture towards another built from the place. In order to accommodate the needs of users subject to continuous transformation, it is proposed architecture based on construction of framework which, without losing any contemporary in its design, is flexible enough as if to accommodate formal variations to which the users subject over the life of the home, without losing coherence and dialogue with the existing, and without compromising the needs of dense and compact city. Based in the research on frameworks as a system for mass housing proposed by Habraken in the sixties, this strategy arises today as a model of development for the informal city, has increased exponentially in the last years in the perimeter of the big cities, building uncontrolled suburbs in their growth, which lack of resources prevents them from acquiring levels of desired standardized quality of life previously. The main consequence of this architectural model where a high percentage of the final result is the responsibility of families, not architect, results in a kind of architecture collage, that although presented here as a conclusion, should be deepened in a further investigation.

Key Words: *Framework, Shape, Housing, Informal, Collage.*

TEMARIO

1. Sobre la depuración de la forma
2. La humanización de la ciudad
3. Soportes para la construcción de la forma humana
4. Aproximación a la vivienda progresiva para la ciudad informal
5. (in) Conclusión

1. SOBRE LA DEPURACIÓN DE LA FORMA

La arquitectura de la ciudad está sujeta a las geometrías de los edificios y a las líneas del planeamiento urbano que la configuran, sin embargo, existen otros agentes externos al diseño de la forma, que actúan sobre ella modificándola y pervirtiéndola de tal manera, que se hace imprescindible su presencia para que no se conviertan en arquitecturas incompletas. Este conglomerado de agentes responde a los comportamientos sociales, económicos, culturales...que configuran la identidad de sus habitantes. No obstante, históricamente la preocupación de la arquitectura ha sido estética y formal, y la figura del usuario en el desarrollo de los proyectos ha tenido más carácter de presencia que de esencia. Esta situación que podría tener cierta veracidad en lo que se refiere a edificios públicos habitados por usuarios temporales, se repite en arquitecturas residenciales, tanto privadas como públicas, considerando incluso al habitante como invasor de un espacio que el autor considera propio.

Este olvido de las necesidades básicas que se aprecia en las arquitecturas que anteponen la forma y lo estético a los requerimientos básicos para las que son diseñadas, empieza a convertirlas en objetos de diseño, propias para el culto ajeno, y ajenas al usuario propio, acercándolas al arte, por su condición de objeto inútil sublimado.

“El hombre es el único animal que se crea necesidades que nada tienen que ver con la subsistencia del individuo...No le basta con comer para alimentarse sino que condimenta los alimentos de modo que añaden placer a la satisfacción de su propia necesidad...No se contenta con cobijarse sino que construye edificios con líneas armoniosas y caprichosas que exceden su necesidad: lo que no ocurre con la madriguera del conejo o el nido de la cigüeña”¹.

Esta percepción de una arquitectura concebida desde el diseño extremo para su contemplación, pero negligente con el habitar de sus usuarios habituales, la puso de manifiesto, en 1900, Adolf Loos, en su fábula *De un pobre hombre rico*, donde exponía las dificultades y los sacrificios a los que se veía sometido el dueño de una casa que había contratado a un arquitecto reconocido para “meter el arte entre sus cuatro paredes”. Todo en la casa había sido diseñado y pensado con antelación y nada quedaba al margen del diseño del arquitecto, que incluso estalló al comprobar que el propietario usaba en el salón las zapatillas que él mismo había diseñado... ¡pero para el dormitorio! El dueño no podía comprar nada para la casa, ni siquiera recibir regalos o colgar el dibujo que su nieto le había hecho en el jardín de infancia, porque rompería la armonía del diseño. “El hombre se sintió de repente profunda, profundamente desdichado... nadie podía proporcionarle alegría. Debería pasar sin deseos frente a las tiendas de la ciudad. Para él ya no se creaba nada más. Estaba cortado del futuro

¹ LUCA DE TENA, Torcuato, *Los renglones torcidos de Dios*, Planeta, Barcelona, 2008, pp. 70,71.

vivir y aspirar, devenir y desear². Con este texto Loos ponía de manifiesto su rechazo al arte cuando éste se aplicaba al diseño de objetos de uso cotidiano, oponiendo claramente arte y utilidad y relegando a la arquitectura al espacio único de lo útil.

Loos aplicó su *Raumplan* –un complejo sistema de organización interior que había culminado de la forma más eficaz en las casas Moller en Viena y Müller, cerca de Praga– al problema, hasta entonces no desarrollado, del alojamiento colectivo. El resultado fue el conjunto Heuberg, diseñado en 1920 en Viena como un proyecto residencial donde un grupo de viviendas en forma de cubo se transformaban en una sección escalonada en hilera y donde cada casa adosada incorporaba huertos e invernaderos donde sus habitantes cultivarían sus propios alimentos, desarrollando una especie de estrategia de supervivencia urbana que fue asumida como política general en muchos asentamientos alemanes durante el periodo inflacionario de posguerra. Las aproximaciones de Loos fueron decisivas para la depuración de programa tipológico del Purismo que inició en París el círculo del *L'esprit Nouveau* encabezado por Le Corbusier y el poeta dadaísta Paul Vermée, quienes reimprimieron la versión francesa de *Ornamento y Delito*. Así, es Le Corbusier quien pone de manifiesto la cuestión tipológica planteada por Loos, “que buscaba combinar la idoneidad de las masas platónicas con la comodidad de los volúmenes irregulares”³ en su proyecto para la villa de Garches en 1927, que estaba destinada a convertirse en la forma tipo de la vivienda purista.

Sin embargo, a pesar de la depuración estética y formal propuesta del purismo, el funcionalismo del Movimiento Moderno presentaba dos carencias esenciales que serían las que precipitarían un cambio de rumbo de la arquitectura a finales de la década de 1950. Por una parte, la falta de sensibilidad por el lugar, que en el Movimiento Moderno es irrelevante y deja como resultado edificios autocontemplativos de su propia forma que funcionan con indiscutible autonomía respecto al contexto en que se ubican, manteniendo con éste una relación genérica y no empírica. “De hecho, la metáfora del barco, que está presente en buena parte de la obra de Le Corbusier, va estrechamente relacionada con la idea de una arquitectura anclada, sin ninguna relación con el entorno”⁴. El rechazo a la revalorización del lugar de la arquitectura moderna es consecuencia de la negación de los valores de recuperación de memoria y la historia que tanto habían rechazado. Por otra parte, el positivismo ciego y maquinista del Movimiento Moderno, no respondía al descontento y desconfianza de la sociedad respecto a los valores capitalistas, cuya crítica desde la arquitectura aún permanecía silenciosa en círculos privados, mientras la arquitectura racionalista servía de base para un urbanismo especulativo y funcionalista que iba construyendo una ciudad cada vez más deshumanizada y sin atributos.

2. LA HUMANIZACIÓN DE LA CIUDAD

Ambas carencias fueron puestas en común en 1951 por el filósofo Martin Heidegger en su texto *Construir, habitar, pensar* donde exponía que “los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar. Los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares”. De esta manera, se pasaba de una arquitectura basada en la idea de espacio a una basada en la idea de lugar. Esta crítica a la ausencia del espacio vital de la arquitectura moderna, es recogida por algunos arquitectos durante el VIII CIAM, celebrado en 1951, que bajo el título *La humanización de la ciudad* apostaron por unos valores de rechazo a lo universal y reivindicación de lo esencial, generado por la experiencia directamente vivida y que se reforzará con el resurgimiento de la fenomenología, poniendo definitivamente en evidencia la influencia existencialista en el discurso arquitectónico. Esta apuesta por la búsqueda de la ‘esencia’ implicaba una respuesta

2 LOOS, Adolf, *De un pobre hombre rico* en Adolf Loos. Escritos I (1897-1909), El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 246.

3 FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.97.

4 MONTANER, Josep M., *Ensayo sobre arquitectura moderna y lugar*, Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña, Universidade da Coruña, 1994, p.4

humanística que tenía más que ver con una visión de la arquitectura como ‘hogar’ construido por la experiencia del usuario, que con la lecturas que Le Corbusier había dado del ‘hogar’ como refugio ante lo desconocido, lo ajeno y lo cambiante de la naturaleza, de lo que ocurre fuera de ese espacio seguro y reconocible que es la arquitectura.

Esta dicotomía entre el positivismo maquínico del Movimiento Moderno y la necesidad fenomenológica de experiencia en el ‘habitar’ es retratada en 1957 por el director francés Jacques Tati en su película *Mon Oncle*. En ella se contraponen dos formas de vida, la de *monsieur* Hulot, que habita un extrafalario apartamento en el centro de París, y la de la familia Arpel –formado por la hermana de Hulot, su marido y su hijo, que adora a su tío– que viven en una casa elitista con un pequeño jardín a las afueras de París, cuyo único contacto con el exterior es el portón de seguridad de acceso a la casa que la comunica con el resto del barrio. La película refleja las preocupaciones intelectuales de la época en cuanto a arquitectura, urbanismo y formas de vida. En la casa de la familia Arpel, todo está controlado por la tecnología, anulando cualquier posibilidad de decisión personal del usuario dentro de ella, manteniendo una confianza positivista (aprendida) en el progreso, y a la espera de la felicidad material prometida como consecuencia de su estricta moral calvinista. Pero, ¿quién es el sujeto que activa esta casa que elimina la función crítica confiando el modo de vida de sus habitantes a las pautas impuestas por la industrialización? Este sujeto no es otro que “el hombre-tipo lecorbusierano, la familia tipo estadística, ese *constructo* mental que permitió a los arquitectos ortodoxos objetivar su comportamiento social y cuantificarlo en aquella experiencia delirante que fue el Existenzminimum”⁵. Frente a esa familia inmersa en una sociedad unidireccional, *monsieur* Hulot representa las aspiraciones fenomenológicas mostrando una total indiferencia hacia el progreso como única forma de vida confiable y basado en la experiencia cotidiana de sublimar lo insignificante, atendiendo a la intuición y a la intención, como manera de devolver su pureza al acto mismo de experimentar. El sobrino, abrumado por el desesperado intento de sus padres de integrarlo en la vida moderna, anhela cada instante que pasa en el apartamento de su tío, donde al abrir la ventana por la mañana, un rayo de sol ilumina la jaula del pájaro que comienza a cantar.

Definitivamente, la película supone una crítica inteligente y divertida sobre la forma de habitar, proyectar y pensar la casa por parte de la ortodoxia moderna, que había sido uno de los focos más intensos de debate en el VIII CIAM y que había producido la escisión definitiva de muchos de sus miembros en el IX CIAM celebrado en Aix-en-Provence en 1953, cuando una generación de jóvenes arquitectos encabezados por Alison y Peter Smithson, Bakema y Aldo van Eyck cuestiono los cuatro principios funcionalistas de la Carta de Atenas: vivienda, trabajo, diversión y circulación, proponiendo las categorías, más fenomenológicas, de casa, calle, barrio y ciudad. La crítica iba más allá del funcionalismo idealizado de la vivienda y apuntaba a la ciudad proponiendo un desarrollo estructurado a partir de la siguiente unidad significativa por encima de la unidad familiar: la comunidad. Así el X congreso, el último oficial celebrado por los CIAM y que tuvo al Team X como principal responsable, asestó el definitivo golpe al racionalismo funcional para encontrar una relación más precisa entre la forma física y las necesidades sociopsicológicas.

“El hombre puede identificarse inmediatamente con su propio hogar, pero no tan fácilmente con la ciudad en la que está situado. La ‘pertenencia’ es una necesidad emocional básica...De la ‘pertenencia’ –identidad– proviene el enriquecedor sentido de la vecindad. Las calles cortas y angostas de los barrios bajos lo consiguen, mientras que las remodelaciones espaciales con frecuencia son un fracaso”⁶.

⁵ ABALOS, Iñaki, *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.72.

⁶ FRAMPTON, Kenneth, *op.cit* ,p.275



Fig. 1 Lynn y Smith, Park Hill, Sheffield, 1961

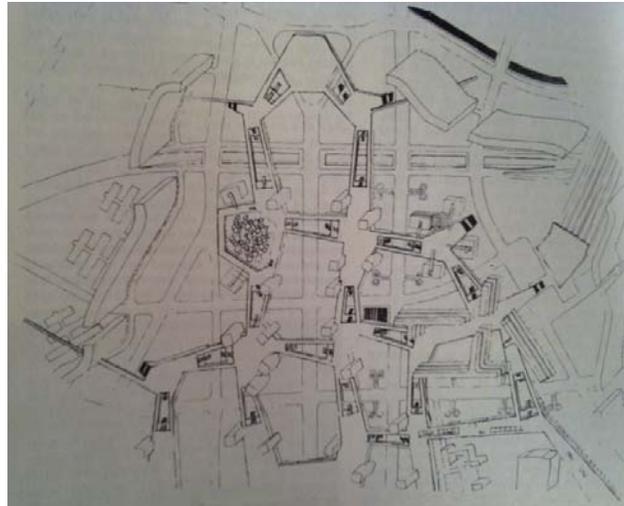


Fig.2 Alison y Peter Smithson, proyecto para Berlin-Hauptstad, 1958.

A pesar de que la respuesta brutalista de oposición al determinismo de la 'ciudad funcional' a partir de las categorías fenomenológicas consideraban el barrio y la ciudad como ámbitos que quedaban fuera de los límites de la definición física, proyectos como los de Lynn y Smith para Park Hill (Fig.1) en 1961, y sobre todo, la propuesta de Alison y Peter Smithson para Berlin-Hauptstadt (Fig.2) en 1958 nos muestran una arquitectura que desde su concepción formal es capaz de favorecer el desarrollo fenomenológico de la ciudad real. Sin embargo, las propuestas de ciudad estratificada basadas en la identidad y asociación propuestas por los Smithson desde su concepción de proyecto residencial prototípico de Golden Lane para la ciudad en ruinas de Coventry, parecía encontrarse una y otra vez con los dilemas que habían llevado a la disolución de los CIAM. Por una parte porque se dieron cuenta de que la ciudad por niveles que proponían, perdía contacto con el terreno a partir del sexto piso y por tanto, a partir de ahí, solo tenía la capacidad de acentuar su linealidad sin posibilidad de acoger la vida comunitaria. Por otra parte, porque a pesar de su distribución formal a modo de capilares, que podía entenderse como un ataque contra la demolición generalizada de la 'tabula rasa' moderna, su representación de las 'condiciones de borde' como "una serie de colisiones inevitables entre el antiguo trazado de las calles y la nueva obra"⁷ evidenciaban aun la necesidad de la arquitectura de articular la ciudad y sus preexistencias, y que dejara de ser la forma autónoma y aislada que proponían los modernos para empezar a construir verdaderos lugares. El mayor logro del Team X fue el cuestionar el Movimiento Moderno, y aunque también planteó modelos para sustituirlo, sus 'prototipos' se perdieron en un optimismo ingenuo que no llegó a formalizar arquitecturas que reflejasen las ideas de comunidad y esencia que se plantearon para acabar con el funcionalismo.

Sin embargo, Van Eyck aportó un enfoque muy distinto al del pluralismo del Team X, planteado desde su experiencia antropológica. Por una parte, su interés por el carácter intemporal de la forma construida de las culturas primitivas, que se resume en su ponencia en el congreso de Otterlo en 1959: "los arquitectos modernos han insistido continuamente en lo distinta que es nuestra época hasta el punto de que incluso ellos han perdido el contacto con lo que no es distinto, con lo que siempre es esencialmente igual". Para Van Eyck, el ser humano es esencialmente el mismo, siempre y en todo lugar, sin embargo, entiende que éste tiene una esencia natural y una temporal, y la arquitectura no puede perder contacto con ninguna de ellas si quiere constituirse como 'lugar'. Por otra parte, Van Eyck pone de manifiesto el concepto de 'umbral' con un sentido de espacio intermediador entre situaciones análogas universales: exterior-interior y casa-ciudad. Este espacio de transición no pertenece ni a uno ni a otro, pero

⁷ FRAMPTON, Kenneth, *op. cit.*, p.276.

pertenece a los dos y se nutre de las condiciones de ambos para crear una esencia alternativa que mitigue el paso de uno a otro.

No obstante, sus investigaciones urbanas lo llevaron a conclusiones bastante pesimistas no sólo con la profesión arquitectónica sino con el ser humano, al considerar que había demostrado hasta entonces una incapacidad, no solo estética, sino de desarrollar estrategias para ocuparse de las relaciones sociales en la sociedad de masas. Este vacío cultural, que Van Eyck consideraba una consecuencia de la pérdida de lo vernáculo, argumentaba su cuestionamiento sobre la capacidad de la arquitectura de satisfacer las necesidades múltiples de una sociedad cuestionada en sí misma. En 1966, preguntaba: "Si la sociedad no tiene forma, ¿cómo pueden los arquitectos construir sus recipientes?"

3. SOPORTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA HUMANA

Esta visión pesimista de Van Eyck sobre la sociedad y sobre la imposibilidad de la arquitectura de darle forma, podría ser casi apocalíptica si realmente entendiéramos que la sociedad no tiene forma. No obstante esta trágica lectura tiene un punto de partida erróneo, pues si bien la sociedad no tiene 'una' forma con la que responder de manera categórica desde la arquitectura (como pretendió el Movimiento Moderno), la sociedad tiene múltiples formas. Esta pluralidad responde a las variaciones del ser humano y si bien éste puede ser el mismo en esencia, sus comportamientos y necesidades son continuamente alterados generando situaciones diferentes en su forma de habitar, que se traducen en demasiadas variantes como para abordarlas desde una arquitectura genérica y cerrada.

Loos escribía: "¿no será que la arquitectura nada tiene que ver con el arte y que la arquitectura no debería contarse entre las artes? Así solo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al arte: la tumba y el monumento"⁸. Y continúa Loos:

"Si encontramos en un bosque un montículo de forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: Aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura. Solo en ellos puede darse una experiencia que retenga en sí elementos culturales –una experiencia al 'reparo' de toda crisis– porque en ellos se evoca un mundo fuera del tiempo y por lo tanto más allá de la razón"⁹.

La tumba y el monumento, son para Loos los edificios públicos, aquellos, únicamente, para los que la arquitectura sí debe proponer formas que expresen en su exterior lo que ocurre dentro; formas contemporáneas (expresionistas si se quiere) que respondan a estéticas genéricas, porque el exterior habla la lengua de la civilización (es sólo información), mientras que el interior habla de la experiencia.

Loos se había dado cuenta de que existen dos niveles irreconciliables, el de nuestra experiencia como individuos y el de nuestro comportamiento como sociedad, como colectivo, que evidentemente no podía ser leído desde una posición individual; pero tampoco se podían construir máscaras que camuflaran la experiencia de una en el reflejo de la otra. O lo que es lo mismo, un espacio que corresponde al ámbito privado de la vivienda y otro que se nutre de las relaciones de comunidad, la ciudad. Esta visión de espacios irreconciliables ha sido vista desde siempre por la arquitectura y el urbanismo como una excusa para la creación de 'objetos' que pasaban por alto las condiciones necesarias para convertirse en lugares. Por un lado con

⁸ LOOS, Adolf, *Architektur*, 1910, en Trozdem, Innsbruck, 1931. En castellano, *Arquitectura* en Escritos II, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, pp. 23-36.

⁹ COLOMINA, Beatriz, *Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica* en [Annals d'arquitectura](#), N°. 4, [Universitat Politècnica de Catalunya](#): Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Barcelona, 1987, p.122.

bloques bien diseñados, pero de viviendas estandarizadas, asumiendo la inexistente homogeneidad de sus 'no estandarizados' usuarios. Por otro, con un urbanismo que partía de la *tabula rasa* obviando cualquier signo de identidad real que tuviera el lugar, e intentando fabricar 'lugares' comunes, confiados a una supuesta estabilidad social para permanecer inalterables.

En su libro *El hombre sin atributos*, Robert Musil escribe que el objeto existe solo a merced de sus límites y gracias a su actitud hostil con lo que lo rodea. El hecho de fijar ese límite (estableciendo una forma) implica que la forma es al mismo tiempo la cesación de la forma. Así que, si la arquitectura quiere desdibujar el límite entre esos espacios irreconciliables que son la vivienda y la ciudad, por una parte, no debería construir formas permanentes ajenas a una sociedad en continuo estado de cambio y experimentación, sino flexibles a dichos cambios, haciendo que, incluso, fueran éstos los que le dieran forma. Y por otra, debería mostrar especial interés en construir (diseñar) esos 'límites' desde su carácter de espacios de intermediación, como umbrales donde también ocurren cosas, para reconciliar la discontinuidad entre lo privado y lo público.

Se prevé que para 2050 más del 75% de la población mundial vivirá en ciudades. Por ello, no se puede hacer ciudad sin vivienda, y sobre todo, no se puede hacer vivienda sin ciudad. Para ello, el usuario debe convertirse en habitante y dejar de ser visto como un receptor pasivo del producto que no participa en el proceso. El pensamiento arquitectónico sigue ensimismado con la idea de culto a la arquitectura como objeto autónomo, valorando su diseño desde criterios estrictamente compositivos y formales. Sin embargo, el estado de entropía de la sociedad contemporánea demanda la necesidad de una arquitectura alternativa que, sin rechazar el vocabulario contemporáneo, sea "tan rica y diversa como la sociedad misma, que sirva de sede de intercambio y actividad humana, y que lejos de elevarse prístina e intocable, se coloque como puente entre la ciudad y la ciudadanía. Es la arquitectura de lo cotidiano, la de todos los días"¹⁰.

El entender la vivienda desde perspectivas cuantitativas, destinadas a alojar al mayor número de familias posible, ha sido desarrollado durante el siglo XX desde posicionamientos fordistas, basados en la repetición y estandarización, que han tenido como resultado arquitecturas homogéneas basadas en la segregación funcional y en las matemáticas de los grandes números para atender a la necesidad de hogares. Con estas operaciones a gran escala, no solo se ha infravalorado la relación entre la vivienda, espacio público, mezcla de usos y movilidad como parte esencial en la construcción de ciudades con calidad de vida, sino que, además, se han pasado por alto los aspectos de la pequeña escala, más directamente relacionados con la vivienda como hogar. Pero ¿cómo se responde desde la arquitectura a las necesidades de una vivienda en continua transformación, que acepte los cambios según varíen las circunstancias y necesidades de sus residentes, así como a la diversidad de estructuras familiares, desde el individuo hasta la familia extensa en un conjunto de viviendas?



Fig.3 Le Corbusier, Plan Obus, Argel, 1930.

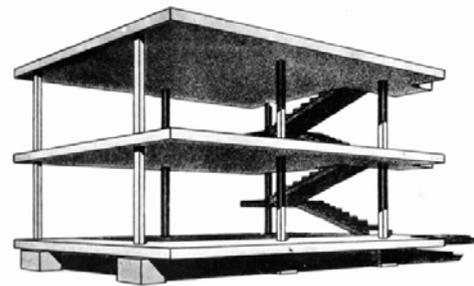


Fig.4 Le Corbusier, prototipo Dom-Ino.

¹⁰ MIGNUCCI, Andrés y HABRAKEN, N. John, *Soportes: vivienda y ciudad*. IAT Editorial on line, Julio 2010.

N.J. Habraken fue para K. Frampton el primero en abordar el problema de construir un parque de viviendas que pudiera satisfacer las necesidades variables de sus usuarios. No obstante, en 1930, el plan Obús (Fig.3) de Le Corbusier para Argel, ya planteaba la creación de una infraestructura pública a partir de la combinación de su prototipo Dom-Ino (Fig.4), pero pluralista y diseñada para su apropiación individual, en la que se preveía que cada usuario construyera una vivienda en dos alturas "en cualquier estilo que considerase adecuado", que iba a tener especial difusión en las infraestructuras urbanas propuestas por la vanguardia arquitectónica anarquista posterior de posguerra. El mérito de Habraken fue establecer una forma pragmática sin limitarse a los postulados teóricos en los que se habían diluido las intenciones de Yona Friedman o el propio Le Corbusier, para concretizar y dar forma a sus ideas, y que formularía en 1962 en su libro *Soportes: Una alternativa al alojamiento de masas*, donde estableció dos elementos centrales para su teoría: los 'soportes' y las 'unidades separables', que atendían a las dos esferas básicas que reconocía en el proceso de la vivienda: el acto de construir y el acto de habitar. Por una parte, los soportes constituyen elementos básicos específicos (estructura, accesos y sistemas infraestructurales) que sirven a todos los habitantes del edificio. Por otra, las unidades separables son elementos físicos no portantes, seleccionados y configurados por cada usuario, en función de las circunstancias, deseos, necesidades o aspiraciones de sus habitantes, que se ensamblan a la estructura de soporte, que tiene la capacidad intrínseca de absorber estas variaciones sin que se pierda la coherencia y el diálogo con lo existente sin comprometer las necesidades de la ciudad densa y compacta.

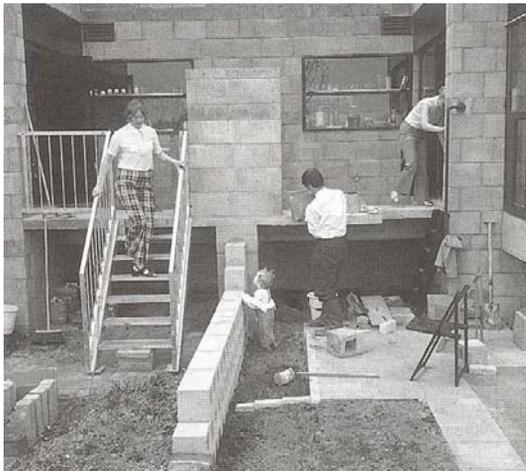


Fig.5 H. Hertzberger, Casas *Diagoon*, Delft, 1971.

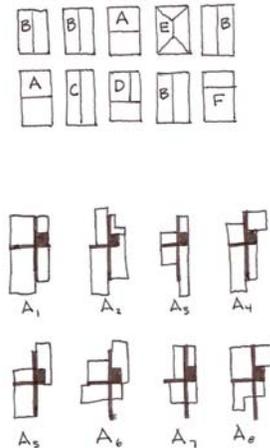


Fig.6 H. Hertzberger, Diagramas.

Habraken y su 'Fundación para la investigación arquitectónica' (SAR en sus siglas holandesas) en Eindhoven, hicieron todo lo posible para llevar a cabo el enfoque estructural y de 'arquitectura móvil' de las teorías de Yona Friedman. A pesar de ello, la línea de investigación iniciada por Habraken comenzó como una manera de responder a la vivienda multifamiliar sometida al cambio y la transformación, y a pesar de no haber sido totalmente explorada, concluyó en algunas obras, como el conjunto expandible de viviendas adosadas en la Genterstrasse de Munich por Otto Steidle y Doris y Ralph Thut, en 1971, o el sistema de casas experimentales *Diagoon* (Fig.5) construidas en 1971 por Hertzberger en Delft. Sin embargo la confianza en la tecnología hacía que la 'libertad' inherente del sistema estructural se perdiera por estar condenada al auspicio monopolista del capitalismo, porque finalmente la vivienda se convertiría en un artículo de consumo por fascículos. En la mayoría de las propuestas, se entendía que la construcción inicial estaba incompleta, y que era el usuario quien debería completarla de acuerdo a sus necesidades y a las posibilidades de disposición espacial (infinitas, eso sí), aunque marcadas por las indicaciones del arquitecto. Así, escribía Hertzberger (Fig.6) en 1963:

“Lo que hemos de buscar, en vez lugar de prototipos que sean interpretaciones colectivas de modo de vida individuales, son prototipos que permitan hacer interpretaciones individuales de los modelos colectivos...Dado que es imposible (y siempre lo fue) hacer el escenario individual que encaje perfectamente con todo el mundo, hemos de crear la posibilidad de la interpretación personal haciendo las cosas de tal manera que sean verdaderamente interpretables”¹¹.

4. APROXIMACIÓN A LA VIVIENDA PROGRESIVA PARA LA CIUDAD INFORMAL

Si el descontento de los usuarios de estos modelos de vivienda en los países desarrollados fue puesto en evidencia por la dependencia del que requería del sistema tecnocrático monopolista, es mayor la necesidad de reconsideración radical que sufrió el modelo de la SAR al ser sometida a su aplicación en áreas subdesarrolladas. Los problemas con los que se encontraron John Turner y William Mangin en 1963 al transcribir sus experiencias como consultores de las ciudades espontáneas de ‘chabolistas’ que estaban surgiendo en el perímetro de las grandes ciudades sudamericanas, son vistos desde la perspectiva actual como una evidencia a tener en cuenta en cada intervención urbana, pero se convirtieron en conceptos decisivos en la Conferencia sobre el Hábitat de Vancouver en 1976, poniendo de manifiesto un fenómeno que requería un replanteamiento de la arquitectura como disciplina urbana. Aunque puede transcribirse a otras incipientes metrópolis latinoamericanas, escribía Mangin sobre Lima:

“El tremendo crecimiento de la población [del país] junto a la centralización de los recursos sociales, políticos, económicos y culturales en [la capital] ha provocado una migración intensiva desde las provincias...el consiguiente reasentamiento dramático de muchos de ellos en poblados chabolistas ‘autoconstruidos sin ayuda’ ha llamado la atención tanto allí como en el extranjero...Probablemente la ciudad ha crecido en el pasado de un modo muy similar, pero la magnitud y la visibilidad de la afluencia reciente hace que parezca un fenómeno nuevo. Los inmigrantes vienen de todas las clases sociales y grupos étnicos del país”¹².

Para K. Frampton es evidente que los problemas de esta magnitud “caen fuera del alcance de la arquitectura como disciplina autónoma e incluso de fuera del proceso de ocupación del suelo y edificación” y centra la escala del problema en “la necesidad de abordarlo de un modo que ayude a los chabolistas a construir de un modo más eficaz”. Establece que las formas de abordar el problema desde la arquitectura ha sido algo evasiva y aunque reconoce que desde el urbanismo de protección de los años sesenta se “llegó a resultados de alojamientos de notable calidad y variedad, el modo en que se interpretaron finalmente los deseos de los usuarios ha sido un tema de controversia”. Pero, ¿qué es lo que ha permitido malinterpretar los deseos de los usuarios hasta convertirlo en un tema controvertido?

Confiar el proceso construcción de la vivienda colectiva a la ‘panacea’ de la participación del usuario, difícil de definir adecuadamente y probablemente más difícil de lograr, demuestra que solo es posible aproximarse a tales problemas desde un modo fragmentario que responde a situaciones específicas. Para afrontar el proceso con ciertas esperanzas de éxito, debemos recuperar las esferas propuestas por Habraken, aquellas donde hablaba del proceso de construcción y del proceso de habitar. Y es quizás aquí, en el proceso de habitar, donde se pierden los deseos de los usuarios durante el proceso de construcción. Durante el proceso de construcción (con participación del usuario si se quiere) puede llegar a alcanzarse la calidad, pero si el resultado sigue siendo la arquitectura abstracta que viene proponiéndose desde el

¹¹ FRAMPTON, Kenneth, *op. cit.*, p.302.

¹² *Op. Cit.*, p. 293

Movimiento Moderno, el resultado en ningún caso podrá encontrar la cualidad. Calidad y cualidad son, por tanto, los dos elementos esenciales de la vivienda. El primero debe ser consecuencia de una buena praxis arquitectónica y urbanística, que posibilite a las familias una dotación infraestructural y de materiales que les lleven a alcanzar niveles de calidad de vida respetables. El segundo, es un proceso más complejo quizás, puesto que debe responder a demandas prácticamente incontrolables (por inexistentes aun) que tienen que ver con una sociedad en continuo cambio de intereses, necesidades e identidad.

Alejandro Aravena, ha dirigido investigaciones sobre el problema de la predictibilidad como parte del proceso constructivo y de diseño, desde la vivienda colectiva en sus inicios hasta los proyectos a escala de ciudad, y que responden a la pregunta “¿Qué pasa si no hay dinero suficiente, ya sea en la forma de ahorro familiar privado o de dinero público una vivienda estándar donde vivir razonablemente bien?”¹³. Frente a los problemas de escasez de recursos, tanto el mercado como las políticas públicas han desarrollado dos ‘estrategias’: alejar y achicar. Cuando no hay dinero suficiente se tiende a desplazar a la periferia a las familias sin recursos, alejándolos de las oportunidades que ofrece la ciudad y reduciendo la superficie de las viviendas hasta los 30 o 40 metros cuadrados. Esta estrategia, heredada de la fórmula de la *Neue Sachlichkeit*, que durante más de cuarenta años provocó el realojamiento masivo de familias tras la demolición de barrios degradados, no solo enfrenta a sus habitantes al problema de la distancia respecto a la ciudad donde la mayoría trabajan, sino que impiden que sigan desarrollando su forma de vida y laboral, principalmente porque anteriormente estaban ligadas al concepto de vivienda-taller de barrio y con su realojamiento en bloques de viviendas en altura han sido erradicadas.

Para Max Weber¹⁴, esta separación entre la producción y el hogar es el acto fundacional del capitalismo moderno. Separando a los productores de sus fuentes de vida, se pasa de trabajos autónomos que eran controlados (en el sentido de reconocimiento) por los suyos o por la vecindad, para beneficio de la comunidad, a trabajos controlados por el capataz para el beneficio del jefe. Sin embargo, normalmente, los recursos no son suficientes para desplazarse a la ciudad a trabajar cada día, por lo que las familias se ven obligadas a compartir el mismo espacio para vivir y trabajar. Además de esto, habitualmente los estratos más desfavorecidos son más susceptibles a sufrir cambios familiares debido a las carencias en su independencia económica: ancianos que no pueden ser atendidos en residencias, mayor posibilidad de embarazos, hijos sin empleo,... Para ello, y “frente a la escasez de metros cuadrados, las familias reaccionan ampliando sus viviendas como pueden, en general a pesar de sus diseños y no gracias a ello, con los consiguientes riesgos estructurales, deterioro urbano y hacinamiento general”¹⁵. La solución dada por Aravena a este modelo de desarrollo familiar es la vivienda progresiva o incremental, pero a diferencia de la propuestas planteadas a finales de los sesenta, incluye la idea de que lo incremental no consiste en dejar una construcción inacabada y esperar a que cada individuo la complete según las pautas facilitadas, sino que la incrementalidad debe ser diseñada, anticipando en la forma inicial esa segunda mitad que le permita a las familias alcanzar el estándar de clase media, desde el sentido común y la ley del mínimo esfuerzo.

5. (IN) CONCLUSIÓN

A pesar de su importantísima aportación al fenómeno de ciudad en continuo cambio, el modelo residencial progresivo tiene unas repercusiones estéticas y formales que se contraponen a la perfección del modelo de arquitectura como disciplina autónoma que construye objetos consonantes y acabados para su contemplación, por lo que cabe preguntarnos cómo resolverá la arquitectura contemporánea la ruptura con la necesidad inherente de construcción

¹³ ARAVENA, Alejandro y IACOBELLI, Andrés, *Manual de vivienda incremental y diseño participativo*, Hatje Cantz, Berlin, 2012, p.14

¹⁴ BAUMAN, Zygmunt, *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Siglo XXI, Madrid, 2009, p.23.

¹⁵ ARAVENA, A. y IACOBELLI, A., *op.cit.*, p.14, 16.

compositiva y armónica que siempre ha proclamado y si es capaz de asumir como parte ontológica los resultados estéticos y formales de los procesos que se escapan del diseño.



Fig.7 Alejandro Aravena, Conjunto residencial en Quinta Monroy, Iquique (Chile).

Las viviendas de la Quinta Monroy (Fig.7) en Iquique (Chile), son el primer caso de vivienda progresiva de Alejandro Aravena. Más allá del éxito alcanzado en aspectos relativos a la diversidad programática, tipológica y de estructura familiar, respondiendo de forma exitosa a la escasez de recursos y la precariedad del presupuesto, las viviendas de Iquique suponen la anticipación a unos procesos estéticos contemporáneos consistentes en la personalización del lenguaje arquitectónico como respuesta al diseño monótono con que, por asuntos de costos, se suelen resolver este tipo de situaciones. La construcción del conjunto finalizó en 2004, pero su diseño, que parte de una estructura porosa y ampliable, ha permitido que las viviendas estén en continua mutación, no sólo funcional, sino estética. Los 'poros', un espacio que corresponde al 50% del conjunto, estaban destinados a extensiones construidas o contratadas por cada familia, lo que amenazaba con deteriorar el conjunto: "No podíamos (ni queríamos) controlar la manera en que se hicieran las ampliaciones, pero sí podíamos dividirlos y enmarcarlos...de modo que se pudiera contener y racionar lo potencialmente caótico de las ampliaciones"¹⁶. El resultado, diez años después, es una especie de *collage* capaz de acoger la diversidad de familias, tanto de su composición, como de sus gustos, sensibilidades, etc.... que se contraponen a la tendencia natural de la arquitectura de basar en la repetición y la seriación, para reducir costes, los proyectos destinados a vivienda social. Este conjunto deja de ver la autoconstrucción como una amenaza de deterioro para empezar a concebirla como una aproximación a la personalización (humanización) del espacio urbano.

Este modelo de arquitectura *collage*, no es del todo nuevo, sino sólo una versión informal del movimiento deconstructivista que iniciara F. Gehry con la ampliación de su casa en Sta. Mónica en Los Ángeles (Fig.8). El *collage* informal no sólo redonda con el deconstructivismo en el uso de los procesos de industrialización de la construcción llevados a cabo sin cargo de conciencia, sino también en la idea de deformación de un arquetipo de construcción particular, que para Gehry fue la típica casa de suburbio estadounidense y para Aravena es un soporte diseñado para acoger tales deformaciones. Ambas responden así a los postulados de Derrida cuando afirmaba que se responde mejor a la lectura cuando se está ante estructuras narrativas clásicas. En este aspecto, las propuestas de Teddy Cruz y sus trabajos de investigación sobre la vivienda informal en Tijuana, la frontera mexicana con EEUU, contraponen el modelo de arquitectura estática e inflexible mediante estrategias de colonización (Fig.9), donde la relación entre el soporte físico y la extensión conviven en dos esferas totalmente opuestas, que si bien flaquean por estar carente de interacción, si son capaces de mostrar contrastes estéticos radicales para poner en evidencia que el futuro de la arquitectura no debiera responder a la tiranía de una forma o una estética determinada previamente.

¹⁶ Op. Cit. p. 103, 104.



Fig. 8 Frank Gehry, casa en Sta. Monica, California, 1979.



Fig.9 Intervención conceptual de Teddy Cruz sobre la obra de 15 Untitled Works in Concrete, Texas (1980-84).

La arquitectura *collage* no responde a un apresurado orden revelado como indiferencia al orden, o a una especie de bienestar satisfecho, de olvido por la arquitectura o la armonía con el entorno urbano. Responde más bien a una realidad que muestra que la arquitectura es en sí fragmentaria donde la ilusión de la unidad se ha logrado siempre por mecanismos artificiales y forzados. No obstante, a pesar de que el empleo de fragmentos robados y formas intrusas suponen una verdadera fuente de vitalidad en el conjunto – en Córdoba, la mezquita árabe se revitaliza con la construcción de una catedral cristiana en su seno– el collage en arquitectura no es un trabajo que dependa del simple pegamento o de las tijeras, sino del criterio y la sabiduría del que recorta. Por eso es importante que el diseño del soporte sea capaz de asumir todas las transformaciones generadas por los agentes externos, sin alterar la armonía del entorno urbano y proponiendo estéticas alternativas a las dictadas tradicionalmente por la disciplina arquitectónica, que no necesariamente sean rompedoras por su condición formal o estética, sino que lo son porque se manifiestan como una imagen especular de su entorno más próximo, revelando en tiempo real las transformaciones socioespaciales de la realidad urbana. El *collage*¹⁷ como resultado estético, responde a una arquitectura donde predomina la post producción de la forma frente a la fabricación de novedades, que si bien pueda parecer algo impura, se muestra como una estrategia terriblemente optimista como la única manera que le queda al mundo de decir algo nuevo.

¹⁷ DE MOLINA, Santiago, *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*, Recolectores Urbanos, Sevilla, 2012.

CRÉDITO DE IMÁGENES

- Fig.1 Lynn y Smith, Park Hill, Sheffield, 1961.
Encontrada en FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Fig.2 Alison y Peter Smithson, proyecto para Berlin-Hauptstad, 1958.
Encontrada en FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Fig.3 Le Corbusier, Plan Obus, Argel, 1930.
Encontrada en FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Fig.4 Le Corbusier, prototipo Dom-Ino.
Encontrada en <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/5032/6/Article09.pdf>
- Fig.5 H. Hertzberger, Casas *Diagoon*, Delft, 1971.
Encontrada en <http://proyectos123.wordpress.com/2013/09/25/analisis-casas-diagoon-h-hertzberger/>
- Fig.6 H. Hertzberger, Diagramas.
Encontrada en <https://www.pinterest.com/pin/417075615461508040/>
- Fig.7 Alejandro Aravena, Conjunto residencial en Quinta Monroy, Iquique (Chile).
© Elemental SA
- Fig. 8 Frank Gehry, casa en Sta. Monica, California, 1979.
Encontrada en <http://lamodemod.wordpress.com/2012/02/11/inspiration/>
- Fig.9 Intervención conceptual de Teddy Cruz sobre la obra de 15 Untitled Works in Concrete, Texas (1980-84).
©Estudio Teddy Cruz.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Virginia Arnet Callealta

**EL PATRIMONIO INDUSTRIAL COMO ELEMENTO REACTIVADOR DE LAS
CIUDADES INTERMEDIAS CHILENAS. EL CASO DE VALDIVIA.**

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

EL PATRIMONIO INDUSTRIAL COMO ELEMENTO REACTIVADOR DE LAS CIUDADES INTERMEDIAS CHILENAS. EL CASO DE VALDIVIA

VIRGINIA ARNET CALLEALTA

RESUMEN

El presente texto tiene por objeto centrar la atención en la importancia del patrimonio industrial en la regeneración urbana como elemento reactivador de las ciudades intermedias en Chile. Mediante la aplicación de nuevos usos a los bienes industriales es posible reactivar el tejido urbano en el que se insertan, asegurando la recuperación de su memoria histórica, aun cuando la arquitectura ya no es posible.

Se profundizará en su posible reutilización, su sensibilización social, como herramienta fundamental de preservación, y su reaprovechamiento, sin por ello dejar de lado su función estética, logrando de esta manera recuperar el paisaje en el que se insertan. Así, se consigue realizar una lectura comprensible de las relaciones que se generan entre los diversos elementos industriales, que reconvierten los recorridos y puntos de contemplación de estos paisajes y que dotan de nuevos usos y funciones apropiadas y congruentes con su contexto físico y social en la actualidad. Se consideran, con el fin de enriquecer el tejido urbano, fórmulas complejas de uso combinando el uso cultural, el educativo, el patrimonial y el urbano para restablecer un equilibrio conjunto en nuestras ciudades.

Palabras claves: Patrimonio, industria, paisaje, territorio, reutilización.

ABSTRACT

This paper aims to focus attention on the importance of industrial heritage in urban regeneration as a reactivating element of intermediate cities in Chile. By means of applying of new uses for industrial goods is possible to reactivate the urban fabric in which they are inserted, ensuring the recovery of its historical memory, even if the architecture is no longer possible.

It will deepen their possible re-use, social awareness as a fundamental tool for preservation, and reutilization, without neglecting the aesthetic function, thus achieving recover the landscape in which they are inserted. So, you get to perform a comprehensive reading of the relations generated between the various industrial elements, which reconverted the routes and points of gaze of these landscapes and that they give new uses and appropriated and consistent functions with their physical and social context nowadays. It will be considered, in order to improve the urban fabric, complex formulas of combined uses as cultural, educational, patrimonial and urban to restore an overall balance in our cities.

Key Word: heritage, industry, landscape, territory, reuse.

TEMARIO

1. LAS CIUDADES INTERMEDIAS COMO DINAMIZADORAS DEL DESARROLLO PRODUCTIVO TERRITORIAL.
 2. VALDIVIA, UNA CIUDAD DE ALEMANES, INDUSTRIAS Y CATÁSTROFES.
 - 2.1. HISTORIA Y FÁBRICAS EN VALDIVIA
 - 2.2. ESTUDIO DEL BORDE INDUSTRIAL VALDIVIANO
 3. ARTE, ELEMENTO REGENERADOR CUANDO LA ARQUITECTURA NO ES POSIBLE.
 - 3.1. LA ARQUITECTURA (INDUSTRIAL) DEL PAISAJE EN LA CIUDAD DE VALDIVIA: DESASTRES Y MEMORIA.
 - 3.2. EL ARTE COMO SENTIDO DE PERTENENCIA AL LUGAR.
 4. ISLA TEJA, CONSTRUYENDO NUEVOS BORDES.
 5. CONCLUSIONES
- BIBLIOGRAFÍA

1. LAS CIUDADES INTERMEDIAS COMO DINAMIZADORAS DEL DESARROLLO PRODUCTIVO TERRITORIAL.

La globalización ha acuciado la configuración de un nuevo modelo de estructuración del territorio chileno en las últimas décadas, que ha influido notablemente en el desarrollo de nuevos sistemas de producción y redes de comercio internacionales. De este modo, aparecen unos nuevos modelos de redes de ciudades emergentes de carácter intermedio que constituyen unos entornos fundamentales a la hora de configurar la organización, el funcionamiento y los paisajes de las mismas. Por ello, a lo largo de los últimos años, la relación existente entre estas ciudades de tamaño intermedio y la protección patrimonial, ha despertado un incipiente interés en las investigaciones.

En este sentido, debemos destacar la posición de las ciudades chilenas, donde estos cambios han favorecido la descentralización y la dispersión de distintos nodos a lo largo de los territorios que recobran importancia en el panorama nacional. Así, “el territorio urbano-regional es discontinuo, mezcla de centralidades diversas y áreas marginales, de espacios urbanos y otros preservados”¹. Estos nuevos modelos urbanos, organizados en redes, posibilitan que los distintos nodos que los configuran mantengan múltiples interacciones entre ellos y con las ciudades principales, asumiendo nuevas funciones en aras de convertirse en puntos clave para el desarrollo del entorno en el que se enclavan, transformando los esquemas tradicionales de ciudades. De este modo, las ciudades chilenas se han organizado en sistemas de redes con el fin de mejorar sus niveles de producción y adquirir una posición de mejora competitiva en el contexto de la economía global. Además,

“las ciudades proveen un entorno favorable para la difusión del conocimiento al facilitar la interacción entre agentes necesaria para la innovación. Las ciudades son también fuente de diversidad social, lo que ha sido señalado como un importante factor de desarrollo. La mayor y mejor oferta de servicios educacionales que ofrece el entorno urbano puede fortalecer el capital humano del territorio, factor fuertemente asociado al crecimiento a largo plazo. Estos mecanismos ligados a la difusión de ideas y conocimiento no se restringen al entorno urbano inmediato; por el contrario muestran externalidades espaciales de alcance no despreciable, como indica numerosa evidencia empírica”².

2. VALDIVIA, UNA CIUDAD DE ALEMANES, INDUSTRIAS Y CATÁSTROFES.

Atendiendo la influencia que las ciudades intermedias han tenido en el desarrollo del territorio, debemos destacar las particularidades que la ciudad de Valdivia posee como área de estudio interesante, donde la actividad industrial, así como la influencia del comercio marítimo y la tradición histórica de este núcleo urbano, reúnen los condicionantes. Además, la crisis tras la apertura del canal de Panamá, su posición alejada de la capital del país durante el período centralista de desarrollo y las graves consecuencias que tuvo el sismo de 1960 en su patrimonio arquitectónico, hacen de éste un entorno donde convergen una serie de condicionantes diversos, a partir de los cuales pueden establecerse pautas de regeneración interesantes.

2.1 HISTORIA Y FÁBRICAS EN VALDIVIA.

¹ JUÁREZ MARTÍNEZ, M. Liliانا; VALLADARES ANGUIANO, Reyna. Ciudades medias en el proceso de globalización, el caso Colima-Villa de Álvarez. Departamento Urbano. Universidad de Colima, México, 2006, p. 2.

² JARA, Benjamín; MODREGO, Félix; BERDEGUÉ, Julio A. “Ciudades, territorios y crecimiento inclusivo”, Documento de Trabajo N°103, Programa Dinámicas Territoriales Rurales. Rimisp, Centro Latinoamericano para el Desarrollo rural, Santiago de Chile, 2012, pp. 5-6.

▪ **La colonización alemana y su influencia en la actividad industrial valdiviana.**

Los antecedentes de la industria en Valdivia son incomprensibles sin, previamente, realizar un estudio de su relación con la llegada de los primeros emigrantes alemanes al municipio en 1850, tras la expulsión de los españoles en 1820. Hasta este momento, se caracterizó por un continuo retroceso económico y social, debido a que era un territorio próximo a La Araucanía, dominada por los mapuches, y esto lo separaba del centro de desarrollo del país, la capital. Sin embargo, con la colonización alemana comienza en Valdivia un proceso de desarrollo que se ve favorecido con la navegación de los ríos hacia el interior y, por ello, la inclusión en el comercio nacional.

La población alemana que arribó a este lugar, estaba conformada por artesanos y comerciantes, muchos de los cuales al ver la situación crítica por la que atravesaba este enclave, pidieron el envío de las herramientas y útiles necesarios para realizar su trabajo en estas tierras. Por otro lado, los alemanes que disponían de mayores capitales, comenzaron a implantar pequeñas fábricas de carácter local, enriqueciendo el tejido productivo del núcleo urbano. Así aparecen los primeros espacios manufactureros de la región “desarrollados íntegramente por empresarios de origen germano: las fábricas de cerveza, la industria del cuero, las destilerías de alcohol y los astilleros”³. Además debemos prestar especial atención a la fabricación de derivados de madera y las compañías de navegación que ayudaron a las primeras a transformar la ciudad de Valdivia en un lugar próspero constituido por la actividad productiva, comercial y cultural.



Fig. 1. Plano de Valdivia, Henrique Siemsen, 1853.

De todas las fábricas que se instalaron en Valdivia, debemos descollar la cervecería fundada por Carlos Anwandter en 1851. La implantación de este espacio fabril en la isla Teja, al noroeste de la ciudad, al otro lado del río Valdivia, favoreció la plantación de cebada y el trabajo de los agricultores de la zona, debido a la alta demanda de este cereal que la producción de cerveza requería. “[...] debido al constante ascenso de la demanda por lúpulo, esta planta comenzó a ser cultivada en los campos de la zona central de Chile, cuyos suelos y clima eran más aptos para aquello que los del sur. También el cultivo de cebada mostró, tanto

³ BERNEDO PRIETO, Patricio. “Los industriales alemanes de Valdivia”, en Historia 32. Instituto de Historia de la Universidad Católica, Santiago de Chile, 1999, p. 6.

en la región de Valdivia como también en el Chile central, un fuerte aumento, que se debió fundamentalmente a la creciente demanda de las cervecerías”⁴.

Asimismo, la manufacturación de calzados de Christian Rudloff, quien abrió un pequeño taller artesano en 1853 que en 1875 pasa a convertirse en un espacio industrial ubicado en isla Teja, es otro de los elementos tangibles de que la industrialización chilena obtuvo su máximo esplendor en esta ciudad. Sin embargo, no sólo estos dos espacios conforman el aspecto industria que tenía la ciudad, sino que, además, hay que añadir las diversas destilerías de alcohol, como la planta de Albert Thater, que albergaban maquinarias y utensilios totalmente modernizados y que ayudaban a la mecanización de los trabajos, y las curtidorías alemanas de G. Schiele y Eduardo Prochelle.



Fig. 2. Plano de Valdivia, Henrique Siemsen, 1853.

De este modo, a finales del siglo XIX, se había configurado un tejido productivo rico en el ciudad, destacando las distintas fábricas anteriores además de,

“un astillero, dos destilerías de alcohol, diez fábricas de curtidos, ocho ferreterías, cuatro fundiciones, cinco fábricas de ladrillos y baldosas, siete establecimientos de elaboración de maderas, una fábrica de alfarería, una de calzado, siete de carpintería, dos de cecinas, una de carreteras, una de conservas alimenticias, una de escobillas, una de fideos, una de galvanización, una de jabón y velas, seis de licores, seis de muebles, seis imprentas tipográficas, y la industria nueva de galvanización de hierro”⁵.

Tal fue el esplendor productivo vivido en Valdivia en esta época que llegaban a la ciudad emigrantes alemanes de lugares cercanos para hacer negocios con los comerciantes valdivianos, transformando a la región en el área comercial más importante del país. Para satisfacer las demandas económicas y empresariales, comienzan a surgir las primeras firmas y sociedades comerciales, que abrieron paso a los grandes complejos industriales del siglo XX, como Anwandter Hermanos (1874) o Hoffmann y Compañía (1883), entre otras. “La tendencia a la asociación entre los hombres de negocios valdiviano-alemanes no sólo se circunscribió al caso antes analizado, sino que también se extendió al ámbito de la defensa de los intereses gremiales, tanto a nivel nacional como local”⁶, creándose asociaciones de empresarios como la Sociedad de Fomento Fabril (1883), la Cámara de comercio de Valdivia (1907) y la Cámara de Industrial de Valdivia (1909).

⁴ Íbid., p. 14.

⁵ LLOYD, Reginald. Impresiones de la República de Chile en el siglo veinte: historia, gente, comercio, industria y riqueza. Jas. Truscott and Son Ltd. Artistas Impresores, Londres, 1915, p. 413.

⁶ BERNEDO PRIETO, Patricio. “Los industriales alemanes de Valdivia”, op. cit., p. 38.

El panorama productivo, industrial y comercial en Valdivia a principios del siglo XX obtiene una magnificencia imperante que se reconoce en el desarrollo urbano y en las mercancías que se exportan al resto del país y al extranjero, estando estas destinadas a bebidas, licores, materias animales, materias vegetales, papel, cartón y sus manufacturas, perfumería, productos químicos y farmacéuticos, aceites combustibles, colores y pinturas. Todo ello se ve favorecido por la inauguración de la cuarta sección de ferrocarriles del Estado en 1900 que permitía la conexión directa de la ciudad con el centro del país, desde donde partían las exportaciones al extranjero. Además, el ferrocarril transandino sur de Collilelfu a San Martín de Los Andes, permitió la inmediata comunicación con Argentina.



Fig. 3. Ferrocarril Valdivia – Osorno, hacia 1920.

Esta situación de favorecida industrialización decae tras la II Guerra Mundial, al considerar que los capitales alemanes estaban excluidos de los comercios internacionales y reducir considerablemente la producción valdiviana debido a su escasa demanda. Sin embargo el fin de las industrias en la ciudad viene acompañado del gran terremoto que ocurrió en 1960, con epicentro en este entorno, y que destruyó casi la totalidad del patrimonio industrial de isla Teja, modificando la fisonomía de este fragmento de ciudad.

▪ **El terremoto de 1960: el fin del tejido productivo.**

El terremoto transformó, además de la geografía de vegas y humedales, la imagen de la ciudad que se vio alterada con la pérdida de la mayor parte de sus elementos arquitectónicos, entre ellos las numerosas fábricas que constituían la ribera del río Valdivia. Sin embargo, los terrenos más afectados fueron los próximos al río debido al tsunami que siguió al terremoto, destruyendo todas las piezas que encontraba a su paso. De este modo, la potente imagen industrial que constituía el borde fluvial en isla Teja, desapareció por completo dejando tan sólo leves vestigios de la industrialización que un día floreció en este enclave que acabaron por deteriorarse a causa del abandono productivo de la zona. Las mayores pérdidas del patrimonio industrial de este entorno urbano, fueron la fábrica de calzado de Christian Rudloff y la fábrica de cerveza fundada por Carlos Anwandter, lo que favoreció el consiguiente cierre de las mismas.



Fig. 4. Barco e industrias destruidas en Valdivia tras el maremoto, 1960.

La casi nula actividad productiva tras el terremoto de muchas de las fábricas influyó en decisiones proteccionistas en aras de la conservación del patrimonio y la actividad industrial que la ciudad había desarrollado durante un siglo. Por ello, se incentivaron ayudas para la reconstrucción de espacios industriales, así como rehabilitaciones y ampliaciones de otros. A raíz de esto, debemos apuntar la construcción de la fábrica de cereales Hoffmann que aún hoy mantiene su sede principal en isla Teja, siendo la única que conserva parte de su actividad industrial en este entorno urbano.

Sin embargo, las inundaciones que se produjeron en los terrenos próximos a la ribera, ocasionaron una verdadera crisis económica ya que el agua arrasó los terrenos bajos situados a las orillas de los meandros donde se ubicaban las vegas y los pastizales, de los cuales se obtenían las principales materias primas para la industria valdiviana. Además de la catástrofe surgida a raíz del terremoto y el tsunami hay que añadir la improductividad de los cultivos, por lo que el mayor tejido productivo de Valdivia y los empresarios se vieron forzados a migrar al centro de la ciudad y a cesar definitivamente la actividad industrial.

El impacto natural causado por el sismo y las posteriores inundaciones, unido al deterioro fabril de la ciudad a consecuencia del cierre paulatino de las distintas fábricas que conformaban el tejido productivo de Valdivia a mediados del siglo XX, afectaron al desarrollo económico de la ciudad que hubo de reconvertirse para apostar por una nueva imagen de ciudad basada en la cultura y el turismo.

▪ El resurgir de la ciudad.



Fig. 5. Isla Teja antes del terremoto de 1960.

Tras el terremoto, la ciudad, y la región entera que se había visto afectada también, recibió numerosas ayudas estatales y extranjeras para la reconstrucción de la misma y la recuperación

de su economía. Así, a pesar de la destrucción del borde fluvial, del puente que conducía a isla Teja, la ruina de numerosos edificios y fábricas, la ciudad comienza un proceso de múltiples transformaciones que pueden observarse en la actualidad, como la construcción de una nueva costanera y el rediseño urbano en las proximidades del puente Pedro de Valdivia. Además, la apuesta cultural con la Universidad Austral ubicada en el entorno más dañado de la ciudad, unida a una postura firme ante el turismo, han posibilitado la regeneración de la isla Teja.

La reconstrucción de la ciudad tras las catástrofes sucedidas en 1960, se realizan desde una perspectiva que favorezca la revitalización urbana y social de los entornos afectados. Por ello, muchas de las intervenciones llevadas a cabo se han basado en las potencialidades del entramado primitivo.



Fig. 6. Isla Teja tras el terremoto y maremoto de 1960.

Sin embargo, la presencia industrial en esta área de la ciudad, es un leve recuerdo por lo que la consideración de pautas diversas que se engloben bajo el objetivo común de la búsqueda de soluciones que ayuden en la reinterpretación de la ciudad, son indispensables para configurar una correcta distribución de los nuevos usos e infraestructuras con el fin de homogeneizar los entornos aún dañados y abandonados.

La aparición de vacíos industriales, imprecisos y sin urbanidad, favorecen la reutilización de los mismo en beneficio de la configuración de una nueva trama urbana, donde estos espacios abandonados se configuran como oportunidades de desarrollo. Así, la lectura de los vestigios industriales en la ciudad, permite ahondar y enriquecer la exploración de las dimensiones que influyen favorablemente en el desarrollo de una ciudad media, como es Valdivia, por lo que las intervenciones en estos espacios urbanos consolidarían la memoria que los habitantes tienen de su pasado fabril. De este modo, la reconversión alcanza todo su valor cuando se vuelca la mirada a las huellas que los antiguos edificios industriales depositaron en este ámbito, configurando una trama urbana legible desde la actividad pasada.

La relevancia de la preservación de estos vacíos industriales radica en la pérdida de identidad que están sufriendo los espacios productivos como consecuencia de las múltiples mutaciones de las ciudades. Por ello, "la única forma viable de actuar sobre el patrimonio (industrial) es convertirlo en un instrumento socialmente útil y rentable, entendiendo por rentable aquello que redunde en bien de la colectividad haciendo posible una mejor calidad de vida y un renacimiento de la ciudad"⁷. Además no es posible comprender, apreciar, valorar y legar a las generaciones futuras el patrimonio industrial de un entorno, sin realizar una vista introspectiva de la cultura y la historia que están involucradas en los procesos de transformación que las

⁷ MIGONE RETTIG, Jaime. Preinventario para la catalogación del patrimonio industrial chileno. Universidad Central de Chile, Santiago de Chile, 2003, p. 120.

huellas productivas están materializando en el siglo XXI, ya que “la memoria es lo que nos permite plantearnos de dónde venimos; la identidad nos conduce a la pregunta sobre qué somos, mientras que la historia nos hace reflexionar sobre el sentido de nuestro destino, nuestro futuro”⁸.

La constante transformación y la caducidad de la actividad industrial en el ámbito de estudio, son valores que se trasladan a los propios inmuebles que la albergaron. La situación de abandono y destrucción deja en el territorio vestigios de la actividad extinta y de las catástrofes sucedidas en forma de recursos patrimoniales y naturales que deben evolucionar para hacer efectiva su preservación. En el caso de las arquitecturas industriales que aún permanecen en el lugar, tienen el carácter de elementos configuradores de la salvaguarda de la memoria colectiva. Por ello, los iconos arquitectónicos heredados de la industrialización nos proporcionan una imagen visible de futuro, así como nos ayudan a entender nuestra sociedad actual y construyen un ambiente propicio para el diseño de la ciudad futura. Por ello, debemos apoyarnos en los distintos hitos urbanos con el fin de rescatar la memoria valdiviana donde su borde fluvial constituía un tejido urbano compacto y rico, hoy marcado por fisuras y lugares no terminados de la ciudad, y que se ofrece como posibilidad de revitalización de un entorno urbano concreto.

2.2 ESTUDIO DEL BORDE INDUSTRIAL VALDIVIANO



Fig. 7. Localización del área de estudio, 2014.

“Valdivia debe su apogeo a su magnífica situación geográfica, a las condiciones de su puerto principal, Corral (que no tiene barra y franquea la entrada de las naves de más alto porte), y a los ríos que la comunican con los centros poblados de alguna importancia”⁹.

Por ello, una vez establecidos los condicionantes históricos e industriales de la ciudad de estudio, debemos profundizar en la constitución del área productiva valdiviana, fuertemente influenciado por el entorno natural que lo rodeaba. La isla Teja ha participado de manera importante en la historia de la ciudad, debido principalmente a su ubicación geográfica entre el centro histórico de la ciudad y el sector costero de la misma. Por ello, se desarrollan en este ámbito las primeras actividades productivas de la región, con la instauración de una incipiente fábrica de ladrillos y tejas en el siglo XVI que, finalmente, le donaría el nombre a este espacio de la ciudad. La destrucción de gran parte del tejido urbano, y con él esta fábrica de tejas, durante el levantamiento indígena, provocan una detención de la producción industrial durante

⁸ SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya. “La trilogía de la identidad”, en Revista Foco 76, N°6, 2008, p. 12.

⁹ LLOYD, Reginald. Impresiones de la República de Chile en el siglo veinte, op. cit., p. 412.

el siglo XVII, hasta que en 1645 la ciudad es reconquistada por los españoles y, con ello, se reanuda la actividad fabril. Sin embargo, la gran concentración de fábricas en la isla Teja se debe a que a la llegada de los colonos alemanes, éstos necesitaban terrenos en los que vivir y, para ello, el Coronel Viel, jefe militar de la ciudad en este momento, les vende a bajo precio numerosos terrenos, principalmente, en Isla Teja. Así, se establecen en ellos con la finalidad de cultivar la tierra. Sin embargo, la mala calidad de los terrenos impedía la posibilidad de obtener resultados fructíferos de los mismos, por lo que los colonos comenzaron a desarrollar las labores artesanales que ejercían en su país de origen, impulsándose de este modo el desarrollo industrial y constituyendo el tejido productivo de la ciudad.

El germen de este proceso industrializador estuvo en la construcción de la fábrica de cerveza que Carlos Anwandter ubica en la ribera del río Valdivia, frente al centro histórico de la ciudad, al que se le sumaron Christian Rudloff con su fábrica de calzado o Herman Schulke con su curtiduría, entre otros. Así se produjo un rico tejido urbano conformado por comercios, talleres artesanales de manufactura y carpintería e industrias de pequeño tamaño.

El éxodo de los alemanes al centro de la ciudad al otro lado del río, donde establecieron su residencia, favoreció la compra de estos terrenos por parte de empresarios que instalaron en ellos sus fábricas. Mediante la asociación de distintos empresarios comienzan a establecerse los primeros complejos industriales en la zona como los de Schüller Hnos, dedicados a la producción de alcohol, jabón, cecinas, curtidurías y crianza de animales; Hoffmann Hnos con refinerías de alcohol y azúcar, fábricas de conservas y velas y agencias de vapor; Alberto Haverbeck e Hijos con espacios industriales de conservas y maderas, además de cultivos y agencias de navegación; Oettinger Hnos con espacios para la construcción naval, aserraderos y la fabricación de clavos y alambres; o la sociedad de German Kunstmann que poseía un molino, una destilería y áreas para la crianza de animales.

Durante el siglo XX, el perfil industrial influye notablemente en la población valdiviana, ya que la notable actividad productiva necesitaba de mano de obra en las fábricas y de agricultores y ganaderos que suministrasen materias primas a éstas. Por ello, los distintos factores que han caracterizado la industrialización de la ciudad de Valdivia, pueden ser entendidos, a pesar de su índole diversa, como piezas integrantes de un conjunto común que se disponían en el tejido urbano para configurar una trama conjunta. No obstante, el incendio de 1909 y el sismo y las inundaciones derivadas de este movimiento telúrico en 1960, han hecho desaparecer valiosas piezas industriales a lo largo del río, dejando numerosos vacíos en el espacio urbano.

Además, la lectura que se realiza sobre los elementos legados de la actividad industrial en esta urbe objeto de esta investigación, permite una comprensión profunda de la actividad productiva a lo largo de un siglo de efervescencia industrial. Por ello, se propone un proceso reflexivo para desarrollar acciones que sean capaces de repensar su esencia y mejorar las condiciones de adaptación de la trama urbana al entorno natural en el que se inserta, con el fin de fortalecer el patrimonio natural, industrial y urbano de la ciudad.

3. ARTE, ELEMENTO REGENERADOR CUANDO LA ARQUITECTURA NO ES POSIBLE.

3.1. LA ARQUITECTURA (INDUSTRIAL) DEL PAISAJE EN LA CIUDAD DE VALDIVIA: DESASTRES Y MEMORIA.

Valdivia fue construida sobre un terreno accidentado y con frondosa vegetación que proveía de madera a las aserradoras y de combustible a las fábricas que empezaron a implantarse en las inmediaciones del río que divide a la ciudad en dos partes. La destrucción de gran parte del tejido urbano de isla Teja tras el terremoto de 1960, ha generado unas dinámicas de cambio en los distintos usos del suelo, alejándose del tradicional uso industrial para reconvertirse en un nuevo núcleo urbano donde los usos turísticos y culturales dominan este fragmento de ciudad. Además, las inundaciones debidas al tsunami que siguieron al terremoto, redujeron drásticamente la superficie de terrenos construibles en las cercanías del cauce fluvial, por lo

que en la actualidad se pueden apreciar las pérdidas del patrimonio fabril a través de las ruinas que aún permanecen en estos terrenos.

El constante proceso de transformación que se sucede en el entorno natural, hacen que las ciudades que establecen vínculos estrechos con el territorio, como es el caso de Valdivia, estén en permanente cambio también. Por ello, el acontecimiento de eventos extremos necesitan ser incorporados en los modos de reutilización y regeneración urbana, ya que dejan una huella profunda no sólo en las realidades materiales de la ciudad, sino en los elementos intangibles en la memoria de sus ciudadanos. Si enfocamos estas transformaciones desde una perspectiva positiva, conseguiremos modos de intervención que sean capaces de recordar favorablemente lo sucedido desde topografías y arquitecturas que se caractericen visualmente con los lugares afectados.

En relación a lo anterior, es posible afirmar que las transformaciones suscitadas en el territorio y el paisaje de la isla Teja durante las últimas siete décadas son el resultado de un profundo cambio derivado de distintos hechos históricos que han modificado considerablemente la imagen de ciudad. Asimismo, al presentar marcas industriales en un territorio no apto para la construcción, tras las modificaciones naturales de los terrenos en los que se implantaban, han de establecerse pautas de reutilización que traspasen los límites de la arquitectura y que ayuden a preservar la memoria industrial de este lugar a través de un nuevo escenario simbólico e identitario que sepa dar respuesta a las diferentes demandas de la ciudadanía.

En el presente caso de estudio, no se trata del rescate de temas y figuras clásicas del paisajismo, sino de la preservación de ciertas arquitecturas industriales que aún 'marcan' la trama urbana de este entorno determinado y que se alejan de la visión tradicional de regeneración del paisaje para incorporar a éste último en la preservación de la memoria industrial de este enclave. A pesar de ello, las pautas de regeneración urbana de esta zona necesitan, para la superación del aislamiento entre sociedad urbana y procesos naturales, una lectura amplia que posibilite la interacción entre las huellas industriales del pasado y la naturaleza actual.

En este sentido, la lectura del paisaje actual no debe realizarse desde una mirada subjetiva ya que *"el aprecio a los paisajes puede ser en parte espontáneo -cuestión de sensibilidad-, aunque la mayor parte de las veces es aprendido -cuestión de cultura-, y siempre es el resultado del ejercicio de un determinado sistema de valores"*¹⁰. Por ello, necesitamos una base cultivada donde converjan informaciones científicas y artísticas para, así, poder definir una nueva mirada sobre este paisaje desindustrializado, imperfecto y destruido que configura el borde de la isla Teja. Sólo de este modo, se consigue establecer vínculos entre lo urbano y lo natural que sean capaces de reconfigurar la trama urbana y la imagen de la ciudad.

La implantación de museos, galerías de arte, salas de exposiciones o estudios de artistas en los vacíos industriales, funciona como regeneradores urbanos donde el arte se transforma en un catalizador de la revitalización del tejido urbano de las ciudades medias donde se localizan. Pero el desarrollo de estos proyectos requieren de una renovación arquitectónica de los edificios abandonados, la inserción de nuevos espacios atractivos que modifiquen la imagen urbana tenida hasta entonces y la implantación de usos comerciales, turísticos y de ocio que atraiga a la población foránea. Sin embargo, cuando la edificación no es posible por los daños derivados de catástrofes naturales, la inclusión de obras artísticas proporciona la aparición de focos artísticos atractivos donde conviven el arte y la cultura.

Numerosos artistas han traído el arte a la ciudad, convirtiendo la trama urbana en un escenario donde plasmar su pensamiento, modificando el paisaje de la ciudad y creando un nuevo hito regenerador del entorno urbano. Generalmente, la intensidad y evolución de la ciudadanía depende más de la historia exclusiva de cada ciudad y de las oportunidades, así se crea una relación ciudad-ciudadano establecida en un espacio idóneo para la creatividad. De este modo,

¹⁰ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. Miradas sobre el paisaje. Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 277.

el arte no debe concebirse como un simple reflejo de la sociedad, sino como un vehículo para construir ésta, para crear futuro y para activar a sus habitantes y el entorno en el que conviven.

3.2. EL ARTE COMO SENTIDO DE PERTENENCIA AL LUGAR.

La utilización de herramientas artísticas con el fin de comprender el entorno cultural para la reutilización del entorno urbano de isla Teja, sirve para comprobar cómo el arte se transforma en un elemento indispensable para acercar al ciudadano al pasado industrial del lugar.

El proyecto artístico que se plantea en esta área de Valdivia, ofrece una serie de oportunidades. Por un lado, la flexibilidad que presenta una obra artística al adaptarse a las distintas escalas de intervención lo hace indispensable como instrumento de trabajo en la preservación y la recuperación del pasado industrial. Asimismo, la colaboración del artista con los habitantes del lugar, así como con demás artistas locales, establece la posibilidad de sintetizar mediante una actuación, temporal o permanente, la complejidad del tema abordado, apoyándose en testimonios autóctonos. Por tanto, la utilización de acciones artísticas en el entorno escogido, adecua la reactivación de un lugar además de permitir generar vínculos afectivos que sean desencadenantes de un mayor sentido de pertenencia con el lugar.

El sociólogo Maurice Halbwachs hace referencia a lo anterior en su texto, donde afirma que, *“si entre las casas, las calles y los grupos de sus habitantes no existiera más que una relación accidental y de corta duración, los hombres podrían destruir sus viviendas, su barrio, su ciudad, y reconstruir en el mismo lugar una diferente, siguiendo una idea diversa: pero si las piedras se dejan transportar, no es tan fácil modificar las relaciones que se han establecido entre las piedras y los hombres. Cuando un grupo vive durante mucho tiempo en un emplazamiento adaptado a sus costumbres, no sólo sus movimientos, sino sus pensamientos son regidos por la sucesión de imágenes materiales que representan los objetos exteriores. Al transformar el medio construido las piedras y los materiales no opondrían resistencia, no así los grupos que lo habitan”*¹¹.

De este modo podemos comprender cómo los habitantes establecen una relación con el lugar que habitan, no siendo ésta accidental ni de corta duración. Por ello, la memoria y el sentido de pertenencia al lugar pueden significar una mayor protección del mismo. Asimismo, la pérdida de esa memoria puede significar una relación distinta y desde una posición alejada del enclave de estudio, por lo que las acciones artísticas en el borde fluvial del río Valdivia, permitirán un movimiento continuo de ida y vuelta entre pasado y futuro, donde la industrialización esté presente en el ámbito actual, no ya con sus estructuras fabriles, sino a través de ciertas pautas que establezcan determinados vínculos entre memoria y presente.

Sin embargo, este tipo de actuaciones inician el germen de la energía social que reactiva la ciudad y sus espacios y no es exclusivo para el colectivo artístico. Podemos distinguir actuaciones relacionadas con este carácter dentro de los profesionales de nuestro gremio, los arquitectos. En relación a esto, en el contexto español, existen diversas intervenciones que sirven de referencias para extrapolarlas al caso de Valdivia.

El grupo sin|studio arquitectura explora la posibilidad de transformar, reinventar, practicar personal y colectivamente los entornos a través de la sensorialidad, la expresividad y el juego. Sus actuaciones *Manda 1 Mensaje Luego* (m1ml en adelante) y *Led Me* situados en Sevilla y Jaén respectivamente, son capaces de generar relaciones libres y sin coaccionar entre las personas de un mismo lugar. Como ya publicó Lucy R. Lippard, “el arte (y, por extensión la arquitectura) tiene que haber empezado como naturaleza misma, como una relación entre el ser humano y la naturaleza, de la que no podemos separarnos”¹².

¹¹ HALBWACHS, Maurice. “Fragmentos de La Memoria Colectiva”, en *Athenea Digital*, N° 2, otoño 2002, p.10. Disponible en: <http://atheneadigital.net/issue/view/3>

¹² LIPPARD, Lucy R. “Gardens: some metaphors for a public art”, en *Art in America*, noviembre de 1981, p.136.



Fig. 8. Intervención m1ml, sin|estudio arquitectura, Sevilla, 2007.
Fig. 9 Intervención de arquitectura efímera. Transite, sin|estudio arquitectura, Jaén, 2006.
Fotografía Pablo F. Díaz Fierros.

La obra de este equipo de arquitectos se corresponde con esta frase. Está muy cercana a la naturaleza, la capta, la comprende, la valora y son capaces de intervenir en ella como naturaleza misma. Sin/estudio entienden la intervención de m1ml como una relación directa entre el hombre y la naturaleza. Además indaga en la reinención del turismo, creando un nuevo atrayente alejado de los hitos históricos de Sevilla. Gracias a ello, los turistas y ciudadanos crean un vínculo con la ciudad a través de los sentidos y el juego. M1ml consiste en la construcción de un paisaje sensitivo y sensorial conectado a la red de forma interactiva. Con un mensaje electrónico¹³ donas X segundos de luz nocturno a un gran macetero aromático dispuesto en la plaza de la Alianza de manera efímera. Del mismo modo, podemos hacer referencia al segundo de los proyectos citados: transite Jaén. Led Me. En este caso, la intervención se produce en un lugar de tránsito que forma parte de la cotidianeidad de la ciudad. Un espacio exterior, público y accesible que, durante un tiempo, se ve perturbado por un bosque de leds creando así un lugar que alberga una experiencia singular a su paso y una expectación social en torno al mismo.

A través de este tipo de intervenciones, conseguiremos que el paisaje urbano industrial de la isla Teja, constituya una herencia de las funciones urbanas de la ciudad y se establezcan como piezas fundamentales para comprender su historia industrial, ya que las fábricas contemporáneas ocupan solares periféricos. Sólo así se construirá una auténtica renovación de la imagen urbana a través de nuevas formas que establezcan una confrontación reflexiva entre la realidad actual y la pasada a través de las leves marcas industriales que aún persisten en este entorno.

4. ISLA TEJA, CONSTRUYENDO NUEVOS BORDES.

Atendiendo al ámbito urbano estudiado, así como las posibles pautas de regeneración urbana de índole artística, se llega a un resultado conjunto de la zona con el fin de que la lectura sobre este fragmento del tejido urbano de Valdivia se realice de manera uniforme y continua. Para ello se han considerado como condicionantes primordiales el abandono del contexto expositivo

¹³ Mensajes enviados a través de la plataforma www.m1ml.net

y el alejamiento de las instituciones artísticas, con el fin de producir como efecto inmediato una nueva discursividad en la que la sociedad, la cultura, la industria y la historia actúen como cajas de resonancia.

Así, pasaremos a proponer una solución de regeneración de todo el borde fluvial donde, en primer lugar, se atenderán a las características históricas generales del entorno para comprender el pasado industrial del lugar. Asimismo, se plantea un recorrido visual que permita apreciar la actividad industrial que existió en el lugar antes del terremoto de 1960. De este modo, a partir de pequeñas intervenciones que actúen a modo de acupuntura, se consigue coser un territorio abandonado y en proceso de deterioro. La linealidad marcada por la cuenca del río, unida a la presencia de la trama urbana histórica, confluyen en una organización legible donde las preexistencias estructuran el actual vacío urbano, convirtiendo la zona en un destino más atractivo, tanto para los habitantes locales como para los foráneos.

La propuesta aquí planteada, propone realizar un recorrido por la historia del lugar que permita el diálogo del pasado con el futuro a base de puntualizaciones artísticas sobre el entorno, conjugando memoria y expectativa. Así, se impone una serie de elementos artísticos que forman parte de un recorrido conjunto donde interactúan el arte y la historia con el fin de mantener vivo el pasado industrial devastado por el terremoto.

La nueva intervención del borde fluvial del río Valdivia, se presenta como una oportunidad de aproximarnos a la regeneración de una manera global que contemple tres puntos clave: la actividad productiva, la importancia ambiental del entorno natural en el que se enclavan las propuestas y la influencia de la ciudadanía en su relación con ambas. De este modo, el interés que mostraban los ciudadanos hasta ahora, limitándose a los aspectos dañados de la catástrofe, se modifica mediante la utilización de elementos con un fuerte carácter simbólico llenos de identificación cultural en Valdivia, como es la presencia de un tejido productivo rico en este borde del río. Además, las intervenciones deberán inquirir en el pasado fabril para generar hitos que rememoren la memoria colectiva de los valdivianos, ya que no podemos olvidar que el paisaje actual es producto de un anterior largo proceso de antropización del territorio en el que primaba una visión principalmente productivista.

De este modo, se consiguen generar construcciones sociales y espaciales que dialogan a través de las prácticas artísticas para conformar un nuevo espacio donde se reconduce el arte como una forma de acción y actuación específica en aras de preservar el patrimonio industrial de la ciudad.

El espacio territorial sobre el que se interviene es, sin duda, un lugar profundamente alterado, si bien en relación a tantos otros de nuestro propio entorno puede considerarse que su nivel de degradación es todavía leve, o dicho de otro modo, que la calidad medioambiental mantiene unos niveles aceptables. Sin embargo, todo este repertorio de presencias naturales y artificiales, de topografías modificadas, de signos de la historia,... forman un gran tapiz, por lo que podemos considerar éste un lugar adecuado para intervenir.

Un amplio espacio libre recorrerá los límites de la zona, que se irán comunicado por medio de pasos creados a través de antiguos caminos y viejas implantaciones fabriles reutilizados como espacios públicos y que, simultáneamente, dará permeabilidad a la propuesta, alejándose del hermetismo urbano que existía con anterioridad. A través de un entramado compuesto de paseos, jardines y antiguas edificaciones, se facilitan las conexiones y relaciones sociales, así como los lugares idóneos para la implantación de las distintas obras artísticas, lo que intervendrá favorablemente en la reactivación del lugar. Por ello, el antiguo borde fluvial del río Valdivia, se transforma en el espacio libre principal de la isla Teja, en torno al cual se articularán las distintas propuestas.



Fig.10. Propuesta artística en isla Teja, Valdivia, 2014.

En primer lugar debemos destacar que la actividad industrial, una vez extinta, ha supuesto una mejora estética del territorio, gracias a la nueva morfología del paisaje, por lo que los antiguos vestigios industriales que aún perduran, como las ruinas de la antigua curtiembre de Rudloff, han de ser reutilizados con usos permitidos en el entorno natural actual bajo el objetivo principal de generar la articulación de una serie de actividades, relacionadas con las artes plásticas y visuales, que toman como soporte el escenario físico de los terrenos inundados por el tsunami sucedido en 1960.

Asimismo, se contempla la integración de la antigua fábrica de cervezas Anwandter, hoy reutilizada en espacio museístico, para localizarla como lugar de entrada al recorrido propuesto. Además, la posibilidad ofrecida por el entorno de hacer partícipes a los ciudadanos locales en el desarrollo de las intervenciones, favorece la relación ciudadano-artista, creando vínculos entre los dos elementos protagonistas de la propuesta aquí planteada. De esta manera, se consigue configurar, a través de diálogos, una nueva identidad que contemple arte, ciudadanía y pasado. Se inicia así una nueva mirada sobre el territorio, donde se descubren paisajes con memoria y potencialidad creativa en un espacio fronterizo que es capaz de generar una nueva imagen de ciudad atractiva e identitaria.

Para configurar esta nueva imagen de esta ciudad media chilena, se plantea una propuesta de regeneración urbana basada en satisfacer las demandas locales en relación al arte. Sin embargo, el antiguo tejido industrial no ha de entenderse bajo el concepto artístico en exclusiva, sino más bien en conjunto con los espacios culturales y educativos que están proliferando en las proximidades del ámbito de estudio. Para ello, se enlazan distintos recorridos desde los cuales se podrá leer la historia productiva de Valdivia y la relación que ésta ha tenido con el río y el entorno natural de la isla Teja.

5. CONCLUSIONES

Finalmente, podemos afirmar que mediante esta propuesta de intervención, alejada de la arquitectura, se comprueba cómo existen diferentes pautas de acción sobre las ciudades medias que facilitan la reactivación del patrimonio industrial que en ellas existe. La adopción de nuevos enfoques para antiguas industrias permite el desarrollo local a través de pequeñas intervenciones a modo de acupuntura urbana que cosen el tejido urbano, aunando pasado y futuro.

Por otro lado, las directrices de reutilización de todas las piezas industriales aquí estudiadas sirven de investigación de nuevas formas de producción o estrategias culturales que se insertan en el discurso social. En este sentido, estas acciones han de ser llevadas a cabo mediante procesos de colaboración con otras disciplinas más próximas a la acción social que a la de la formalización, por lo que han de situarse alejadas de los límites convencionales.

La propuesta de intervenir en un lugar industrial afectado, no sólo por el paso del tiempo, sino, además, por una fuerte catástrofe natural, ayuda a la comprobación de la flexibilidad que presenta el legado industrial, a través de acciones que conecten historia y sociedad, además de favorecer la sostenibilidad del ámbito de estudio. Por otro lado, desplazar la acción artística hacia un lugar marginal como el del borde fluvial de la isla Teja en Valdivia, permite poner en contacto al artista con la realidad social de un contexto frecuentemente olvidado, afianzando los nexos de unión entre la obra y el lugar.

El aprovechamiento del legado de la actividad productiva almadradera como recurso para el arte y la cultura, alcanza gran relevancia en este ejemplo práctico, ya que mediante la generación de distintos recorridos visuales a través de intervenciones artísticas, se recupera la arquitectura, el paisaje, el tejido urbano y las relaciones sociales, además de reafirmar sentimientos de pertenencia a la comunidad local.

La constitución del uso artístico como principal elemento de atracción, ofrece la posibilidad de preservar la memoria industrial valdiviana, mediante el recorrido por el antiguo tejido fabril bajo una nueva mirada, donde convergen espacios culturales, educativos, residenciales y de ocio. Así, la interacción del arte en el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la tradición industrial, promueven actividades prácticas que redibujarán el sistema urbano existente.

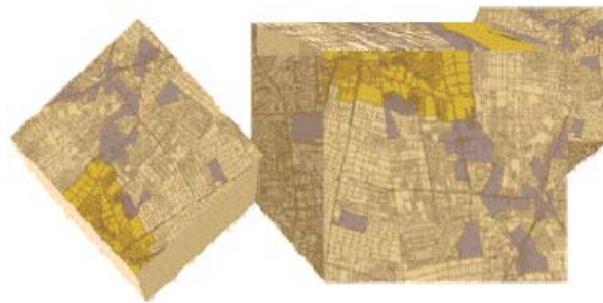
BIBLIOGRAFÍA

- BERNEDO PRIETO, Patricio. "Los industriales alemanes de Valdivia", en Historia 32. Instituto de Historia de la Universidad Católica, Santiago de Chile, 1999, pp. 5-42.
- CARIOLA, Carmen; SUNKEL, Osvaldo. Un siglo de historia económica de Chile 1830-1930. Dos ensayos y una bibliografía. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. "Fragmentos de La Memoria Colectiva", en Athenea Digital, Nº 2, otoño 2002. Disponible en: <http://atheneadigital.net/issue/view/3>
- JUÁREZ MARTÍNEZ, M. Liliana; VALLADARES ANGUIANO, Reyna. Ciudades medias en el proceso de globalización, el caso Colima-Villa de Álvarez. Departamento Urbano. Universidad de Colima, México, 2006.
- JARA, Benjamín; MODREGO, Félix; BERDEGUÉ, Julio A. Ciudades, territorios y crecimiento inclusivo, Documento de Trabajo Nº103, Programa Dinámicas Territoriales Rurales. Rimisp, Centro Latinoamericano para el Desarrollo rural, Santiago de Chile, 2012.
- LIPPARD, Lucy R. "Gardens: some metaphors for a public art", en Art in America, noviembre de 1981, p.136-150.
- LLOYD, Reginald. Impresiones de la República de Chile en el siglo veinte: historia, gente, comercio, industria y riqueza. Jas. Truscott and Son Ltd. Artistas Impresores, Londres, 1915.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. Miradas sobre el paisaje. Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- MELLER, Patricio. Un siglo de economía política chilena (1890-1990). Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996.
- MIGONE RETTIG, Jaime. Preinventario para la catalogación del patrimonio industrial chileno. Universidad Central de Chile, Santiago de Chile, 2003.
- PINTO, Aníbal. Chile, un caso de desarrollo frustrado. Editorial Universidad de Santiago, Santiago de Chile, 1996.
- SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya. "La trilogía de la identidad", en Revista Foco 76, Nº6, 2008, p.10-13.
- SILVA GALDAMES, Osvaldo. Atlas de la Historia de Chile. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2005.
- TALAVERA, Pedro. "La configuración del modelo transnacional de desarrollo en América Latina: antecedentes y crisis", en Boletín americanista, Nº. 33, 1983, p.161-194.

FUENTE DE LAS IMÁGENES

- Fig. 1 Biblioteca Nacional de Chile. Sala Molina.
- Fig. 2 memoriafabricarudloff.wordpress.com/tag/rudloff/
- Fig. 3 Biblioteca Nacional de Chile. Archivo Fotográfico y Digital.
- Fig. 4 CASTEDO, Leopoldo. 1915-1999 Hazaña del Riñihue: el terremoto de 1960 y la resurrección de Valdivia: crónica de un episodio ejemplar de la historia de Chile. Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2000, p. 74.
- Fig. 5 chiledel1900.blogspot.com/2013/12/Valdivia.html
- Fig. 6 historiadevaldivia-chile.blogspot.com/2011/10/Valdivia-1960-3.html
- Fig. 7 Elaboración propia.
- Fig. 8 siniestudio.blogspot.com/2007/12/espacios-colectivos-en-el-barrio-de.html
- Fig. 9 pablodiazfierros.com/reportajes/intervención-de-arquitectura-efimera-transite-2006/
- Fig. 10 Elaboración propia.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Emilio Tomás Sessa

EL PROYECTO URBANO REINTERPRETADO

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

EL PROYECTO URBANO REINTERPRETADO

EMILIO TOMÁS SESSA

RESUMEN

El autor, desde una perspectiva actual, realiza una revisión crítica frente al proyecto propuesto el año 1972 para el Concurso Internacional de Proyectos. Este concurso titulado "Área de remodelación del centro poniente de Santiago de Chile", contó con la participación del autor como parte de un equipo de arquitectos.

El texto explica las lógicas proyectuales utilizadas en la propuesta, a la luz de una visión contemporánea y crítica. Dado el caso, el artículo se inscribe en un marco reflexivo centrado en la relación entre arquitectura y ciudad, identificando aquellas relaciones y variables determinantes de la idea del proyecto.

En un segundo momento, se realiza una reflexión crítica que apunta al paradigma actual del urbanismo de mercado, en contraste con aquellas actuaciones en la ciudad que se realizaron desde la esfera pública en el Chile de comienzos de los '70.

Finalmente, el autor pone en evidencia los conflictos que actualmente se identifican en la ciudad contemporánea, específicamente en el ámbito arquitectónico, discutiendo los alcances de lo interdisciplinar en la proyección arquitectónica, así como también el rol social que la arquitectura debiese poseer frente a un contexto de vulnerabilidad social.

Palabras clave: Proyecto urbano, urbanismo, proyecto de arquitectura, ciudad contemporánea

ABSTRACT

The author, from today's perspective, makes a critical review against the project proposed in 1972 in the International Project Competition. This contest entitled "Redevelopment area of downtown west of Santiago de Chile" was attended by the author as part of a team of architects

The text explains the design logic used in the proposal, in the light of contemporary and critical view. The article is part of a reflective framework focusing on the relationship between architecture and city relations and identifying those variables determining the project idea.

In a second step , a critical reflection that points to the current paradigm of the urban market , in contrast to those activities in the city that were conducted from public sphere in Chile in the early '70s.

Finally, the author highlights conflicts currently identified in contemporary city, specifically in the field of architecture, discussing the interdisciplinary scope of architectural design as well as the social role architecture should possess against a background of social vulnerability.

Keywords: Urban project, urban planning, architectural design, contemporary city

TEMARIO

1. Repaso Previo
2. Pensar y proponer desde la ciudad
3. El proyecto como síntesis o... la forma de la idea
4. "Del urbanismo solidario al de mercado"
5. El proyecto como simplificación o... la idea de la forma
6. La arquitectura frente a la ciudad contemporánea

1. REPASO PREVIO

Este texto es una reflexión de lo que significó el llamado a Concurso, su resultado y el desarrollo de proyecto urbano-arquitectónico, de un emprendimiento irrepetible como actuación técnico-política en el marco de un gobierno progresista que pasaba a la acción definiciones ideológicas concretas en cuanto a facilitar el acceso al estado de bienestar en el marco de una acción integral para construir espacio urbano. La misma recorre el universo de lo académico, lo profesional, la conciencia personal, la responsabilidad social e intenta algunas consideraciones sobre el tema de la construcción de la ciudad, de la cultura urbana y sobre la oportunidad de la arquitectura en la definición inicial y final de ese proceso.

Una revisión crítica actual está inevitablemente influenciada por la experiencia construida desde lo académico, en términos de docencia e investigación, impulsada por una visión actual del trabajo presentado al Concurso Internacional de Proyectos para la "ÁREA DE REMODELACIÓN DEL CENTRO PONIENTE DE SANTIAGO DE CHILE". Convocado por la UIA "UNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS" en el año 1972 en el marco de la organización en Chile de la "Exposición Internacional de la Vivienda" y que fue ganado por un equipo de arquitectos argentinos que componíamos: Enrique Bares, Santiago Bo, Tomás García, Roberto Silvio Germani y yo, Emilio Tomás Sessa.

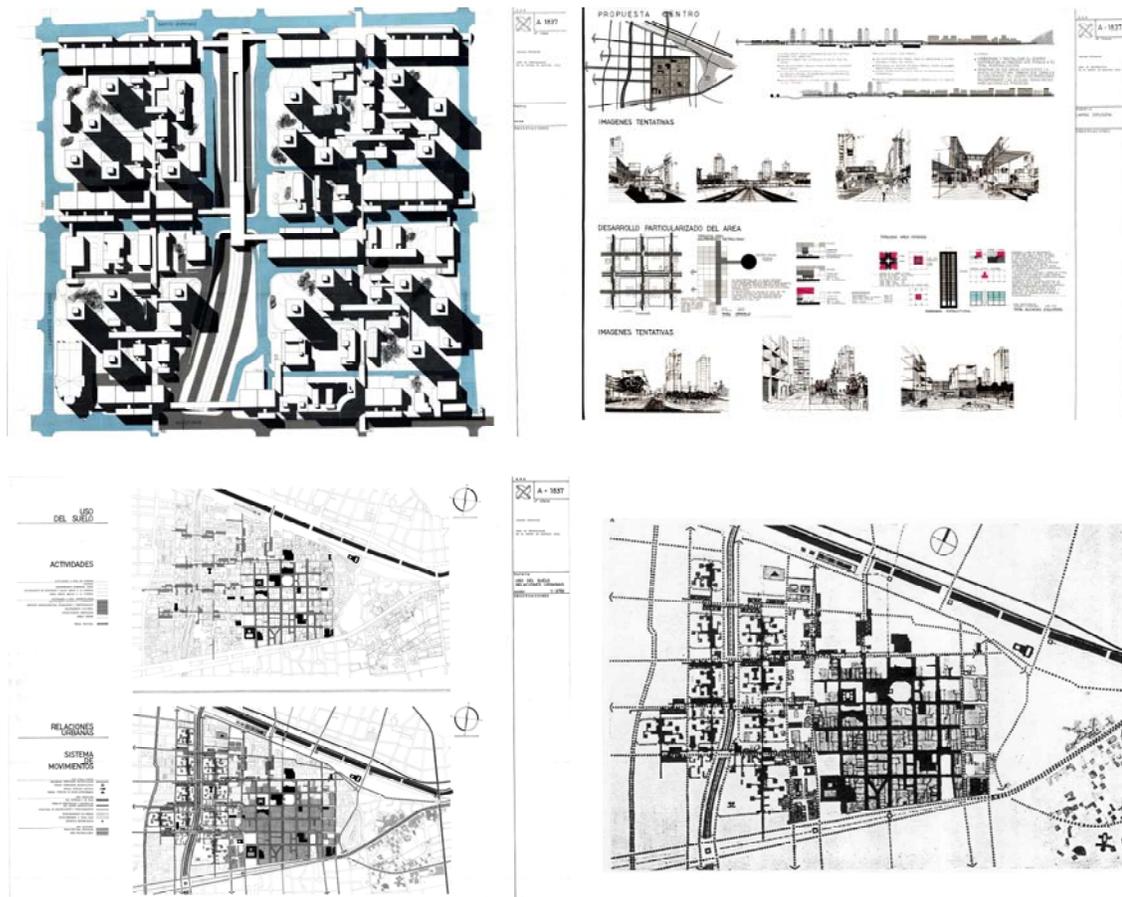


Fig. 1.- Originales de la entrega del Concurso con los principios generales de la intervención.

Las dos etapas del proceso que se inicia a principios de 1972 con el llamado y el desarrollo del Concurso que culmina el 11 de septiembre de 1973 con la suspensión del desarrollo del proyecto ejecutivo de la primera etapa, marcan dos momentos determinantes del proceso de proyectar.

El momento del Concurso tiene un recorrido de preguntas y respuestas sobre los alcances y definiciones arquitectónicas generales para la construcción de la ciudad y lo urbano. Tal vez sería preciso hablar de una **arquitectura para la ciudad** que diera una resolución apropiada para intervenir en el “Área Mapocho – Alameda” y una aproximación arquitectónica para el sector específico de 16 manzanas con fuerte compromiso con respuestas a temas urbanos emergentes de la propuesta general. El conjunto compone un planteo integral para el conjunto de problemas planteados.

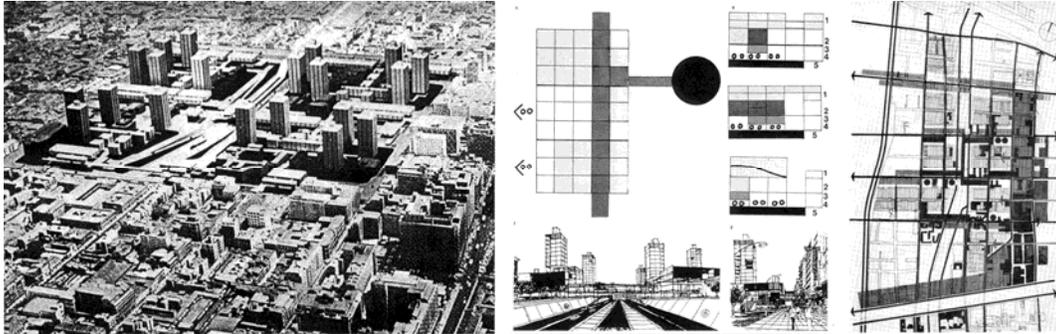


Fig. 2.- Imágenes generales de la propuesta en el sector de 16 manzanas y de los ordenamientos de la estructura propuesta para las bandas que alojarían actividades de extensión del centro.

El proyecto de la primera etapa del “Sector de la Iglesia Santa Ana” significó retomar los principios conceptuales de la propuesta del Concurso, según una elaboración crítica de la experiencia, abonada por reflexiones que articularan formatos arquitectónicos apropiados para la alta densidad solicitada, con el diseño de espacios ambientalmente aptos para la vida cotidiana, que incluyeran los edificios existentes.

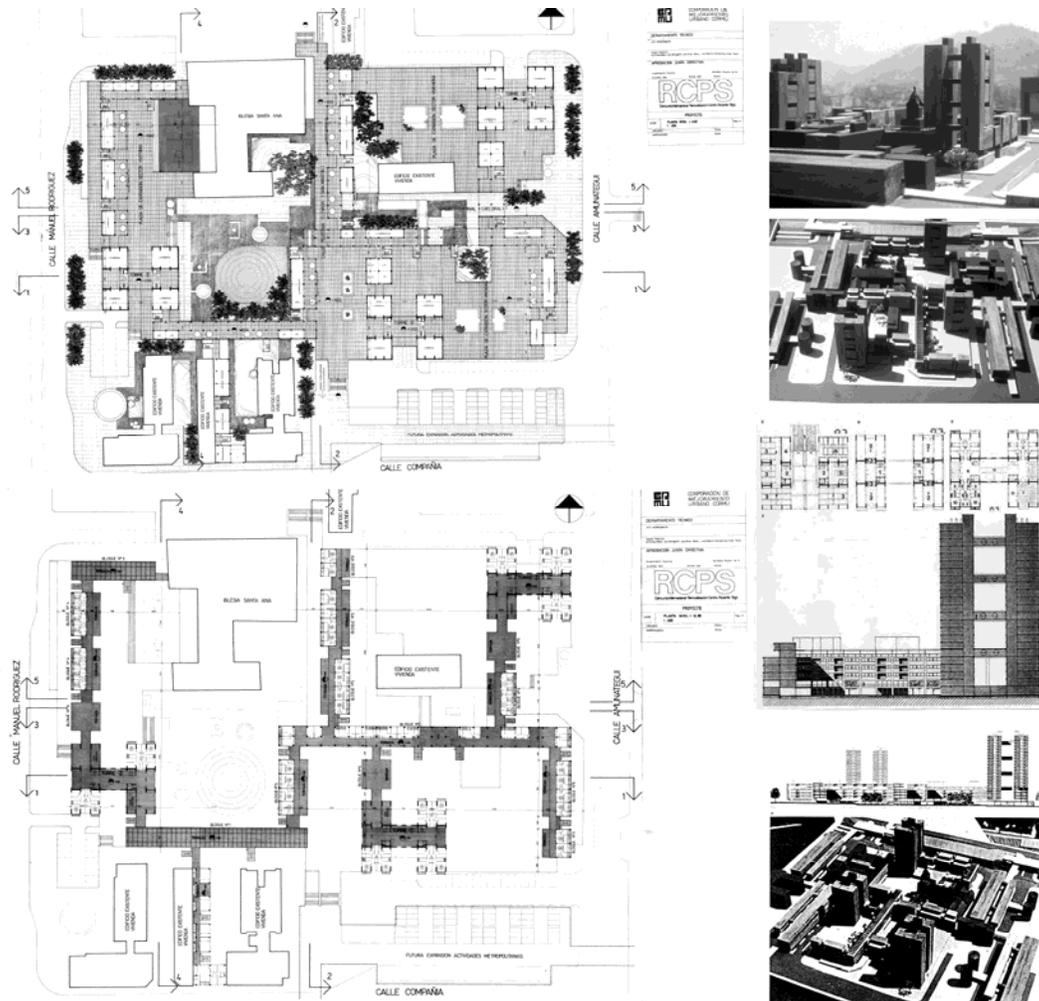


Fig. 3.- Desarrollo de proyecto de la primera etapa, sector Iglesia Santa Ana. Configuración arquitectónica de sectores residenciales con inclusión de edificios existentes.

Desde el punto de vista del proyecto, se trataba de piezas urbanas de grandes dimensiones en diversas escalas: la del territorio urbano-ambiental y la dimensión arquitectónica de los edificios sosteniendo el bloque manzana de la ciudad existente y el desafío del crecimiento y expansión, desde lo conceptual de la totalidad de la intervención.

La determinación de privilegiar las piezas de arquitectura residencial como dato de construcción de la ciudad, sobre todo con la tensión que genera la carga de actividades del Área Centro de Santiago, habla de una concepción integral de la metrópolis. Indicando una manera de entender la actividad urbana en una apropiada relación entre actividades de la vida cotidiana con la compleja funcionalidad que genera el intenso intercambio funcional de las áreas centrales.

Una mirada actual rescata:

- un problema planteado desde una visión de la construcción de la ciudad según un objetivo político-ideológico,
- el impulso de un Organismo Técnico del Estado con metas claramente planteadas en el llamado a Concurso que permitió contar con una amplia variedad de proposiciones,
- la insinuación en la convocatoria de la necesidad de recurrir a la arquitectura en la prefiguración de la forma final de la propuesta,

- una actitud integral frente al proyecto donde la búsqueda de la forma respondiera a una idea emergente de las condiciones del problema,
- en todo el proceso, desde la iniciativa del Concurso al proyecto, el planteo de un equilibrio en la utilización de recursos de proyecto urbano-arquitectónicos en los que, sin abandonar una visión a la vez abstracta e integral del territorio urbano, llegaba a la proposición de objetos arquitectónicos concretos, en la búsqueda de una arquitectura apropiada para la construcción de la ciudad,
- la propuesta de una clara relación en el equilibrio en la convivencia de espacios para la vida cotidiana y para la actividad metropolitana,
- la búsqueda de una escala y una forma apropiada para la alta densidad construida con viviendas mínimas para habitantes de menores recursos, planteando espacios aptos para las actividades de la vida doméstica,¹
- la articulación con la trama de la ciudad existente, absorbiendo la problemática que propone la intensidad de las actividades de las áreas centrales,
- la utilización de distintos niveles para resolver la complejidad de movimientos y funciones emergentes de la actividad metropolitana y de la prolongación de la ciudad hacia el este,
- la configuración urbana y arquitectónica con sentido *relacional* en el contexto de la ciudad y de los edificios existentes, sin renunciar a las demandas surgidas de las actividades contemporáneas y sus condiciones de intercambio.

2. PENSAR Y PROPONER DESDE LA CIUDAD

Es difícil encontrar otra oportunidad donde haya sido tan claramente planteada una demanda integral que suponía, desde la disciplina, la posibilidad de propuestas sobre el territorio de la ciudad proponiendo piezas arquitectónicas de escala urbana cuyo resultado debía constatare -en el conjunto y en las partes- en la configuración arquitectónica final. El mismo proceso implicaba la inclusión en el centro de la ciudad de sectores postergados de la sociedad, con lo que quedaba claramente señalado el objetivo de construir la ciudad como soporte de integración progresiva del conjunto social.

La presentación del concurso consistió en una configuración arquitectónica que surgía y se apoyaba en un conjunto de propuestas de escala urbana que se extendían a un amplio sector del Área Centro de Santiago, la que podía ser desarrollada en el tiempo por otros arquitectos, como quedó demostrado cuando nos encargaron el proyecto final de la primera etapa para el sector de la Iglesia Santa Ana.²

Desde lo conceptual la propuesta se distanciaba del planeamiento científico para aproximarse desde el impulso de los contenidos y su proyección como resultado, conformaba una respuesta que articulaba ciudad y arquitectura.

Entendíamos el proyecto como un procedimiento integral entre una necesidad y una obra, no como resultado de un momento parcial de ese proceso, incluido el desafío de encontrar una relación entre ideología y práctica.

¹ “Al igual que hay espacio para el diseño de alta cultura y el arte popular en la arquitectura de nuestras comunidades, existe también la necesidad de contar con estilos sencillo y elaborado”.

Robert Venturi. “Una definición de la arquitectura como refugio con decoración superpuesta, y otro alegato a favor de un simbolismo de lo ordinario en la arquitectura”. Libro “Lo Ordinario”. Enrique Walker.

² “un proyecto de un nuevo trozo de ciudad es algo abierto, Que va a ser transformado por la acción de otros...no es nunca resultado exclusivo del trabajo de un proyectista”.

Philippe Panerai – David Mangin. “Proyectar la Ciudad”.

Consideramos la demanda como la búsqueda de un ensamble integral de proyecto-gestión-construcción de una pieza de la ciudad que debía considerar en equilibrio las oportunidades:

- coexistencia de actividades emergentes del funcionamiento del centro de la ciudad y su prolongación en el área con importantes volúmenes de vivienda,
- incorporación de residentes con recursos económicos limitados en el centro de la ciudad, expresión de un potente sentido de inclusión social,
- inducción de una intervención que ante la demanda de “construir ciudad” impulsaba el concepto de lo que años después se llamaría “Proyecto Urbano”, explicitando la dimensión arquitectónica del urbanismo,³
- la inclusión de la historia, la infraestructura, el patrimonio y las diversas dimensiones del problema urbano,
- plantear las dificultades que presenta la actuación en los tejidos de nuestras ciudades en sus complejidades y dimensiones,
- entender el rol del Estado como instrumento fundamental en la iniciativa y definición de los contenidos en el proceso de conducir la construcción de la ciudad,
- entender e impulsar que, como en otros ejemplos históricos, la “vivienda social” puede ser dignamente tratada e incluida en los procesos totales de inclusión en la ciudad y desde la dimensión arquitectónica ser considerada como objeto significativo comparable a otras intervenciones de servicios o equipamientos,
- dado que concentración y densidad son acaso los determinantes de una vida urbana intensa y diversa, el desafío histórico a resolver era el proponer una “forma de densidad” para el caso, que incluyera la posibilidad de plantear relaciones posibles de la vivienda con el espacio público, que propiciaran e impulsaran los deseos de sus habitantes para una vida mejor.

La interrupción del proceso de ejecución de la primera etapa del proyecto por parte del gobierno de Pinochet marca el punto del comienzo del retroceso de una forma de construir la ciudad en relación con una concepción inclusiva y amplia de la sociedad, según una concepción urbano-arquitectónica integral que incluía la extensión del área central sin segregación física y social de la residencia y por lo tanto de la vida doméstica, entendida como soporte necesario para el mantenimiento de actividad de vida cotidiana las 24 horas del día.

La historia de las ciudades es una historia de diversidades, esta podría haber sido una de las diversidades de su historia que hoy, cuarenta años después, podríamos estar evaluando en el tiempo.

3. PROYECTO COMO SÍNTESIS O... LA FORMA DE LA IDEA

La arquitectura es una actividad de naturaleza racional que despierta sentidos emocionales -en el sentido más amplio del significado de la disciplina- implica una relación con el mundo, en un delicado equilibrio en el que las intervenciones que se proponen, guardan relación con los hechos con los que se encuentra, pero son capaces de producir transformaciones inmediatas y/o progresivas. En esa dirección, el desafío es producir formatos arquitectónicos en relación con el mundo que vayan en el sentido de la modernidad.

³ “Es necesario repensar el concepto –proyecto urbano- que sirve de instrumento de mediación entre la ciudad y la arquitectura y que, apoyándose en convenciones urbanas, proporciona un contexto a partir del cual la arquitectura puede producir su pleno efecto diferenciador. El proyecto urbano debería permitirnos también, renovar la idea de proyecto permanente cuya forma, de partida, es sugerida más que dibujada y que se realiza a largo plazo alrededor de un cierto número de evidencias culturales”.

Philippe Panerai – David Mangin. “Proyectar la Ciudad”.

Concebíamos el proyecto como una actuación solidaria -comprometida y significativa con la construcción de la configuración física de la sociedad- según la esencia de un compromiso ético y estético preciso en el que el proyecto, entendido como una técnica instrumental rigurosa y eficiente, se ajustaba a los contenidos que, entendíamos como datos reguladores constitutivos de la esencia del proyecto.

Estábamos motivados por un impulso operativo que sintetizaba ideología, teoría y práctica en la forma de una arquitectura contemporánea que reconocía a la modernidad como la posibilidad de construir un ámbito integrado social y físicamente.

Los modelos mejores eran los que había que inventar, impulsados desde una forma de *destrucción crítica creativa*, propiciando un impulso propositivo innovador. Para la época, la evolución del Movimiento Moderno establecía a la vez un *universo referencial* y una *manera didáctica*, accesible de *aprender a hacer*, alentando espíritu de cuerpo desde contenidos epistémicos y actuaciones personales diversas.

Lo que siempre estaba en juego era la triada planteada por Ludovico Quaroni sobre las tres direcciones determinantes en el momento de proyectar:

- *Conciencia*; indicando qué corresponde hacer, cuáles son los contenidos, las dimensiones sociales, culturales, económicas de la demanda y por lo tanto a qué debe atender la propuesta.
- *Experiencia*; que no es otra cosa que el conocimiento decantado apropiado para el caso, sumando la propia capacidad conceptual del proyectista a la destreza construida en el hacer del proyecto.
- *Invención*; ya que en todo proyecto –y este es un dato constitutivo de la modernidad- hay un desafío de volver a interpretar la realidad, ejerciendo una forma de contribuir a la transformación positiva y progresiva del problema a partir del espacio y de la forma.⁴

Los emprendimientos arquitectónicos de grandes dimensiones - también las del Estado- adquieren características determinantes de condiciones representativas del “ser” de la ciudad en sus diversos momentos históricos, políticos, sociales o culturales, definiendo una especie de “mística urbana”. Actúan a la vez como referencias urbanas puras, pero también despertando “sentimientos de referencia” en la relación de sus habitantes con el lugar, en el proceso de hacer coincidir el futuro de las ciudades con la ciudad del futuro.

La pérdida de oportunidad de construcción de estos proyectos-manifiesto, deja espacio a la cobertura de la demanda por extensión de un tejido anónimo e indiferenciado y abandona las características representativas de la ciudad solo en manos de las arquitecturas de equipamiento y servicios que van en auxilio urgente de las necesidades a partir de dudosas arquitecturas monumentales.

4. “DEL URBANISMO SOLIDARIO AL DE MERCADO”

Nuestros países sufrieron, en la década del 70, la aplicación del llamado “modelo neoliberal” apoyados por procesos militares que avasallaron las instituciones democráticas y las libertades individuales. Allanó el camino para liberalizar la economía según la lógica capitalista que se trasladó al espacio de nuestras ciudades entre dos maneras distantes: las de las corporaciones empresariales y la desatención de los que menos tienen. En nuestras ciudades significó el reemplazo del sistema de apoyo al desarrollo igualitario de la sociedad, por el mercado y el culto a la propiedad privada, transformando la vida doméstica y cotidiana en un dato más del sistema financiero, lo que el geógrafo David Harvey definió como “...1972 es el final del

⁴ “Es necesario considerar la relación que el proyecto debe instituir entre la condición que se encuentra y la transformación que induce”

Franco Purini. “Comporre l’architettura”.

urbanismo solidario para ser reemplazado por el de mercado...” fecha que no casualmente corresponde con la del Concurso.

Periodo en que, tanto en Chile como en Argentina, los gobiernos militares asociados a los capitales financieros nacionales e internacionales se dedicaron a descomponer los procesos masivos de corte social que se venían desarrollando en el camino de favorecer distribuciones más igualitarias al acceso de sectores desfavorecidos a las condiciones de bienestar que promete la vida contemporánea.⁵

La arquitectura de ese período, por el tipo de demanda a la que respondía, las configuraciones arquitectónicas y el lenguaje, acompañaban ese proceso. Los programas corporativos, la sacralización del mercado y de la representación del poder económico, relegaron en el olvido las iniciativas que conducían a un espacio de inclusión social.

Para el caso del Área Centro de Santiago, la mejor evidencia de esa postergación y de ese reemplazo fue la propuesta en la década del 80, de un gigantesco edificio corporativo para ser emplazado sobre la Avenida Norte Sur de Santiago en pleno terreno del Concurso.

La situación de las ciudades varió significativamente durante el proceso neoliberal del capitalismo que se dio en la década del setenta, y la pregunta interesante es ver las dimensiones sociales, urbanas y arquitectónicas de ese cambio.

El territorio de extensión de la ciudad se organiza, en parte, en base a piezas urbanas precarias, fragmentadas, desconectadas y desarticuladas, generalmente producto de actuaciones políticas apresuradas que favorecen a propietarios de tierras aptas para loteos que no responden a un plan de extensión y crecimiento apropiado de la ciudad; terminando la mayoría de las veces como urbanizaciones de pobreza.

5. PROYECTO COMO SIMPLIFICACIÓN O... LA IDEA DE LA FORMA

Los paradigmas de calidad arquitectónica giraron hacia la búsqueda de un “pensamiento único”, globalizado a partir de evadir las respuestas a contextos culturales o históricos. La historia de la arquitectura y del lugar se iniciaría a partir de las propuestas sustentadas en la creación de valores estéticos para la producción de objetos de presencia inmaterial que construirían un nuevo simbolismo social y económico.

Muy eficientes económicamente, concebidos como edificios genéricos; recurren a los mínimos elementos proponiendo estructuras arquitectónicas livianas y abstractas, casi “formas físicas” que responden solo a su propia cultura. La historia, la ideología y las convicciones son cuestiones bastante pesadas, pero hay que poder preguntarse qué hacer con ellas, cómo acomodarlas para qué el ensamble cultural no sea opuesto a lo práctico del resultado.

⁵ “Todos los gobiernos que sucedieron a esos procesos se dedicaron a deconstruir, a retrasar y deshacer lo que se había avanzado. Fue un proceso de desigualamiento material, pero también en la cultura, en el cercenamiento de los derechos y en el descrédito de las ideologías populares, en general de todas las formas de pensar que no profesaran la nueva fe de los Chicago Boys, del capitalismo salvaje y el neoliberalismo.”

Luis Bruschtein. “Aprecios y Desprecios”. Diario Pagina 12 - 8/2/2014



Fig. 4.- “Arquitecturas de cuarzo” producción de imágenes corporativas basadas en formas puras y lenguajes livianos y transparentes.

En las últimas décadas la visión del “centro de la ciudad” como referente de la ciudad, sus habitantes y sus instituciones visto como territorio de actuaciones plenas que incluyeran la problemática de arquitectura residencial, el espacio público, la interrelación de actividades y movimientos y las relaciones con el contexto urbano, como parte importante del problema, han sido postergadas en función de intervenciones puntuales generalmente de edificios aislados en la forma de propuestas arquitectónicas personales en las que el virtuosismo de la forma se destaca por sobre los contenidos.

En los últimos años se ha trabajado en la región, para reconstruir en el plano económico y en el social algo del daño producido. Lamentablemente no ha sucedido con la arquitectura un proceso parecido, en que el tema de construcción de ciudad y vivienda social, en toda la amplitud del significado del concepto, haya sido planteado de manera integral tal como fue lanzado por la CORMU en el llamado a Concurso del Centro Poniente.

El tema de la arquitectura de vivienda social en relación con la ciudad en términos integrales sigue pendiente y vigente, es casi solo un tema académico.

En particular en la Argentina el déficit de vivienda es encarado con recursos ya probados hace 70 años desde el concepto de “tierra y vivienda”; a partir de financiar viviendas privadas unifamiliares aisladas de mínimas dimensiones en loteos de tierra periféricos. Lo urgente y necesario no siempre es lo conveniente cuando se trata del desarrollo del conjunto del territorio urbano con el riesgo de producir urbanizaciones sin urbanismo.



Fig. 5.- Algunas intervenciones recientes en Argentina que marcan una confrontación rotunda con los principios y los resultados arquitectónicos planteados por la convocatoria de CORMU y con la propuesta arquitectónica del Concurso del Área Centro de Santiago.

6. LA ARQUITECTURA FRENTE A LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Diferentes conflictos complican actualmente el panorama de las ciudades contemporáneas. Multiplicidad de diversas y complejas funciones actúan simultáneamente en un mismo espacio, que ve saturada su capacidad de absorberlas, resolviendo sus problemas operativos e intercambios que ellas suponen. Sistemas de redes e infraestructura impensados hace unas pocas décadas y en constante transformación, renovación y expansión, demandan espacio en dimensiones y fluidez acorde con sus necesidades particulares.

Se promueven diversidad de opciones pero no claros caminos de acceso a ellas. Se habla de interdisciplina lo que la mayoría de las veces lleva a instancias de disolución de la disciplina. El problema desde la arquitectura, es el de integrar las disciplinas, indagando como se componen en un proyecto las nuevas complejidades técnicas-tecnológicas aplicadas a extender y masificar el acceso a la modernidad, rompiendo la exclusividad de acceso a condiciones de bienestar.

En nuestras ciudades, las áreas más consolidadas, así como aquellas en vías de consolidación o de extensión, se definen a partir de diferentes piezas arquitectónicas que devienen conformaciones urbanas. Es condición importante, en el proceso de construcción de la ciudad, estudiar formas posibles de configuración de la masa de arquitectura que da forma al tejido urbano.

El aumento de población y la complejidad que la densificación genera, se dan como casos de características particulares pero involucradas y comprometidas con la existencia y construcción de las áreas metropolitanas. En ese contexto es que el estudio de las posibles configuraciones de la construcción de densidad, se transforma en un tema a abordar desde el campo de la arquitectura.

En las áreas centrales y semicentrales de ciudades –hasta hace poco tiempo verdaderos paraísos terrenales– los espacios urbanos, fundamentalmente las calles, se han transformado en espacios de circulación y trabajo. El espacio público recibe lo que el privado no puede resolver y la actividad demanda. La tensión se resuelve en el deterioro de la calidad ambiental de las ciudades, las que necesitan extender la oferta de espacio para vivir, residir, trabajar, divertirse. Crecen según procesos permanentes y simultáneos de concentración y extensión. Los primeros progresivamente a partir de sus áreas centrales y semicentrales, y la extensión generando sectores periféricos en el entorno, integrados o no al cuerpo de la ciudad. Ambos procesos plantea problemáticas de diseño urbano y arquitectónico que, sin alejarse del eje de la temática de arquitectura residencial como cuestión dominante, incorpore problemas surgidos de la multifuncionalidad de las área, conflictos circulatorios en sus diversos aspectos, estacionamiento, situaciones de patrimonio y jurídico institucionales, infraestructura, formas de gestión y problemas de ambiente urbano, así como también la componente producción–conservación del espacio público, considerado como un dato estructurante del tejido y de la forma urbana resultante. Ese espacio faltante se resuelve, en la extensión de la ciudad, o en el aprovechamiento del que cuenta actualmente, el que puede multiplicarse y articularse para albergar eficientemente las actividades que la vida cotidiana de relación supone.

Las demandas que generan el desarrollo de las ciudades, y sobre todo referidas al crecimiento por consolidación en el interior de áreas construidas, por completamiento y renovación, plantean necesidades permanentes de combinar la densificación y optimización del uso del espacio con condiciones de calidad habitacional. Este aprovechamiento del espacio, de la tierra urbana, contribuye a una economía de recursos, de gran importancia en una búsqueda de sostenibilidad, incorporando la valoración del suelo, su rendimiento y aprovechamiento.

La ciudad histórica se presenta cargada de contenidos históricos pero constituyendo en su configuración original una forma geométrica abstracta basada en el bloque manzana; producto consolidado en el S XIX emergente de la “Ley de Indias”. Mantiene la contradicción permanente entre lo que fue y lo que debe o podría llegar a ser, lo que lleva a la pregunta

sobre las posibilidades de acomodar las demandas de la vida contemporánea en la ciudad histórica y sobre las intervenciones apropiadas para modificar sus condiciones originales para su adaptación.

El problema que se discute tiene relevancia debido al compromiso que el tema de la arquitectura residencial y de la configuración de piezas urbanas involucradas tiene en la consolidación y extensión de la ciudad.

Es necesario propiciar la optimización del uso de potenciales condiciones espaciales, en las dimensiones y calidades ambientales de la ciudad existente, con una mirada superadora de la idea de desarrollo desmedido y descontrolado, a partir de prever su completamiento. Proyectando sus intersticios y sus oportunidades, según una idea de sustentabilidad ligada al aprovechamiento de los recursos existentes, considerando que, si bien no es posible pensarla desde nuevo, es necesario pensarla nuevamente.

De esta manera, es posible verificar que la ciudad está en condiciones, por los instrumentos ya presentes de su organización interna, de responder a los procesos de innovación según una nueva actitud del proyecto de arquitectura en la dimensión del proyecto urbano.

La vida urbana necesita fomentar y nutrir los lazos sociales, favoreciendo los contactos personales, presenciales entre los vecinos, siendo posible pensar espacios que sean "inductores de comunidad", dedicados a satisfacer las necesidades de los ciudadanos de la manera más fértil posible, sobre la base de considerar: las libertades individuales, las responsabilidades sociales y los compromisos ambientales, con el objeto de amortiguar la fragmentación y segregación social que producen las diferencias económicas.

La vida privada que alberga la vivienda y el espacio público, dotado de equipamientos y servicios comunitarios, son los componentes básicos de la residencia urbana. Es condición importante, en el proceso de integrar respuestas para esas demandas, estudiar formas posibles de configuración de la masa de arquitectura que da forma al tejido urbano. En nuestras ciudades, las áreas más consolidadas, así como aquellas en vías de consolidación o de extensión, se definen a partir de diferentes piezas arquitectónicas que devienen conformaciones urbanas.⁶

En el mismo sentido "la casa", expresión paradigmática del concepto de "morada", que en la ciudad adquiere la dimensión genérica de "vivienda colectiva", es un tema permanente en la historia de la arquitectura y debe ser también discutido en ese contexto.

Las posibles *formas de la densidad*, que permitan un desarrollo pleno de la vida íntima-privada a la pública en sus diversas dimensiones, deben ser puestas sobre la mesa de trabajo, al igual que la necesidad de: resolver la inserción de arquitectura residencial con la densidad y el acoplamiento funcional y ambiental adecuado; impulsar la inclusión social en el sentido de la construcción de una sociedad más homogénea; organizar los sistemas de movimiento, accesibilidad, redes, flujos, etc. que demandan los intercambios físicos y virtuales de la vida contemporánea; impulsar la construcción integral de la ciudad en relación a la confrontación historia-progreso; proponer ámbitos adecuados para favorecerlas las relaciones sociales surgidas de la vida doméstica y las de las intensas actividades de las áreas centrales; equilibrar la situación que surge del proceso de crecimiento en relación a las intervenciones de completamiento y/o extensión, optimizar el uso pleno de espacios libres y construidos considerándolos como propone Pierre Bourdieu "espacios de capital social".

Este conjunto de requerimientos abre una lista de demandas que puede ampliarse y actualizarse permanentemente y que implica, para nuestras sociedades y sus modos de

⁶ "La lógica económica de la densidad pide una experimentación arquitectónica, tan comprometida con la obtención de rentas inmobiliarias como con el arte"

Saskia Sassen. "La Densidad y sus Arquitecturas". Café de las Ciudades N° 4 y5.

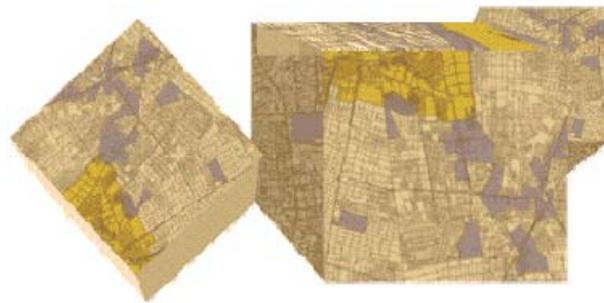
producción y distribución de bienes, una sólida articulación entre actuaciones públicas y privadas.⁷

Finalmente; más allá de la diversidad de temas, problemas y objetivos para los que somos convocados, no deberíamos perder de vista lo que se plantean los colegas colombianos de Medellín comentando los fundamentos de sus emprendimientos en los últimos años: **“...tenemos la obligación de intentar hacer la mejor arquitectura para los que menos tienen”**.

⁷ Más bien, dado que el futuro urbano está efectiva y radicalmente abierto de nuevo, podríamos hacer un montón de cosas peores que inspirarnos en Orwell, para encontrar medios, no solo retrospectivamente sino hacia lo venidero, de abrazar la esperanza como “más normal que la apatía o el cinismo” y respirar el “aire de igualdad”.

Neil Smith ¿Ciudades después del neoliberalismo? Después del neoliberalismo ciudades y caos sistémico.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Adolfo Estrella

**ORIENTACIONES PARA EL DISEÑO DE ESPACIOS URBANOS
DE INNOVACIÓN COLABORATIVA**

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

ORIENTACIONES PARA EL DISEÑO DE ESPACIOS URBANOS DE INNOVACIÓN COLABORATIVA

ADOLFO ESTRELLA

RESUMEN

El talento común no está aprovechado. Nuestras, sociedades, ciudades, instituciones y organizaciones no hacen posible que la riqueza social distribuida en los intersticios de la vida en común se realice y se aproveche para el bienestar de todos. Hay "ausencias" o más bien "producción de ausencias" como señala Boaventura de Sousa Santos. No obstante, en los últimos tiempos aparecen por doquier nuevos espacios urbanos y ciudadanos que hemos denominado **espacios urbanos de innovación colaborativa**. La dimensión física, arquitectónica, de un espacio de innovación colaborativa es una consecuencia del diseño de interacciones sociales. En este artículo resumimos algunas de las principales características de estos lugares y proponemos algunas orientaciones para su diseño.

Palabras claves: riqueza social, espacios de innovación colaborativa, innovación, innovación simétrica, diseño, aleatoriedad, ausencias, prototipo, colaboración, aprendizaje.

ABSTRACT

Common talent is unused. Our societies, cities, institutions and organizations do not make possible social wealth distributed in the interstices of life together is made and take to the welfare of all . There are "absences "or rather "production of absence" as Boaventura de Sousa Santos says. However, in recent times new urban and citizens spaces we have called urban spaces of collaborative innovation are everywhere. The physical, architectural dimension of a space of collaborative innovation is a consequence of social interactions design. In this article we summarize some of the main features of these places and offer some guidelines for their design.

Keywords: social wealth, spaces of collaborative innovation, innovation, symmetrical innovation, design, randomness, absences, prototype, collaborative, learning.

TEMARIO

1. Introducción
2. Las ausencias
3. Innovación, exnovación y vulgaridad
4. Espacios urbanos de innovación colaborativa
5. Algunos ejemplos
6. Orientaciones de diseño
 - A.- Simetría
 - B.- Aleatoriedad
 - C.- Flexibilidad Organizativa
 - D.- Colaboración
 - E.- Aprendizaje, copia y sociomimesis
 - F.- Experimentación
 - G.- Prototipado
 - H.- Modularidad
 - I.- Circularidad
 - J.- Mediación y Traducción
 - K.- Hospitalidad
 - L.- Movilidad
 - M.- Simultaneidad
 - N.- Porosidad
 - O.- Aislamiento
 - P.- Reciclaje
 - Q.- Austeridad

“Apoyándome en las cosas, voy más allá de las cosas dadas”

J. A. Marinas

“Para innovar hay que desorganizar: desburocratizar, descentralizar o desjerarquizar”

Antonio Lafuente

1.- INTRODUCCIÓN

Esbozamos en este texto, sin pretensiones de ser exhaustivos, unos criterios que, desde nuestro punto de vista, pueden constituir referentes para orientar el diseño de interacciones sociales en los que hemos llamado **espacios urbanos de innovación colaborativa**. No es un recetario: son pautas abiertas a las contingencias de cada espacio en particular. Pueden servir para guiar de manera no dogmática el diseño, organizacional y arquitectónico, de las condiciones para la aparición de “buenas ideas”. Proviene de la observación y participación directa del autor en diversos espacios de este tipo en España y en Chile y de la información obtenida de otros lugares análogos en el mundo.¹

Este texto forma parte de un trabajo de mayor alcance destinado a describir, analizar y contextualizar estos espacios urbanos en el marco de “transformaciones de las formas de vida contemporáneas”, siguiendo la expresión de Paolo Virno (Virno, 2003). Nuestro acento en este artículo está en las formas y **condiciones de interacción social** producidos en espacios físicos urbanos que permiten la emergencia de buenas ideas, buenas prácticas, buenas interacciones y buenos artefactos, como resultado de la colaboración entre iguales. Como decimos más arriba, no es una lista exhaustiva sino más bien la toma de notas y el registro de las que consideramos, en este momento de nuestro trabajo, como los rasgos comunes a muchos de estos espacios reconociendo al mismo tiempo la importante diversidad entre ellos.

Usamos el término “buenas” ideas y prácticas en el sentido ético de “bondadosas” y técnico de “calidad”. Ambas acepciones son interesantes: ideas bondadosas y de calidad. Adecuados puntos de partida para guiar proyectos de creatividad e innovación ciudadanas. Las buenas ideas son valiosas para sus creadores y para las comunidades donde estos viven y trabajan. No las vinculamos directamente ni a la productividad, ni al cambio de modelo económico, ni a ningún, real o imaginario, tren del desarrollo que debamos abordar. Preferimos vincularlas a la imaginación social al servicio del bienestar de todos.

No queremos, sin embargo, idealizar estos lugares. Los espacios de innovación colaborativa son espacios frágiles, precarios, económica e institucionalmente. A veces son efímeros. En tanto realidades emergentes y fronterizas buscan con dificultad y tensiones su lugar en el mundo. El “mundo oficial” tiene una actitud ambigua frente a ellos: por una parte los considera, a veces, excentricidades inofensivas más o menos *naïf* y otras veces intuyen que pueden ser formas organizativas que anuncian la cultura de la innovación del futuro, ofreciéndoles apoyos intermitentes. Pueden también considerarlos lugares desde donde extraer ideas, energías y talentos para incorporarlos en procesos productivos o de innovación exhaustos. También

¹ Agradezco a las diferentes personas que tanto en España como en Chile nos dedicaron generosamente parte de su tiempo para contarnos sus experiencias de gestión y participación en estos espacios de innovación colaborativa. En particular, a los gestores, mediadores y usuarios de Media Lab Prado (Laura Fernández, José Miguel Medrano, María G. Perulero) e Impact Hub en Madrid (Mikel Oleaga). Tabacalera y Patio Maravillas en esta misma ciudad también han sido lugares donde hemos aprendido mucho. Y de Santiago Maker Space (Macarena Pola, Claudia Gonzalez, Simón Weinstein) así como del naciente Espacio Diana en Santiago de Chile (Denise Elphick, Leandro Capetto). También agradezco la crucial participación y el diálogo permanente con Diego Herranz, compañero de preguntas y comentarista de este texto, en las entrevistas y talleres realizados en Media Lab Prado y a Marcos García, su Coordinador, por acogernos y apoyarnos en nuestro trabajo.

pueden verlos como lugares excesivamente radicales y marginales en sus propuestas. En algunos casos, estos espacios dependen de decisiones políticas que ponen en riesgo su continuidad o de apoyos económicos que comprometen su autonomía programática. Estas realidades con las que se ven enfrentados condicionan unas identidades cambiantes y unas formas de organización veloces, livianas y adaptativas.

2.- LAS AUSENCIAS

Nuestras sociedades, sus ciudades, sus instituciones, sus organizaciones, sus medios de comunicación, su economía, sus prácticas cotidianas etc. no recogen toda la riqueza social y cultural existente. Hay una enorme distancia entre lo social posible y lo social realizado. La imaginación y las capacidades de creatividad social, individual y colectiva, distribuidas en todo el campo social, están infrautilizadas para el bien común. Ideas, conocimientos y experiencias no encuentran vías de realización: son desperdiciadas. El talento común no es aprovechado. De la rica imaginación que vive en los intersticios sociales sólo una mínima parte es reconocida y movilizada. Hay saberes y prácticas ancestrales y modos de vida que van desapareciendo de la memoria colectiva y también conocimientos y prácticas que traen los nuevos habitantes de nuestras ciudades que no son incorporados al acervo común. Hay “ausencias” (De Sousa Santos, 2005) producidas por los “monocultivos” de saberes y *haceres*. Hay pérdida de sociodiversidad.

3.- INNOVACIÓN, EXNOVACIÓN Y VULGARIDAD

Innovación es una palabra bulímica, repetida hasta la saturación auditiva por los medios de comunicación, las instituciones y las empresas. Se la ha convertido, a la vez, en sinónimo e imperativo del “desarrollo”, entendido como desarrollo económico y, por lo tanto, de productividad. Pero el desarrollo económico es sólo una de las tareas de la innovación. Hay muchas [innovaciones posibles](#). La innovación es una constante antropológica; un principio a la vez de adaptación y transformación del medio por parte del *homo sapiens* y sus culturas. La innovación no es una anomalía, no es una excepción. Su importancia proviene de su cotidianeidad, de su normalidad, incluso de su vulgaridad. La innovación es del vulgo, es decir, de todos. La innovación es del “común”. La innovación es una forma de la inteligencia humana que “inventa posibilidades” a la realidad (Marina, 1995). Innovación es lo que los seres humanos realizamos de forma natural en nuestra vida cotidiana en colaboración con los demás.

La innovación es el resultado espontáneo del encuentro de las sociedades humanas con las contingencias de la vida compartida. Emerge, evidentemente, de los imperativos de la subsistencia, pero también del puro placer de la imaginación, es decir, de lo que no está sometido a las exigencias de la utilidad inmediata o que se relaciona con otros tipos de utilidad: de la utilidad de la utopía o del bien común, por ejemplo. Por ello, no hay innovación ni innovadores de “gama alta” y “gama baja”; toda innovación tiene un valor relativo a las comunidades donde se produce, a las necesidades que satisface, a los recursos (humanos, técnicos, culturales) disponibles. En este mismo sentido, se sabe que “no siempre la innovación nace en un laboratorio o en un gabinete de estudios. Más bien, la tendencia actual, contraria al hábito de buscar en el centro de las instituciones de relumbrón, es a mirar hacia afuera y ver qué ocurre extramuros o en los intersticios”.(Lafuente, 2012).

La **innovación** es, cada vez más, **exnovación**, entendida como lo que emerge en los bordes sociales. Esto significa creatividad de periferia, de fronteras, es decir, justamente creatividad en los lugares en los que los sistemas disminuyen sus condicionamientos y, por lo tanto, aumentan la probabilidad de que emerja lo distinto. “No siempre las novedades se gestan en un gabinete de expertos: a veces el motor de los cambios está en los pequeños gestos, las relocalizaciones mínimas, los actores diminutos, los colectivos débiles y los problemas periféricos. Hay muchas evidencias fragmentarias, tanto históricas como antropológicas y

sociológicas, que nos están empujando a re imaginar la innovación como un proceso más abierto y participativo y menos tecnocrático y menos tecnocientífico. En todo caso, cada vez estamos más seguros que la innovación no ocurre en el cerebro de un individuo o en el silencio de un despacho, sino que se gesta en el burbujeo de la calle y la inteligencia colectiva. La buenas ideas necesitan colectivos vibrantes y, lo mejor, cada vez que algo nuevo logra desplegarse siempre encontramos que es sostenido por una red de consumidores, usuarios o interesados. En pocas palabras: una innovación técnica implica una innovación social y el intento de discernir cual es causa cual efecto puede conducirnos a polémicas interminables y a la melancolía". (Ibid)

Por cultura de la innovación deberíamos entender un espacio amplio de intercambios abiertos donde los imaginarios y los comportamiento individuales y colectivos se entrecruzan y mezclan favoreciendo más seguros que el potencial de creatividad común se realice, es decir, se haga realidad, en ideas y obras materiales en un continuo que va desde las simples innovaciones de la vida cotidiana hasta el más sofisticado objeto biotecnológico. Se trata, por tanto, de una innovación, distribuida, **simétrica** y de baja intensidad, válida en sí misma más allá del objeto sobre el que se aplique y donde el **sujeto de la innovación** puede ser cualquiera. Facilitar que esa innovación se expanda y se democratice debería ser un proyecto político y ciudadano positivo: los espacios urbanos de innovación colaborativa son un buen instrumento para realizarlo.

Además, sostenidas por la condición antropológica de la innovación están las actuales circunstancias sociohistóricas que hacen aparecer nuevos sujetos de las innovaciones. La innovación se expande, se abre y nuevos actores, poseedores de una mayor formación académica o simplemente nativos digitales con nuevas destrezas y competencias comunicacionales y relacionales buscan nuevos espacios donde realizarlas. Muchos de ellos son **discualificados** (no **descualificados**) es decir, individuos portadores de amplios saberes sociotecnológicos obtenidos dentro y fuera de los espacios de enseñanza tradicionales que no encuentra lugar en el sistema productivo y en los cánones clásicos de los puestos de trabajo.

4.- ESPACIOS URBANOS DE INNOVACIÓN COLABORATIVA.

Afortunadamente², no sin tensiones y contradicciones, en los últimos años han aparecido en todo el mundo nuevas formas de organizar, estimular, recoger y hacer visible la riqueza cultural distribuida en la sociedad. Nuevas maneras de imaginar la innovación, nuevos modos de innovar en la propia innovación. Algunos de ellos son los que podemos llamar **espacios urbanos de innovación colaborativa** concretados en lugares físicos arraigados en las ciudades a veces muy conectados a la vida de los barrios y sus habitantes y otras veces más aislados y solipsistas; a veces en diálogo y colaboración y, otras veces en oposición a las demandas e influencias de empresas e instituciones.

Por **espacio urbano de innovación colaborativa** entendemos un lugar, un espacio físico y virtual, sociotecnológico, diseñado *ad hoc* que aumenta las probabilidades de que emerjan "buenas ideas" a partir de la densificación y potenciación de las interacciones sociales que se dan en ellos. Son lugares de cruces de caminos entre diversidades humanas y tecnológicas, puntos de encuentro, lugares comunes. Un **nodo** si queremos usar el lenguaje de redes.

La innovación, como todo fenómeno emergente, es "irreductible fenoménicamente e indeducible lógicamente" (Morin, 1981). Por este motivo, estos espacios no garantizan la innovación en sí misma (nada la garantiza) pero aumentan las posibilidades de que la interacción entre los diversos haga emerger algo nuevo y valioso. Puede ser un espacio que

2 Los condicionantes socio históricos de la aparición de estos espacios tienen que ver con mutaciones en el modelo productivo (post fordismo) con la nueva de la revolución sociotecnológica favorecida por Internet, con la emergencia del capitalismo cognitivo, con las nuevas formas de organización del trabajo, con la producción entre iguales, con la flexibilización laboral etc. Todos estos factores, de gran importancia para contextualizarlos, quedan fuera de los límites de este texto.

inaugura una nueva organización o que se construya dentro de una organización preexistente. Aunque en este texto nos centraremos en el primer caso muchas de las descripciones y principios que enunciaremos, *mutatis mutandis*, creemos son predicables para el segundo.

Estos espacios son sistemas sociotecnológicos a la vez muy simples y muy complejos, conformados por sujetos y objetos y los vínculos e interacciones que los ensamblan y organizan. Son ámbitos que recogen la heterogeneidad social y aprovechan los talentos y las capacidades creativas fomentando los encuentros entre sujetos disímiles pero con voluntad de trabajar y construir proyectos comunes. Es decir, son formas organizativas capacitadas para recoger el talento social que, de otro modo, quedaría desaprovechado o desperdiciado.

Son **conectores de diversidad** con una gran capacidad de recoger el azar y la variabilidad del medio social y a la vez, de producirlo "planificadamente" a través de diferentes tipos y estilos de programación y metodologías de trabajo. Es decir, trabajan racionalmente para generar las condiciones de posibilidad para que, mediante lo aleatorio, "las cosas ocurran". Son maneras de organizar la sociodiversidad. Estos lugares pueden ser definidos, en algunas de sus dimensiones, como **extituciones** "Si las instituciones son sistemas organizacionales basados en un esquema dentro-fuera, las extituciones se proponen como superficies en las que pueden ensamblarse, eventualmente, multitud de agentes". (Tirado, 2004)

Existen varias denominaciones y metáforas para describir estos lugares: "laboratorios", "talleres", "*hubs*", "espacios makers", "[fablabs](#)" etc. pero todos se refieren a espacios urbanos no convencionales de interacción, innovación social y producción de "buenas ideas" y "buenas prácticas" dentro de diferentes líneas temáticas (culturales, políticas, tecnológicas, científicas) y el cruce entre ellas. Son el resultado de iniciativas de diverso origen: públicas, privadas, cooperativas comunitarias etc. o combinaciones de éstas. No obstante, todas comparten una ética colaborativa y unas prácticas de aprendizaje y participación similares. Espacios lúdicos sin ser frívolos, que configuran "redes líquidas" de interacción, densas en iniciativas y realizaciones concretas.

Son lugares de interacción llenos creatividad e iniciativas donde, sin ser rechazado, el objetivo del proyecto emprendedor empresarial no es una exigencia sino una posibilidad entre otras muchas. Son espacios de experimentación, de prototipado, de *bricolaje*, que reciben y validan las ideas y proyectos de quienes quieran acercarse a ellos, dentro de unas líneas temáticas amplias. Son lugares donde se "hacen cosas, es decir, son "[espacios realizativos](#)" que adoptan formas organizativas horizontales y modulares, flexibles, livianas, con mínima jerarquía entre puestos y funciones.

Generalmente están ubicados en lugares urbanos de fácil acceso, cerca de otros espacios con rasgos similares de manera que tienden a crear ecosistemas virtuosos revitalizando, en algunos casos, zonas degradadas. En sí mismas pueden ser creadoras de valor urbano. Son lugares de encuentro ciudadano; de conocimiento, reconocimiento y visibilización mutua que fomentan la **innovación simétrica**, es decir, aquella basada en intercambios entre sujetos diferentes en capacidades pero iguales en valor.

Los perfiles de sus profesionales, así como de los usuarios del espacio, tienden a ser híbridos, mezclando saberes y prácticas de diverso origen. Muchas veces cuentan con una estructura de "mediadores" que acogen, informan y acompañan a los usuarios y participantes en los proyectos.

Son espacios generadores de comunidades. Se basan en una cultura de la confianza y la hospitalidad y un profundo respeto a las diferencias fomentando y sosteniendo formas de interacción, internas y externas, colaborativas y abiertas.

Tienen, generalmente, una red de vínculos a nivel internacional y sus preocupaciones y proyectos son cosmopolitas e interculturales. Tanto su estructura organizativa, generalmente modular, como la estructura de afectos y relaciones tiene una alta capacidad para incorporar lo nuevo y lo diverso.

Utilizan de manera extensiva y variable las nuevas tecnologías tanto como temática de investigación y/o práctica artística como recurso de interacción y comunicación. Participan de los ideales de la "cultura abierta" que estimula la libre circulación de los saberes comunes.

5.- ALGUNOS EJEMPLOS

En Madrid existe desde hace aproximadamente 10 años [MediaLab Prado](#) una iniciativa pública que se autodefine como *“un programa del Área de Las Artes, Deportes y Turismo del Ayuntamiento de Madrid que se concibe como un laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales. Sus objetivos son: a) Habilitar una plataforma abierta que invite y permita a los usuarios configurar, alterar y modificar los procesos de investigación y producción. b) Sustener una comunidad activa de usuarios a través del desarrollo de esos proyectos colaborativos. c) Ofrecer diferentes formas de participación que permitan la colaboración de personas con distintos perfiles (artístico, científico, técnico), niveles de especialización (expertos y principiantes) y grados de implicación.*

A nivel mundial tenemos la red de [ImpactHubs](#): *“De Ámsterdam a Johannesburgo, de Singapur a San Francisco”*. Son parte de una de una red global de comunidades que favorece la generación de proyectos colaborativos. Impact Hub conecta a personas de todo tipo de profesiones y culturas que comparten una visión común: generar un impacto sostenible con sus proyectos. En estos espacios participan emprendedores, *start-ups*, inversores sociales, profesionales *freelance*, artistas o empresas sociales.

“Creemos que es posible generar un impacto positivo en el mundo a través de los proyectos colaborativos de personas unidas por una visión común”, afirman. “Hemos fusionado lo mejor de un laboratorio de innovación, una incubadora de negocios y una oficina, para crear un entorno único de trabajo, aprendizaje y creatividad. Dentro de nuestro ecosistema de innovadores encontrarás recursos, inspiración y colaboraciones para hacer crecer tu proyecto e impulsar tus ideas en cada de las fases en la que te encuentres”

En Chile, existe la experiencia pionera de [Santiago Makerspace](#), parte del pujante “movimiento maker” internacional que promueve un “aprendizaje a través del hacer.” Santiago Makerspace se define como *“un espacio abierto, colaborativo, de creación, investigación, experimentación y desarrollo en arte, ciencia y tecnología con acceso a herramientas, maquinarias de microfabricación y prototipado rápido. También es un espacio de divulgación. Por medio del trabajo colaborativo, workshops e intercambio de conocimiento queremos estimular la locura, la invención, y el emprendimiento. Avocamos el uso de tecnologías de software y hardware abiertas, el trabajo compartido, y el respeto por el medio ambiente”. Se consideran como “parte de un nuevo paradigma definido por el movimiento maker, el opensource y el DIY (hazlo tu mismo)”*

Y agregan: *“Santiago Maker Space es un espacio donde convergen la imaginación, la invención y la creatividad. Promovemos, articulamos y desarrollamos instancias colaborativas de experimentación, aprendizaje y trabajo; puntos de encuentro e intercambio donde comunidades de nuevos y experimentados makers-creadores, trabajan en diversos proyectos que combinan arte artesanía, ingeniería, tecnología, reutilización creativa, performance, música y ciencia.”*

Estos tres espacios que hemos escogido, bajo sus similitudes, tienen diferencias en las maneras de gestionarse, en el origen de su financiación, en la naturaleza de sus actuaciones, etc. Por ejemplo, Impact Hub tiene un origen y una vocación, a su modo, empresarial mientras que Medialab Prado es una institución de carácter público. Por otra parte, Impact Hub y

Santiago Maker Space acentúan la realización, la ejecución y la materialidad de los artefactos mientras que la apuesta de Medialab Prado es más teórica, digital, conectiva, artística etc.

6.- ORIENTACIONES DE DISEÑO

Las buenas ideas son emergentes sistémicos. La innovación es un emergente sistémico: nace de las colisiones, más o menos azarosas, entre los elementos del complejo repertorio humano, cultural, tecnológico, arquitectónico etc. que conviven en un espacio de innovación colaborativa.

Esas “buenas ideas” son las ideas en sí mismas, los objetos en los que se concretan y las prácticas que las organizan. En torno a esas buenas ideas tanto como antecedentes o consecuentes encontramos conversaciones, vínculos, técnicas, lenguajes, afectos, ritos etc. Es decir, todo el inventario posible de las prácticas humanas que se actualizan en determinados espacios de interacción entre pares, con mucha diversidad pero muy poca jerarquía.

Los entornos de innovación colaborativa limitan al máximo las constricciones a la imaginación y a la creatividad. Pueden estar orientados por líneas temáticas pero siempre teniendo presente un horizonte colaborativo amplio. Lo temático es más bien una excusa para ordenar ciertas prácticas que, a medida que se van desarrollando, van mutando adaptándose al devenir y a las contingencias de los acontecimientos de los individuos y grupos que participan en ellos.

Los espacios de innovación colaborativa no son replicables, aunque sí pueden ser imitables. Pueden servir de ejemplo para ser adaptados a las circunstancias particulares de cada grupo humano que decida dedicarle ideas y talentos a la construcción de iniciativas en común.

La dimensión física, arquitectónica, de diseño interior, de un espacio de innovación colaborativa es una consecuencia del diseño de interacciones. Pensamos primero las interacciones deseables y posibles y las proponemos como criterios para el diseño espacial, como siempre sucede con la buena arquitectura. La apropiación y modificación del espacio por parte de los usuarios añade un nuevo factor de aleatoriedad, que es bienvenida, es decir, no es considerada una disfuncionalidad o un fallo de diseño. Por ello, el proyecto arquitectónico debe ser una propuesta abierta; propositiva más que prescriptiva; contextual y generalista más que constrictiva, que permita la organización lo más libre posible de la diversidad.

Un espacio de innovación colaborativa es un “lugar común” como hemos dicho más arriba, pero es, sobretodo, un espacio conversacional: un lugar locuaz, parlanchín. Lenguaje y trabajo forman un todo único de difícil separación y lejos de cualquier idea de cadena o “línea de montaje”, “mudas” por antonomasia. Si hay división de tareas estas son de rango corto, poco numerosas, breves. Ya sea construyendo prototipos o desarrollando conceptos, el referente es más el espacio artesano (discreto), que la industria o la oficina fordistas o tayloristas (continuos).

Desde el punto de vista espacial a muchos de estos lugares les son apropiadas las metáforas del **garaje** y la **plaza**³. Podemos entenderlos como una combinación de estas dos imágenes y, a la vez, realidades, de diferente origen cultural. El garaje, de raíz americana, como lugar privado de inventiva; el lugar donde se deja a los chicos jugar en solitario con los trastos, armar y desarmar artefactos, recombinarlos, reorganizarlos etc. en contraste con la plaza o el parque público mediterráneo donde se les permite relacionarse en lo público, establecer vínculos, participar de lo común.

3 Agradezco a Diego Herranz la sugerencia de la fecunda comparación entre garaje y plaza.

Un buen espacio de innovación colaborativa fomenta que los participantes piensen de otra forma (innovar es pensar de otra forma) pero, sobre todo, que piensen y aprendan. Son espacios de aprendizaje, no de enseñanza, diferencia crucial. Aprender viendo lo que los demás hacen. Aprendiendo de proyectos diferentes al propio, preguntando, respondiendo a los otros que están junto a mí. Pensar de otra forma puede significar muchas cosas entendiendo que *pensar es hacer* con otros medios y viceversa. Cambiar perspectivas, darle la vuelta literalmente a los objetos y a las ideas. Mirarlos desde otro punto de vista. Desarmar y armar; “*hackear*”, intervenir, abrir las cajas negras de las ideas y de los artefactos. Estos procesos producen una redefinición y reorganización del **valor** de las cosas; todo aquí puede mutar y adquirir un valor distinto.

Describimos ahora sintéticamente algunos de los principios que pueden servir para orientar el diseño de interacciones en este tipo de espacios. Varios tienen directa relación con conceptos espaciales y otros de manera más indirecta. No hay voluntad de exhaustividad, insistimos, y algunos de ellos están muy correlacionados entre sí. Algunos pueden ser incluso considerados corolarios de otros. No aspiran a convertirse en una teoría del diseño de entornos de innovación colaborativa; son más bien generalizaciones empíricas, plausibles y, esperamos, útiles.

A. Simetría

Los espacios de innovación colaborativa son lugares de interacción e **innovación simétrica**: hay mucha diversidad interna pero no se busca transformarlas en jerarquías. Las interacciones se dan entre sujetos y objetos diferentes en cualidades pero equivalentes en valor. En tres niveles: a) entre sujetos y sujetos: se trata de evitar que la organización de los diversos conviertan las diferencias en jerarquías. b) entre sujetos y objetos: los objetos, sobre todo los tecnológicos, no son superiores a quienes los diseñan o fabrican. A los objetos se les interviene, se les *hackea*, se les abren sus cajas negras, se les pierde el respeto... c) entre objetos y objetos: no hay tecnología superior a otra; cada una es hija de su contexto de creación y uso. Cada uno tiene valor en un práctica concreta.

B. Aleatoriedad

Los espacios de innovación colaborativa requieren y fomentan la aleatoriedad. Son “entornos líquidos” (Johnson, 2011) que promueven los encuentros azarosos y sabemos que la probabilidad de innovación aumenta con el aumento de la aleatoriedad dentro del sistema. Las “colisiones azarosas” favorecen el surgimiento de buenas ideas. La **serendipia**, el “hallazgo feliz” no buscado, brota con mayor probabilidad en entornos con cierto grado de caos. La mezcla o simple contigüidad de objetos y sujetos disímiles estimulan la **exaptación**, es decir, el paso de una idea o de una funcionalidad de un espacio a otro. Lo “**posible adyacente**” se enriquece en entornos líquidos de interacción. (Ibid.). El azar es un buen aliado de la innovación.

C. Flexibilidad organizativa

Su carácter “extitucional” las define como estructuras organizativas ligeras y adaptativas, de topología variable, que se asientan en estilos novedosos de liderazgo y coordinación, diferentes a las estructuras clásicas basadas en las cadenas de mando centralizadas y en objetivos únicos. Son formas o estructuras sociotecnológicas auto organizadas y abiertas con poca diferenciación funcional y jerárquica, por lo tanto refractarios a los organigramas arborescentes. No son estructuras homogéneas, pues en su interior conviven prácticas y discursos no unánimes y, a veces, en conflicto. Pero su propia forma abierta y conversacional generalmente logra avances a partir de acuerdos satisfactorios. La ausencia de una definición y asignación estricta persona/tarea requiere basarse en el principio de “autonomía responsable”, a su vez sostenida por la **confianza** interpersonal.

D. Colaboración

La colaboración, es decir, el [apoyo mutuo](#) es una característica fundamental de estos sistemas. Son plataformas de colaboración entre iguales lo que da lugar a diferentes formas y estilos de comunidades de usuarios basados en gran medida en una [“economía del don”](#), es decir en una economía de la gratuidad y el altruismo. La colaboración es aquí esencial pero no se da dentro de estructuras lineales sino más bien circulares, donde es difícil distinguir el principio o el fin de una “buena idea” o de un “buen objeto”. La colaboración, es una constante cultural, las tribus humanas subsisten por la colaboración. Pero, normalmente, a la colaboración interna le corresponde la competencia externa. En los espacios de innovación colaborativa las **ventajas colaborativas** internas no persiguen, necesariamente, convertirse en **ventajas competitivas** externas. La colaboración es, a la vez, un medio y un fin en sí mismo. Nos reunimos para trabajar colaborativamente y colaboramos para trabajar. Es trabajo por colaboración circular basado en la confianza, el compromiso, la comunicación, la coordinación, la complementariedad y la copia.

E. Aprendizaje, copia y sociomimesis

La participación en estos espacios es un modo de aprendizaje. Aprendizaje y no enseñanza, insistimos; diferencia crucial que configura flujos de información, internos y externos, sin principio de autoridad. Hay simetría de saberes y equivalencia de prácticas. Participar y aprender es lo mismo. Se aprende porque se comparten significados y se participa de identidades comunes (Wenger, 2001) y viceversa: compartir significados da lugar a aprendizajes mutuos. Un espacio de innovación colaborativa es un lugar pensado y diseñado para facilitar las interacciones entre distintos donde cada uno actúa como un recurso para los demás. La creatividad de cada uno es el punto de partida para la creatividad de los otros. La copia es lícita, fomentada incluso. Se estimula la sociomimesis. La copia no como fin en sí mismo sino como vehículo de aprendizaje: la copia es legítima si contiene una voluntad de aprender y de [mejorar](#) al original. No hay nada que esconder, nada que los ojos de los otros no tengan el derecho a conocer. Las únicas fronteras son las de la intimidad. Mi libertad termina donde comienza la libertad de quien está junto a mí.

F. Experimentación

Experimentar tiene dos significados. El primero y estándar se refiere a la comprobación de hipótesis relacionadas con un determinado fenómeno. Se considera la base del método científico. Pero en los espacios de innovación colaborativa significa también la vivencia que produce en los sujetos el ensayo y el error; los efectos de la experiencia de experimentar, valga la redundancia. El principio de simetría potencia la experimentación en los dos sentidos. Probar una idea mediante el propio hacer; participar en la aparición de un conocimiento nuevo propio y de otros, sufrir o estar contento con lo que ha emergido; compartir éxitos y fracasos.

G. Prototipado

Relacionado con la experimentación “un prototipo contiene la visualización de una solución. Se hacen prototipos para ofrecer respuestas concretas a problemas” (...) “prototipar es una actividad que tiene mucho que ver con dibujar, modelar o modular algo con la intención de describirlo para otros. No se prototipa en soledad, para uno mismo. Prototipar no es lo mismo que diseñar o conceptualizar, como tampoco crear algo que se parezca al resultado final que se busca, porque, al contrario, se prototipa para que los involucrados participen, y así estimular las críticas, experimentar con las insuficiencias o contrastar las alternativas. Estamos entonces hablando de una actividad de naturaleza colectiva, empática y visual. Prototipar algo es situarlo al borde de su producción, justo antes de que aparezcan los problemas de propiedad intelectual y puedan obstaculizar el ensanchamiento del bien común. Por eso, es conveniente ensanchar “su funcionalidad desde lo meramente artefactual hasta lo simbólico es decir ampliar la concepción de prototipo”. Esta incluye no sólo “el diseño de objetos, sino también el de servicios, instituciones y redes. Así entendido, cabe prototipar asuntos como, por ejemplo, el

desarrollo de instrumentos que mejoren la visibilidad pública de los sin techo o el diseño de un laboratorio de ciencia ciudadana en el centro de Madrid. Expandir la noción de prototipo no es sólo liberarla de sus sesgo objetual e ingenieril, sino también abrirla a la participación ciudadana, los problemas locales y a la economía del don” ([Lafuente](#))

H. Modularidad

Un módulo es una unidad o pieza que forma parte de un conjunto mayor pero que también puede considerarse por separado. Cada módulo es funcionalmente completo internamente pero puede acoplarse con otros formando nuevos sistemas de mayor complejidad. Un sistema modular crece y varía por recombinación de componentes. Para que se integren entre sí deben disponer de los interfaces adecuados. En un espacio de innovación colaborativa la modularidad se refiere a todos los componentes, humanos y tecnológicos que participan dentro de él. La modularidad es sobre todo un principio de libertad combinatoria, de morfogénesis: de creación de algo nuevo a partir de los elementos preexistentes.

I. Circularidad

No hay cadenas de montaje ni líneas de producción. Es más una agrupación de oficios, objetos y sujetos. Saberes y prácticas no están alineados. Hay retroalimentación, recursividad, redundancias, repeticiones, imperfecciones, equivocaciones, comienzos y vueltas a empezar. No hay normas de calidad ni estandarización posible. Las iniciativas empiezan y terminan en cualquier segmento de ciclos que están superpuestos formando cadenas no lineales de topología y duración variables.

J. Mediación y Traducción

La mediación es un recurso para escapar de la “asfixia de las relaciones binarias”. Entre dos puede configurarse un “lugar tercero” (Six, 1997) que abre las interacciones, permite que sean más fluidas y dialógicas. Un espacio mediador es aquel que se ofrece para que otros interactúen dentro de él con el mínimo de intervención o determinación de comportamientos. La mediación, al mismo tiempo que reconoce las diferencias, las conecta, las hace participar en proyectos comunes. Las mediaciones se realizan mediante sujetos y objetos. Personas y espacios “median” entre los diferentes. Los espacios de innovación colaborativa son lugares de mediación y traducción simultánea.

K. Hospitalidad

Son lugares hospitalarios que crean **ambientes o atmósferas** propicias para acoger al otro, al distinto, al extraño, es decir, al extranjero. Son lugares de intermediación y recibimiento que ponen su identidad a disposición de los recién llegados. Éstos deben sentir que su diferencia tiene cabida; que tienen un lugar físico y emocional, objetivo y subjetivo donde expresarla y realizarla. En tiempos de xenofobia, de miedo al distinto, en estos lugares florece la filoxenia que se traduce en una práctica de bienvenida permanente, de invitación a participar con nuestra diferencia en las diferencias de los otros para complementarlas y enriquecernos mutuamente.

Por otra parte, muchas veces en estos espacios se promueven “rituales y ceremonias destinadas a la activación de los lazos” del equipo gestor y sus colaboradores. Por ejemplo en ImpactHub Madrid: “los momentos informales organizados por el equipo, como las sesiones de *sexy salad* (comida colectiva un día a la semana), las jornadas de micrófono abierto, las despedidas a miembros del equipo que viajan a otros Hub de todo el mundo, etc. son todos ellos rituales que condensan la idea de vínculo, de encuentro. Incluso cuando se trata de despedidas celebradas en la gran sala central, son vividas como exaltaciones y manifestaciones de ese vínculo, que colocan a los participantes en un estado anímico diferente al ordinario, y por lo tanto, permiten que el resto de miembros accedan a nuevas dimensiones de su personalidad y puedan generar “asociaciones” nuevas, nuevas vías de acceso a proyectos” (Grupo de investigación Cultura Urbana. UNED 2012)

L. Movilidad

En su dimensión espacial un espacio de innovación colaborativa es “un lugar,” pero un lugar móvil, cambiante y transformable. O quizás habría que definirlos como un intento de superar el dualismo movilidad/inmovilidad. Desde la inmovilidad del lugar se promueve la movilidad de las ideas, de las imaginaciones, de los afectos, de las fantasías, de los vínculos, de las conexiones. La movilidad está muy relacionada con la modularidad. Se debe permitir e incluso estimular la movilidad de los módulos, tecnológicos y humanos. La innovación requiere de la movilidad.

M. Simultaneidad

En un espacio de innovación colaborativa conviven diferentes subespacios y subtiempos; microespacios y microtiempos. Hay simultaneidad temporal y espacial. No hay ni cartografías ni relojes únicos; si los hay, en cambio, comunes, de extensión y duración variables, que respetan los espacios y los tiempos de todos. Hay convivencia de prácticas disímiles en espacios y tiempos comunes. La interacción no se rige por una lógica de antecedente/consecuente: se da sobre todo una lógica circular de “correlación interactiva entre simultáneos”. (Virno, 2003). Simultaneidad de ideas, diálogos, emociones, cuerpos, objetos, pensamientos y tareas.

N. Transparencia

Transparencia tiene una dimensión ética y una dimensión espacial. Una ética de la transparencia tiene que ver con los valores de la apertura, el compartir, aprender del otro, la no propiedad de las ideas etc. Espacialmente se trata de facilitar la visibilidad; que las miradas puedan abarcar lo máximo posible, que haya el mínimo de barreras físicas que impidan su desplazamiento y su encuentro con el hacer de los otros.

Ñ. Porosidad

Si la transparencia se refiere más bien a un atributo de flujo interno, la porosidad, característica de los sistemas abiertos, se refiere a la capacidad de estos espacios de recibir información y energías provenientes del exterior y, a la vez, de proyectar las propias hacia afuera. La porosidad implica capacidad de interconexión a través de medios tecnológicos pero también lingüísticos, culturales, simbólicos. Hablar lenguajes comunes e intentar comprenderse con otros diferentes, lejanos o cercanos. La porosidad nos indica la vinculación del sistema con el exterior. No hay ninguna regla que limite esa vinculación: cada espacio define su capacidad y/o voluntad de influir o ser influido por el medio, a partir de su proyecto organizativo.

O. Aislamiento

Pero este principio de transparencia debe tener un límite: el derecho a la soledad, al silencio. Un espacio locuaz debe permitir que existan subespacios y tiempos de aislamiento y silencio que compensen los excesos de la transparencia, de la locuacidad, de las miradas, es decir, de los desbordes de la presencia del otro. Espacios y momentos de respeto y protección de la diferencia.

P. Reciclaje

La “reutilización creativa” dentro de una lógica circular se refiere a objetos, materiales, pero también a ideas, intuiciones, vínculos, experiencias etc. Las recombinaciones dan lugar a nuevas formas que emergen de las precedentes. Todo es transformable. Todo puede tener una nueva oportunidad, una nueva vida en un nuevo ciclo de ideas y de objetos.

Q. Austeridad

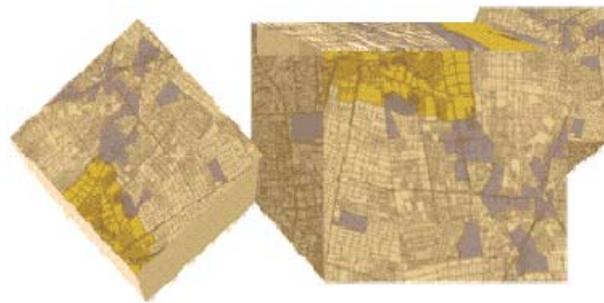
Una ética y una estética de la austeridad estimulan el aprovechamiento máximo de los recursos disponibles. La austeridad sostiene al reciclaje. Lugares materialmente sobrios, sin excesos, sin lujos, ahorrativos, pero que, sin embargo, están destinados a fomentar la abundancia y exuberancia de las ideas, las imaginaciones y los vínculos. Se hace mucho con muy poco.

En resumen: este breve listado de pautas ofrece el punto de partida para profundizar en los aspectos relacionales y espaciales de estos lugares de innovación urbana colaborativa. Queda mucho por hacer en este terreno combinándolos con análisis sobre sus dimensiones comunicacionales, tecnológicas, antropológicas, económicas etc. que aporten mayor densidad conceptual y práctica a estas experiencias. La innovación urbana y ciudadana localizada en estos lugares está en sus comienzos y tenemos una importante tarea por delante acompañándola reflexivamente.

BIBLIOGRAFÍA.

- De Sousa Santos, B. (2005) "El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política". Madrid. Trotta.
- Johnson, S. (2011). "Las buenas ideas: una historia natural de la innovación". Madrid. Turner.
- Lafuente A ; Alonso A.; Rodríguez, J. (2012) "¡Todos sabios! Ciencia ciudadana y conocimiento expandido". Madrid. Cátedra.
- Marina. J.A. (1993) "Teoría de la inteligencia creadora". Barcelona. Anagrama.
- Morin, E. (1981). "El Método I: la naturaleza de la naturaleza" Madrid. Cátedra.
- Six. J.F. (1997) "Dinámica de la mediación" Barcelona. Paidós.
- Tirado, A., Mora, M. (2004) "Cyborgs y extituciones: nuevas formas para lo social". Guadalajara. México. Universidad de Guadalajara.
- Grupo de investigación Cultura Urbana. UNED. (2012) "Sectores de la Nueva economía 20 + 20: empresas de humanidades" Madrid. EOI.
- Virno. P. (2003). "Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas". Madrid. Traficantes de Sueños.
- Wenger, E. (2001) "Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad". Barcelona. Paidós.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Sebastián Contreras Rodríguez

PENSANDO SIN PRETRÓLEO. DE-CONSTRUCCIÓN

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

PENSANDO SIN PETRÓLEO. DE-CONSTRUCCIÓN **SEBASTIÁN CONTRERAS RODRÍGUEZ**

RESUMEN

Se presentan casos de obras arquitectónicas diseñadas bajo el paradigma de la De – Construcción, la cual hace parte del proyecto la propia obsolescencia de la obra. Se plantea frente a sus cinco posibles estados: uso, abuso, re-uso, desuso y rechazo, induciendo la idea de que la obra coexiste junto a múltiples pre existencias, y se transforma en parte de estas en el contexto de una ciudad futura. Reconociendo al proyecto como parte de un proceso que pronostica su propia obsolescencia, se valoriza el rol que tendría la destrucción de la obra como parte de la proyectación arquitectónica, disminuyendo los costos implícitos en las actuales lógicas del mercado asociados a la construcción.

Desde la perspectiva de la sustentabilidad, se plantea el re uso del material de construcción, el que de acuerdo al autor, excede en tiempo la vida de la propia obra. De esta forma, la ciudad disminuye sus requerimientos materiales y energéticos, al instalarse en una “cadena proyectual” que contempla la de-construcción de sus obras como soporte para una arquitectura futura.

Palabras clave: Obsolescencia, Sustentabilidad, Deconstrucción, Proyecto Arquitectónico.

ABSTRACT

Cases of architectural works designed under the paradigm of De-Construction, which is part of the project's own obsolescence artwork are presented. They posed in front of his five possible states: use, abuse, re-use, disuse and rejection, inducing the idea that the work coexists with multiple pre-existing, and becomes part of these in the context of a future city. Recognizing the project as part of a process that predicts its own obsolescence, is valued the role that would have destroyed the work as part of the architectural design, reducing costs implicit in current market logics associated with the construction.

From the perspective of sustainability, we propose the re-use of building material, which according to the author; time exceeds the life of the work itself. Thus, the city reduces material and energy requirements, when installed in a "projective chain" which includes the de-construction of his works as a support for a future architecture.

Keywords: Obsolescence, Sustainability, Deconstruction, Architectural Design.

PENSANDO SIN PETRÓLEO. DE-CONSTRUCCIÓN

“La economía cerrada del futuro también denominada, de forma similar, la del “Hombre del Espacio”, una economía en la que la tierra se ha convertido en una nave espacial solitaria, sin reservas ilimitadas de nada, ya sea debido a la extracción o a la contaminación, y donde, por tanto, el hombre debe encontrar su lugar de un sistema ecológico cíclico capaz de reproducir continuamente la forma material, pero que no puede prescindir de entradas de energía”.¹

Durante cuatro años Palomino Cultural ha desarrollado una variedad de escalas de proyectos de construcción espacial. Estos se han perfeccionado dentro de un proceso de hacer y deshacer, en un ámbito de tiempo que ha permitido construir y demoler, y en momentos literalmente destruir.

Este laboratorio de acciones espaciales comunitarias ha reflexiona y actúa en situación de emergencia. Como un organismo se ha creado espontáneamente durante acciones proyectuales, con parámetros metodológicos claros que se han adecuado a las realidades del contexto, para dar lugar a un comportamiento esencial sobre operaciones de construcción espacial.

Esto ha generado una comunidad auto organizada, que bajo una lógica sistema emergente, ha deambulado constantemente entre la construcción y demolición de sus propias obras. En este estado de supervivencia propia de organismos emergentes, el *uso, abuso, re-uso, desuso y rechazo*, los cinco estados del tiempo artificial descritos por el arquitecto inglés Cedric Price, se hacen concretos a través de la conciencia del factor temporal inscrito dentro de todos los procesos de hacer arquitectura. *“Podremos reconocer más fácilmente los cinco estados del tiempo artificial (uso, abuso, re-uso, desuso y rechazo) si concedemos la misma importancia a los intervalos temporales correspondientes a la construcción y la demolición (duración) con el propósito de introducir en el proceso de proyecto factores como el tiempo, la transformación y la reubicación temporal [...] La flexibilidad constructiva, o su alternativa, la obsolescencia planificada, sólo pueden conseguirse satisfactoriamente si incluimos el factor temporal como parámetro clave dentro del proceso completo del diseño”*²

La obra teórica y plástica desarrollada por el arquitecto inglés Cedric Price parece pertinente en estos momentos para articular una definición de un edificio concebido desde el Tiempo como factor espacial. El edificio *Interaction Centre*³, fue encargado por un productor inglés de artes escénicas, quien a través de un acuerdo con la alcaldía de Londres obtiene un terreno Kentish Town para localizar su centro de interacción. La única restricción que presentaba este sitio es que el tiempo de ocupación de la obra solo puede durar 27 años, esto significa que al transcurrido este tiempo la obra debe salir del lugar, para devolver las condiciones “originales” al sitio.

El *Interaction Centre* es un centro de arte comunitario planteado en términos programáticos, funcionales y constructivos. Su lógica de aproximación proyectual permite tener cuenta su propia obsolescencia. Se trata de una obra altamente codificada, con capacidad de adaptarse y mutar de forma constante a través de la participación activa de sus usuarios. “Estas tecnologías pueden asegurar que el proceso no tenga como prioridad un producto claro, sino una serie de

¹ Rediseño ecológico, John McHale, pág. 63 - de lo mecánico a lo termodinámico por una definición energética de la arquitectura y del territorio, Javier García-Germán (ed.) GG

² Oeste: revista de arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de arquitectos de Extremadura, Nº 16, 2003 , pág. 10

³ Ibid

condiciones deseables que se alcanzarán en un momento y lugar determinado y que, mediante su exitosa eficacia, sugerirá y favorecerán su propio desarrollo o mutación en el futuro”⁴

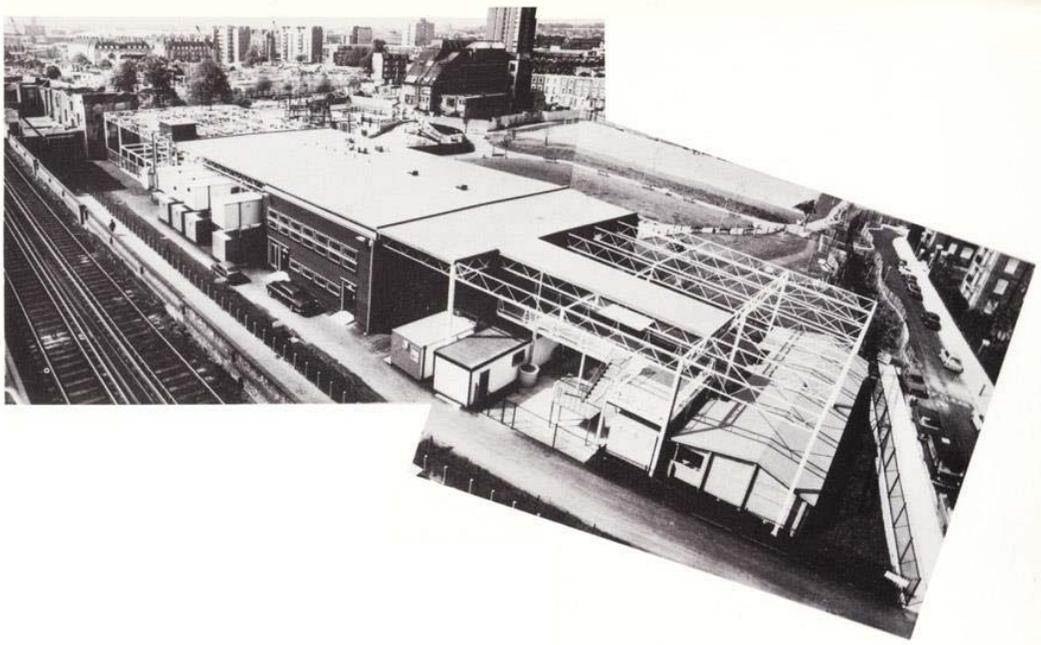


Fig. 1. Fotografía revista Oeste. **Fuente:** revista de arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de arquitectos de Extremadura, Nº 16, 2003, pág. 10

Debemos comprender que la obsolescencia planificada ha permitido, bajo una lógica de consumo capitalista, que los objetos se vayan a la basura para que sea necesario producir el siguiente. Esto en la arquitectura es un problema, ya que genera un sistema lineal de producción que concibe materiales desechables, promoviendo una arquitectura de sistema cerrado y efímera en su propuesta temporal.

Pensando en términos del Ready-Made Cedric Price construye un edificio con elementos prefabricados y manufacturados por industrias no necesariamente relacionadas a la construcción, permitiendo su reutilización y uso posterior. Es así que al momento de hacer entrega de los planos de construcción de la obra, también entrega de los planos de *demolición* de esta. Los cuales fueron ocupados el año 2003 cuando la alcaldía de Londres, inscrito en el rigor propio inglés, dio comienzo a la demolición de esta.

La conciencia sobre lo que llamaremos momento de *De-Construcción*, permite enfrentarse a una obra como un hecho finito en relación a sus programas e infinito en su relación con los materiales.

Comprendamos que en nuestros días, antes de construir hay que *demoler* algo, botar otro edificio para desde cero y sobre un sitio regular y amnésico de las realidades pasadas se instale una obra que bajo las lógicas del mercado ciudad, terminará en un tiempo por ser un desecho en el área urbana, a no ser que incluya desde la conceptualización los valores temporales de uso y material que la hacen ser. De esta manera podremos revertir el proceso entrópico⁵ propio de las lógicas actuales de producción de material y construcción arquitectónica.

⁴ Ibid

⁵ La entropía se hace visible, Robert Smithson, Pág. 51 - de lo mecánico a lo termodinámico por una definición energética de la arquitectura y del territorio, Javier García-Germán (ed.) GG
Artículo_Pensando sin petróleo. De-Construcción
Sebastián Contreras Rodríguez

La modernidad en la que asumimos vivirían nuestras ciudades nos invade cotidianamente con patrones de imágenes futuras, que borran el pasado sin dar valor a la memoria de una construcción. Hoy tanto patrimonio nombrado como anónimo, es demolido y en algunos casos destruido fuera del "Sistema Arquitectura", borrando consigo las imágenes que sustentaron y proporcionan la base de nuestra memoria colectiva y operaciones posteriores.

Hoy la demolición se ha transformado en una acción netamente técnica desvinculada de la arquitectura, siendo que la primera acción de un arquitecto en la ciudad es demoler arquitectura. Entonces ¿Porque no vincular la Demolición dentro de la Construcción de espacios, y hablar así de *De-Construcción*? Comprendamos que esto ocurre en casi cualquier producción; para obtener leña es necesario destruir un bosque⁶.

Así y centrándonos sólo sobre el momento de construcción de las obras en Palomino, se puede observar que los procesos relacionados a los programas arquitectónicos han afectado los procesos de construcción de la obras en lapsus de tiempo variable y viceversa. De la manera como se han construidos baños secos en un momento, en un tiempo variable estos han tenido que demolerse para dar paso al re-uso de sus materiales en otra edificación y las ruinas de la primera obra poder ser re-ocupadas para otro proyecto. Entendemos esto como acción inscrita en los momentos de *De-Construcción* permitiendo una producción anti-entrópica vinculada a la arquitectura.

La demolición o destrucción en Palomino ha sido un hecho natural. Los cambios culturales en el tiempo se han presentado como siempre de forma cotidiana y la arquitectura inscrita en esta realidad ha tendido a adaptarse como un organismo flexible o bajo las leyes de un sistema abierto.

En Palomino la extracción de materiales de una obra y su reutilización en otra, desenterrar cimientos para poder posar sobre ellos otra construcción, re ubicar y transformar espacios, son acciones claras que muestran una *De-Construcción* como momento de un movimiento constante, propio de un quehacer arquitectónico.

El entendimiento sobre el material es un factor relevante al momento de observar los cambios por lo que han pasado las obras. Comprender los estados de madurez, de producción y de utilización de la Guadua, han permitido una acción de *De-Construcción* ya que se comprende la lógica del material en sus diferentes momentos.

En la realidad de Palomino la demolición no sólo ha adquirido interés dentro de procesos propios de la construcción, como se nombró anteriormente a través de la extracción y reutilización de material para la construcción de espacios futuros. Aquí la demolición también alcanza connotaciones simbólicas igualando y para algunos superando los sentidos que se expresan al momento de levantar una obra. La demolición en Palomino también puede ser catalogada como destrucción.

⁶ 6 Revista ARQ, n. 59 *El tiempo / Time*, Santiago, marzo, 2005, pág. 58-61



Fig. 2. Fotografía de Palomino Cultural

En el año 2012 la cubierta de la Casa de la Cultura de Palomino, se destruyó completamente. El fuego abrazó y en instantes dejó en cenizas, lo que en dos semanas con la fuerza de 40 pares de brazos se construyó. Una acción de demolición física no planeada con aspectos simbólicos.

El significado de la destrucción del material a través del fuego, produce la ausencia total de la obra y activa simbólicamente el valor de la obra pasada y la idea de la obra futura. La ausencia en algunos casos detona de la siguiente obra, quien aparece por el hecho físico de construirse. Los materiales que usamos para nuestras obras contienen valor, por ellos la extracción, composición, fabricación, utilización, resistencia, energía y por sobre todo belleza, enmarcados en un tiempo expandido que uno no reconoce en su totalidad como usuario, materializan espacios de acciones eventuales. Los materiales son en relación a su tiempo de uso y a su resistencia, cada uno de estos bajo esta lógica tiene una relación distinta con el paso de tiempo. Los 80 años que puede resistir un bloque de hormigón armado en promedio, comparece con los 40 años de una albañilería, los 25 años de la madera tratada o los 5 de una plancha de plástico.

Porque pensar que luego que un materiales se usa, el paso siguiente es el desecho y no proceden los cinco estados del tiempo artificial expresados por Price?



Fig. 3. Fotografía “una Casa de ventanas recicladas” Nick Olson y Lilah Horwitz

En muchas oportunidades la vida contemporánea se descalza de los tiempos de los materiales, el fin del uso de un espacio es inversamente proporcional al tiempo de resistencia del material. Las movildades propias de una contemporaneidad en estados de aceleración (Paul Virilio 2006), se contraponen con la propia estabilidad y resistencia de los materiales⁷ Es en este momento que parece más pertinente demoler y lanzar los materiales existentes a un vertedero y no comprender que aquella obra es un suministro volumétrico de energía en estado material que uno podría usar para futuras construcciones, revirtiendo así la entropía propia de la materia.

En este momento de crisis ecológica, cuando nuestra sociedad depende casi en su totalidad del petróleo y sus derivados, parece pertinente comenzar actuar de forma rizomática sobre la manera en que construimos nuestras ciudades.

Si visualizamos la obra de del Arquitecto-Artista Matta-Clark, comprendemos que la demolición es una acción de sustracción de material para constituir espacio. Así como la construir es una suma material en su proceso, la demolición se puede expresar como una sustracción de material para la construcción de espacio.

Si hacemos el ejercicio de comenzar a calcular cuánto material (energía) tiene un edificio construido en metros cúbicos, cuadrados y lineales (Hormigón, hierro, madera, cerámicos, puertas, ventanas, artefactos, etc), podríamos aproximarnos a saber cuánto material tiene una manzana de la ciudad, y si sabemos esto podemos estimar cuánto material tiene un barrio, una comuna y porque no la ciudad. Si actuamos bajo una lógica anti-entrópica, de reutilización y no sólo de producción de material nuevo, al conocer cuánto material tienen nuestras urbes, podríamos ser conscientes de cuánto material tenemos para construir nuestras futuras ciudades.

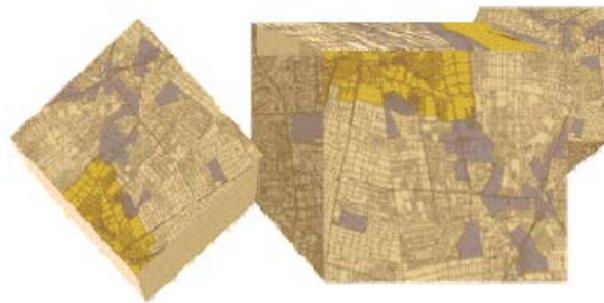
⁷ Conversaciones Informales, Entrevistas de Eduardo Castillo a Germán del Sol y Luis Izquierdo, Serie Palabra/Volumen 1 Ediciones ARQ

Así miraremos a nuestras urbes actuales como un banco de material al cual podemos recurrir para la construcción de nuestras futuras urbes y no llevar a los materiales aun uso temporal para luego desecharlos. Parece pertinente comprender el siglo ecológico de la industria de producción de materiales e incluir en la re-producción y re-fabricación de estos, en ese sentido un rediseño ecológico para conseguir una industria inscrita y operando en el sistema ambiental. “hasta hace poco nuestros sistemas tecnológicos apenas eran considerados una parte “orgánica” de la ecología, de ahí que se presta poca atención a este aspecto de función. Ahora que eso sistemas ya han empezado a degradar las funciones del medio ambiente y a contaminar sectores privilegios del aire, la tierra y las aguas con sus materiales de desecho y los subproductos de consumo energético, empezamos a examinar su “patología” sin, en cierto sentido, haber emprendido antes evaluación alguna de su fisiología”.⁸

La *De-Construcción* de la cual se habla en este texto es una operación anti-entrópica sobre el sistema arquitectura, que debe relacionar a la demolición con la construcción en un gran momento para desarrollo del territorio urbano y rural.

⁸ Rediseño ecológico, John McHale, pág. 63 - de lo mecánico a lo termodinámico por una definición energética de la arquitectura y del territorio, Javier García-Germán (ed.) GG

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Rodrigo de la Cruz Benaprés

LA EXPERIENCIA DE TALLER EN SAN BERNARDO

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

LA EXPERIENCIA DE TALLER EN SAN BERNARDO RODRIGO DE LA CRUZ BENAPRÉS

RESUMEN

Presentación de experiencias desarrolladas en taller de primer año en la Universidad Central, inscritas en un proceso de enseñanza que caracterizó un periodo dentro de esta escuela de arquitectura.

Descripción de los ejercicios desarrollados en los primeros años de la escuela acompañado de una breve reflexión en torno a la arquitectura en su estado "puro", como primer paso para el aprendizaje de la disciplina.

Palabras claves: Arquitectura, Enseñanza de la Arquitectura, Proyectualidad Arquitectónica, Taller de arquitectura

ABSTRACT

Universidad Central, inscritas en un proceso de enseñanza que caracterizó un periodo dentro de esta escuela de arquitectura.

Descripción de los ejercicios desarrollados en los primeros años de la escuela acompañado de una breve reflexión en torno a la arquitectura en su estado "puro", como primer paso para el aprendizaje de la disciplina.

Keywords: Arquitectura, Enseñanza de la Arquitectura, Proyectualidad Arquitectónica, Taller de arquitectura

En 1986 inicié mi trabajo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central, como ayudante de taller de 1er año, del profesor arquitecto Isidro Suárez Fanjul, luego de dos años de su creación como escuela y universidad. La ley DFL 2 de la dictadura militar, del año 1982 permitió crear universidades privadas sin fines de lucro. Entre las primeras fue la U. Central en 1983.

Conformada en esos tiempos por un gran número de profesores exonerados principalmente de la Universidad de Chile, se abrió la posibilidad de intentar un nuevo proyecto educativo en arquitectura, luego del desmantelamiento de la educación pública realizada por los militares y la derecha. En un ambiente de sano debate sobre la disciplina se abrió un nuevo horizonte de enseñanza, que se aplicó especialmente en los dos primeros años de la escuela. Isidro Suárez aportó su saber en esta iniciativa, incorporando nuevas y originales formas de enseñanza, producto de su participación en el Taller de Juan Borchers, de sus estudios de filosofía, de su paso por España y de su gran saber multidisciplinario.

Lamentablemente, él falleció en junio de 1986, dejando un gran vacío en la escuela y el compromiso de hacerme cargo de los talleres de 1er y 2do año en los cuales yo era su ayudante. Con él alcancé a trabajar un poco más de dos meses, pero lo conocía desde había varios años, por lo cual estaba interiorizado de su pensamiento. Otros profesores del mismo ciclo inicial, participaron de las ideas que allí se incorporaron, como Lorenzo Brugnoli, Vladimir Pereda, Daniel Marín, Alfonso Raposo, Eduardo Pérez, Andrés Elton y otros docentes de otras disciplinas. En esos años la universidad no era autónoma y teníamos que rendir exámenes frente a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile.

A partir de esta breve reseña histórica, necesaria para contextualizar el momento, con el trauma del golpe de estado aún presente, especialmente en los profesores mayores que sufrieron su persecución, se instaló una particular forma de enseñanza.

Eran los albores del pensamiento sobre los lenguajes y las relaciones lógicas que lo conformaban. Los textos sobre lingüística, sobre el atomismo lógico de Wittgenstein y Russell, la semiótica y la teoría de sistemas, se presentaron con fuerza en los debates y especialmente en la REDACCIÓN DE LOS EJERCICIOS, que permitían discutir sobre procesos y resultados, más que sobre los conceptos generales de la arquitectura. Presentes aún los principios del Movimiento Moderno, Suárez representó un pensamiento crítico a estos, formulando argumentaciones desde la lógica, la física, la organización, las matemáticas y la filosofía, lo cual produjo un estimulante ambiente de trabajo entre los profesores.

¿Qué se planteaba entonces?

Si la arquitectura la entendíamos como un lenguaje de señales, en las cuales los elementos arquitectónicos debían seguir las reglas propias del caudal que es el lenguaje, entonces, por analogía con el lenguaje escrito, oral, musical u otro cualquiera, la verdad de su sentido y sus límites, estaba dada por los mismos límites de ese lenguaje. Desde allí se inició en primer año una serie de ejercicios sobre la sintaxis de la arquitectura.

Mis apuntes del año 1988 para los ejercicios de 1er año son ejecutantes en sus nombres:

1. *Ángulos planos.*
2. *Teselaciones*
3. *Rectángulos*
4. *Poliedros*
5. *La puerta del Templo*
6. *Descomposición rítmica 1: Sección áurea y Raíz de 3 (mallas y trazantes)*
7. *Descomposición rítmica 2: Raíz de 2 y Raíz de 5 (mallas y trazantes)*
8. *Escaleras: cuatro tipos, escalinatas, escaleras, escalas, rampas-escaleras*
9. *cinco recintos, cinco escalinatas: niveles y plataformas. Recintos jerárquicos y subordinados*

10. Muros
11. Puertas, muros y escalinatas
12. Patio
13. Columnas
14. Columnatas
15. Prismas palladianos
16. Sintaxis
17. Luz
18. Isomorfo
19. Muelle
20. Torre
21. Pendiente
22. Vivienda taller
23. Muro rotundo
24. Examen U. De Chile
25. Taller integrado
26. Bitácora 1
27. Bitácora 2
28. Bitácora 3

Los talleres eran anuales y estos ejercicios duraban una semana y eran siempre precedidos de una clase, lecturas y definiciones.

Louis Kahn, Moore, Eisenmann, Graves, Le Corbusier, Mies, etc. Eran los arquitectos que analizábamos. Junto a ellos, artistas como los escultores Lipschutz, Laurens, Egenau, Colvin, Archipenko, pintores como Picasso, Gris, Leger, Matta, Toral, Antúnez, músicos como Debussy, Stravinsky, Satie, Berg, poesía de Baudelaire, Rimbaud, Holderling, Verlaine, Huidobro, Neruda, pensadores como Valery, Ortega y Gasset, Descartes y cine, se exigían en la BITÁCORA, en la cual debían escribir y registrar sus observaciones en todos estos campos del saber y el arte. Esto, en el transcurso del 1er año en nuestro taller con Suárez.

Los ejercicios se redactaban con especial cuidado, estableciendo las "reglas del juego" que consistían en la definición de un THEMENO (área de acción del proyecto), los elementos arquitectónicos que debían combinarse, las reglas de combinación y la proposición con sentido. Para ello entregábamos herramientas e instrumentos como la topología y los grados, los sistemas proporcionales (Fórmula de Philoppapo, medias geométricas, aritméticas y armónicas, subdivisiones del plano, etc.) Los trabajos de los estudiantes se presentaban en planos y modelos abstractos.

El 1er año se concebía como el ingreso al lenguaje arquitectónico, entendido como una estructura de orden lógico, regulado matemáticamente y con fuerte sentido constructivo. Un ejemplo de estos ejercicios y su redacción es:

PROYECTO ISOMORFO (junio 1989)

Se pide: En un themeno de 1.000 m² (+- 20%) situado frente al mar, disponer en un prisma lo siguiente:

- Zona propia. 1 recinto
- Zona privada. 4 recintos
- Zona servicio. 3 recintos
- Zona periférica 5 recintos (pórtico, patio, puerta, terraza, balcón)

PROGRAMA:

1. El perímetro del terreno deberá estar señalizado por muros, desniveles o color (salvo el mar)
2. Deberá disponerse obligatoriamente de un patio de acceso o explanada cuya

entrada estará en el perímetro del themeno y deberá estar relacionado con la puerta del prisma.

3. El themeno será determinado por el estudiante y deberá ser rectangular 4. El programa de recintos deberá desarrollarse atendiendo a los conceptos de jerarquización, unidad, coherencia de parte a todo, grado y sintaxis (uso coherente de los componentes arquitectónicos) 5. El Norte estará en la dirección del mar y el acceso en la dirección opuesta.

6. El Prisma podrá girarse ortogonalmente frente al mar o en 45 grados 7. Todos los proyectos serán ISOMORFOS al grado siguiente: las antesalas, distribuidores y escaleras. No se consideran como vértices del grafo. (Se entrega el grafo con los puntos definidos y recintos) 8. El proyecto podrá resolverse en 2 o 3 pisos 9. El themeno completo deberá ser tratado con desniveles o zonificaciones en color 10. Todo deberá ser controlado matemáticamente 11. Podrán usarse columnatas y muros en el exterior del prisma

*ENTREGA: Plantas, perspectivas y elevaciones escala 1:50 en un pliego apaisado
Modelo escala 1:75*

La condición de "proyecto abstracto" se definía como "aquel que no representa ningún pensamiento", es decir que no era descriptivo de ninguna cotidianidad, costumbre o uso específico. Se trataba de "suspender" aquellos elementos que aludieran a formas conocidas y descriptivas para lograr un desprendimiento de la realidad concreta en que habitamos. Era la búsqueda de una arquitectura "pura" al modo de una "matemáticas" pura, diferente de la matemática aplicada. Entendíamos que era posible y necesario en la formación de los estudiantes de primer año, reducir el proyecto a esta condición de manera que quedarán libres de su condicionamiento previo y accedieran a una disciplina reglamentada y controlada.

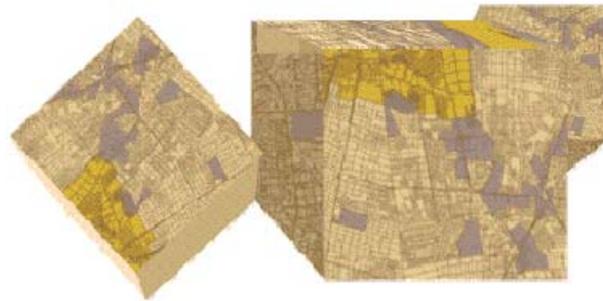
Distinguíamos entre el proyecto abstracto, el proyecto geométrico, el proyecto plástico y el arquitectónico. Estábamos conscientes de que este primer año constituía una parte de la enseñanza de la arquitectura y de la arquitectura misma, que requería de la incorporación de otras variables. Todo el proceso de enseñanza y aprendizaje se podía comprender a partir de una "reducción fenomenológica" que incorporaba paulatinamente la total realidad arquitectónica del proyecto. Por lo tanto, las nociones de cálculo lógico derivados de las estructuras de lenguaje y la dimensión fenomenológica derivada de la intencionalidad de la consciencia, constituían los dos polos filosóficos en que sustentábamos el programa de enseñanza.

Entender el proyecto de arquitectura como "un modelo de la realidad" era también parte del conjunto de nociones que compartíamos. Finalmente se podría decir que apelábamos a la definición de "espacio" de Leibnitz, que señalaba que existía espacio sólo allí donde había algo que lo ocupaba, es decir para nosotros el espacio como sustancia (Newton) no existía y por lo tanto eran los componentes arquitectónicos los que constituían elementos espaciales, como muros, columnas, niveles, etc. Estos componentes eran susceptibles de tener medidas y por lo tanto de ser definidos matemáticamente en sus dimensiones y relaciones. No asignábamos cualidad alguna al "vacío" como fundamentó del proyecto.

Sin duda era una posición polémica y por ello significó un permanente debate al interior de la escuela. Había profesores funcionalistas, espacialistas, compositivos y tecnologistas. Al cabo de un tiempo la escuela se polarizó entre estas posiciones y el proyecto educativo representado por nosotros fue desechado gradualmente hasta inicio de la década de los 90 aproximadamente, en el cual ya casi no quedaban profesores que siguieran esta línea de trabajo.

Los resultados de este periodo de la escuela fueron notables, incluso para la Universidad de Chile que tomaba los exámenes y género un grupo de egresados que se distinguieron por la identidad de su formación hasta hoy mismo. Ellos recuerdan con nostalgia esa escuela de debates y controversias.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Carlos Ugarte

ARQUITECTURA CON LOS PRIMERIZOS

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

ARQUITECTURA CON LOS PRIMERIZOS

CARLOS UGARTE

RESUMEN

Presentación, a través de imágenes, de experiencias desarrolladas en taller de primer año en la Universidad Central, durante el periodo 1994 – 2008. Reflexión en torno a la proyectualidad arquitectónica, a través de una revisión del contenido conceptual y pedagógico de estos ejercicios realizados en taller a los estudiantes en etapa de iniciación a la arquitectura.

Palabras claves: Enseñanza, Arquitectura, Proyecto, Taller de Arquitectura

ABSTRACT

Workshop experiences presentation, through images, in first year at Central University, during the period 1994 - 2008. Reflection on the architectural projectuality, through a conceptual and pedagogical content review of these workshop exercises for students in architecture initiation stage.

Keywords: Education, Architecture, Project Architecture Workshop

Una muy breve reflexión sobre una ruta hacia la iniciación a la arquitectura para los primerizos de pregrado: Rememoraré para ello los inicios de mi actividad docente en la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Central de Chile. En 1989, siendo aún estudiante en la carrera de Arquitectura de esa facultad se me ofreció hacerme cargo de la ayudantía de Taller de primer año junto, al profesor Hernán Marchant. Fueron mis primeros pasos y arrimos a la visión didáctica. En los años siguientes continué desarrollando esa experiencia junto a los docentes Pamela Chiang y Alfonso Raposo, colaborando en sus respectivos talleres de primer año. Creo que me correspondió asistir como docente a una época en que se estaba conformando una práctica pedagógica de gran intensidad innovadora, sobre la forma de relacionar la enseñanza con los requerimientos de iniciación estudiantil a los aprendizajes de la arquitectura. Posteriormente arribé a un nivel más avanzado de la docencia de taller de proyecto arquitectura, colaborando en una ayudantía con el Taller de Tercer Año del profesor Rodrigo De La Cruz. Fue un tiempo de vasto aprendizaje docente e intensa experiencia con estudiantes. Transcurridos cinco años, fui convocado junto con Arturo Cox, por Dirección de la Escuela de Arquitectura, a cargo entonces de Eliana Israel, para que asumiéramos como profesores titulares de la Cátedra de Taller de Primer Año. Fuimos los primeros ex alumnos de nuestra Escuela que nos hacíamos cargo de un Taller de primer año.

El 20 de marzo de 1994, dábamos inicio a nuestra primera clase, dando a conocer cuál sería la forma de aprendizaje que queríamos alcanzar con nuestros estudiantes: ejercicios semanales cortos y con tareas precisas, clases teóricas y bitácoras diarias de lo aprendido, registradas en una croquera personal. Por entonces se priorizaba y valoraba el aprendizaje antes que la enseñanza, la experiencia con el hacer por sobre la transmisión discursiva. Creo que estas actitudes se debilitaron con el transcurso de los años. Distintos cambios en la forma de ver la enseñanza de la arquitectura llevaron a la Dirección de la escuela a desarrollar otros modos de aprendizajes que si bien fueron interesantes, desvirtuaron el bagaje de proyectualidad de una época en que nuestra Escuela de Arquitectura contaba con importante reconocimiento respecto a sus pares, siendo considerada dentro de las tres mejores de Santiago.

Describiría la labor docente en que entonces nos empeñamos como dirigida a una ejercitación simple y concreta, con tareas breves que el estudiante primerizo desarrollaría en 2 o 3 sesiones. Por ejemplo, hacer el paso desde el ver al observar. Se pedía a los estudiantes registrar observación mediante croquis i.e: 4 elementos naturales y 4 artificiales, con miras a desarrollar un instrumento básico de observación, posibilitar el acopio de la información y realizar un análisis que, expresado gráficamente, diera cuenta de los componentes estructurales básicos del objeto observado. Premunidos de este proceder se pedía luego a los estudiantes, desplegar su observación hacia materias arquitectónicas tales como la escala, la luz, la verticalidad, la horizontalidad, etc., advirtiendo su conjugación como estructuras de orden.

Teníamos una premisa: que en la arquitectura y en la enseñanza de la arquitectura, nos encontraríamos con tres grandes áreas temáticas, LAS REGLAS – LOS COMPONENTES ARQUITECTONICOS – Y LOS OBJETOS ARQUITECTONICOS. A partir de esto términos se generaron secuencias de temas como ejercicios de taller, muchos de los cuales fueron elaborados en años anteriores por los docentes Vladimir Pereda, Lorenzo Brugñoli y Rodrigo De La Cruz, constituyendo una virtual estirpe de ejercicios clásicos, algunos de los cuales que perduraron, con distintas variaciones por lo menos 20 años dentro de los talleres de primer año. Alcanzaron a identificarse con apodos: Las Plataformas, el Themento Excavado, La Puerta, La Torre, El Prisma en desnivel, entre otros.

Las imágenes que se presentan a continuación corresponden a la propuesta de un ejercicio que elaboramos a partir de uno de esos ejercicios clásicos. Hacerlo implicaba estudiar y verificar distintas posibilidades de desarrollo y opciones de resolución compositiva. Se trataba de controlar la complejidad de enunciado del ejercicio, perfilando temas básicos y sencillos, de modo que los estudiantes pudieran resolverlo de una forma clara e intencionada.

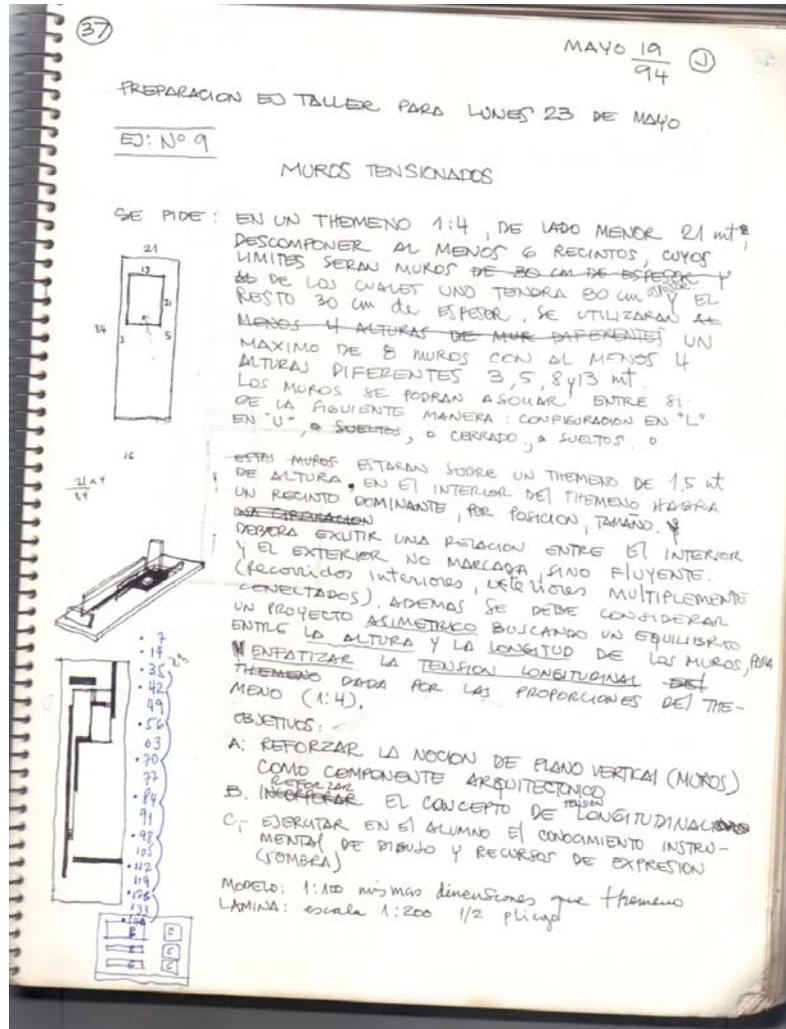


Fig. 1. Texto original de ejercicio MUROS TENSIONADOS, 19 mayo 1994.



Fig. 2. Entrega ejercicio muros tensionados – parque intercomunal de La Reina – 1994



Fig. 3. Entrega ejercicio muros tensionados – parque intercomunal de La Reina – 1994

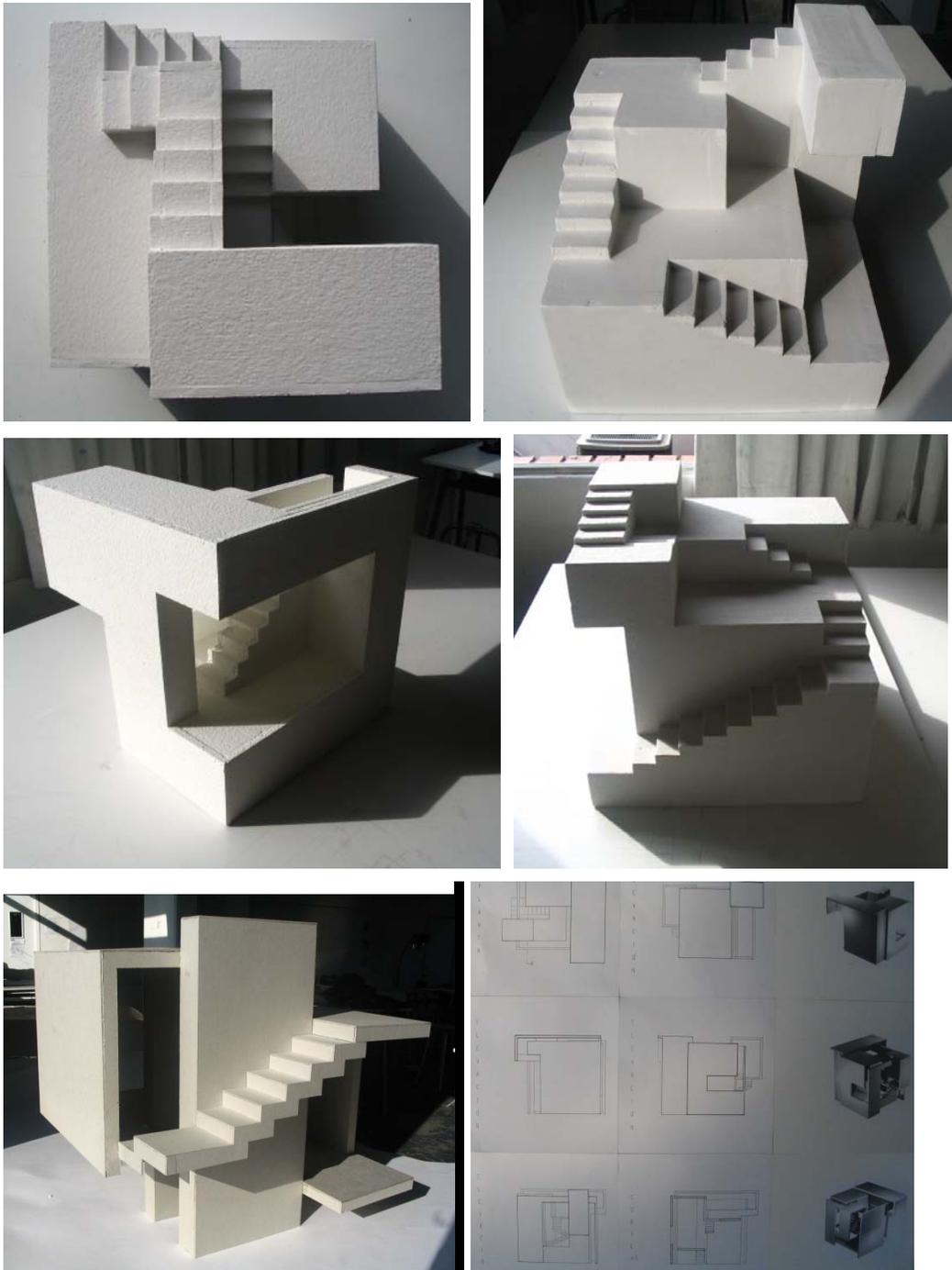


Fig. 4. El cubo y los recorridos, 2001.



Fig. 5. Ejercicio prisma en desnivel, 2004.

Luego en los siguientes años desarrolle junto a otros ayudantes y ex alumnos de nuestra escuela como Rodrigo Molina, Gregorio Brugñoli, Matías Córdoba, Carola Hito, Sebastián de la Fuente y Fernando Sandoval, diversas propuestas de ejercicios a partir de una premisa: establecer un lenguaje y una sintaxis arquitectónica clara y propositiva, además de incluir una propuesta conceptual que operaba como idea fuerza del tema a desarrollar. Generamos así diversos otros ejercicios temáticos, asociados a ideas morfogenéticas tales como los pliegues, las masas excavadas, los ejes, las tramas etc.

Creo que junto a Sebastián, desarrollamos uno de los talleres más motivantes y entretenidos dentro del primer año, con nuevas miradas y propuestas a los ejercicios clásicos de la masa excavada, que primero desarrollamos en el taller, para luego salir a terreno y hacerlo in situ.

Enunciado de ejercicio de taller 1 – 2008 – profesor adjunto Sebastián de la Fuente.

SOBRE LA ARENA

Trabajo sobre la arena entendido como dibujo o viceversa.

Taller 200 – 2008 (Semestre I)

- 0- Asunto: dada una porción de suelo de 9 metros de largo X 3 metros de ancho y 1,5 metros de profundidad, realizar una intervención arquitectónico-paisajística escala 1:1 en las orillas de la playa de Santo Domingo, Quinta Región, Chile.¹
- 1- Operación: excavación.
- 2- Materialidad: arena, cordel, estacas de madera, listón de madera de 2" X 2".
- 3- Herramientas: palas planas, llanas, platachos, baldes.
- 4- Número de trabajos: 5 (cada uno realizado por un grupo de 9 alumnos aprox.)
- 5- Fecha: 7 de junio de 2008.
- 6- Duración del trabajo: 10 horas.
- 7- Itinerario: 9:00 am salida en bus de Santiago – 11:00 am llegada a la playa – 11:10 elección del lugar - 11:30 operación de limpieza y nivelación – 11:50 distanciamientos – 12:15 medición y trazados – 13: 00 inicio excavaciones – 17:45 registro fotográfico – 18:15 término – 19:00 café – 20:00 regreso a Santiago.
- 8- Arena: 1- Conjunto de partículas separadas de las rocas y acumuladas en las orillas del mar, de los ríos, o en capas de terrenos. 2- Lugar en el que se desarrollan combates o luchas. (*)
- 9- Horizonte: 1- línea o límite de la superficie terrestre que alcanza la vista, y en la que la tierra o el mar parece que se junta con el cielo. 2- Espacio circular de la superficie terrestre encerrado en esta línea. (*)



¹ Se considera, previamente, la realización en el taller de un proyecto escala 1:50 y 1:25 (modelo, dibujos y planimetría) - diccionario de la real academia (*)



Fig.6. Ejercicios sobre la arena

Artículo_Carlos Ugarte
Arquitectura con los primerizos



Fig.7. Ejercicio masa excavada. Taller, 2008.

Ejercicio examen de salida segundo semestre – 2008

Intervención en cementerio general

A partir del estudio del cementerio general, los estudiantes deben desarrollar una intervención en un lugar escogido, reprogramando, reactivando, además de proponer una intervención nueva de usos y valorización de lo existente.

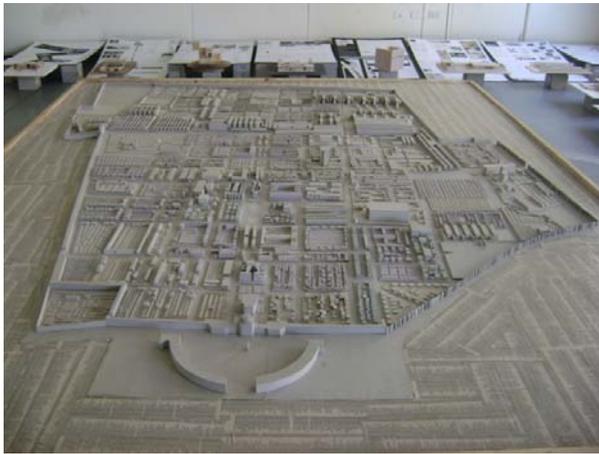


Fig.8. Intervención en Cementerio General.

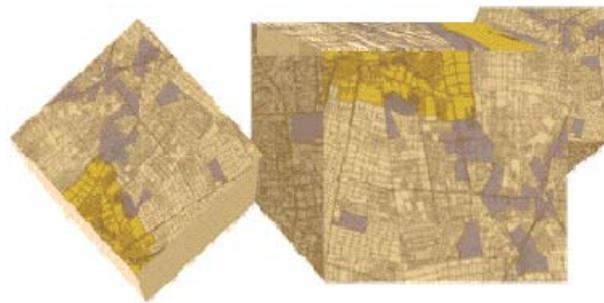
Artículo_Carlos Ugarte
Arquitectura con los primerizos



Fig.9. Intervención en Cementerio General.

Artículo_Carlos Ugarte
Arquitectura con los primerizos

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Pamela Chiang Miranda

LOS PRIMERIZOS. TALLER DE PRIMER AÑO

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

LOS PRIMERIZOS. TALLER DE PRIMER AÑO. PAMELA CHIANG MIRANDA

RESUMEN

Presentación de experiencias desarrolladas en taller de primer año en la Universidad Central, inscritas en un proceso de enseñanza que caracterizó un periodo dentro de esta escuela de arquitectura.

Descripción de la enseñanza de taller, a partir de clases teóricas y ejercicios. La reflexión en torno a la enseñanza de la proyectualidad arquitectónica se ve representada a través de imágenes de aquellos ejercicios. Estos ejercicios son categorizados: Componentes arquitectónicos; Configuración de la idea arquitectónica; Los componentes externos, el contexto; Ejercicios complementarios. La autora explica estas categorías y el proceso metodológico de aumento en cuanto a la complejidad del proyecto.

Palabras claves: Arquitectura, Enseñanza de la Arquitectura, Proyectualidad Arquitectónica, Taller de arquitectura

ABSTRACT

Presentation of workshop experiences in first year at Central University, enrolled in a teaching process that characterized this period in architecture school.

On teaching workshop description from theoretical classes and exercises. The reflection on the teaching of architectural project planning is represented through images of those exercises. These exercises are categorized: Architectural components; Setting the architectural idea; External components, context; Supplementary exercises. The author explains these categories and increase methodological process in terms of the complexity of the project.

Keywords: Architecture, Architectural Education, Architectural projectuality, Architecture workshop

INTRODUCCIÓN

El Taller de Iniciación de Primer año de Arquitectura de la Universidad Central, que se desarrolló desde los inicios de esta Escuela hasta mediados de la década del 2010, marcó profundamente varias generaciones de estudiantes, hoy profesionales exitosos y reconocidos, con una forma propia de hacer arquitectura.

Recordando esos talleres y para mostrar un sistema que creo, aún tiene mucho que aportar es que me he tomado la libertad de tomar un antiguo documento de trabajo donde se presentan los ejercicios que considero más “clásicos” y representativos de una serie desarrollada a través del tiempo por los distintos profesores de ese entonces, (principalmente Rodrigo de la Cruz, Lorenzo Brugnoli y Vladimir Pereda), según una interpretación personal en cuanto a su énfasis, orden y lectura y agregar algunos propios para completar una visión de los contenidos del taller mostrando también el grado de desarrollo que lograban los estudiantes del primer año de la carrera de arquitectura en esa época.

El objetivo general de Taller, según el programa de 1º año de esa época era:

*“Introducir al alumno en el desarrollo del proyecto de arquitectura, entendido en este nivel como **lenguaje abstracto**, en el cual los elementos arquitectónicos y relaciones que guardan entre sí se entregan en pureza, abstraídas de connotación concreta respecto a la **realidad espacio temporal**.”*

*Así, el **objeto arquitectónico** se desarrolla en un plano universal, pudiendo de esta manera entregar los componentes arquitectónicos (muros, pilares, vigas, etc.), los instrumentos operativos para controlar la forma (tramas, mallas, secuencias, proporciones, etc.) y las leyes y reglas que gobiernan las relaciones entre dichos componentes en relación al ser humano, de una manera rigurosa.*

En consecuencia, el contenido del Taller se refiere a la comprensión del Fenómeno Arquitectónico desde el aspecto lógico de la realidad, buscando la coherencia en el lenguaje y entre los supuestos y premisas y los resultados, una aproximación objetiva a la proyectación arquitectónica.

*Por ello, los contenidos y relaciones que un **proyecto** (no la obra) de Arquitectura posee, se reduce, en este nivel de 1º año, a los elementos mínimos que lo constituyen con potencia de acción en el campo arquitectónico, elementos estos a su vez formalizados y abstraídos, pero que poseen la capacidad de configurar el **objetivo arquitectónico**.”*

A mi modo de ver, lo antes escrito, puede entenderse o interpretarse de diferentes maneras, según sean los distintos manejos, tanto del lenguaje como de los referentes de los lectores, por eso decidí enfocar el problema de exponer los contenidos y el programa de mi taller de ese entonces, del mismo modo que intenté traspasar estos contenidos a los alumnos, es decir, a través de un conjunto de ejercicios que van desarrollando cierta forma de enfrentar, comprender y responder a los problemas arquitectónicos que les presentamos.

Quisiera citar aquí a Vladimir Pereda cuando decía, “en el taller de primer año quizá no hemos logrado ponernos de acuerdo en demasiadas cosas, pero si nos hemos puesto de acuerdo en un grupo de ejercicios que consideramos que tienen la capacidad de incorporar y traspasar una serie de contenidos que forman la materia del taller”

CONTENIDOS Y EJERCICIOS

Cabe señalar que la forma de enseñanza en el Taller de primer año es doble; por un lado se entrega materia en clases teóricas y por otro se realizan ejercicios cortos (2 sesiones) en que los estudiantes ejercitan la materia pasada en clases y desarrollan la destreza en el lenguaje arquitectónico, básicamente se utiliza la confección de modelos tridimensionales como instrumento de análisis, proposición y estudio. Aquí, las nociones de **unidad, coherencia, jerarquización, orden, complejidad, relación parte a todo, zonificación, idea, etc.** toman importancia, pues están implícitas y explícitas en cada ejercicio. La idea es colocar la práctica antes y a través de ella explicar los contenidos teóricos, que a fin de cuentas es la manera propia y distintiva de transmitir las materias en el taller.

Estos ejercicios se presentan en una secuencia paulatina y acumulativa en relación a su desarrollo y complejidad para la realización del proyecto abstracto, por lo tanto, su redacción es cuidadosa y sus objetivos particulares van planteando los distintos problemas y situaciones que debe manejar y dominar el alumno, con fundamento e intencionalidad. Estos ejercicios los podemos agrupar en distintas unidades o partes que constituyen materia para el 1º año.

1.- LOS COMPONENTES ARQUITECTONICOS

Esta primera unidad agrupa una serie de ejercicios cuya finalidad es presentar los diversos elementos arquitectónicos básicos, iniciando al estudiante en los sistemas elementales de composición y control de la forma e intenta desarrollar la capacidad de ideación y organización de la recintualidad, manejando los conceptos de: totalidad, jerarquía, tensión, conexión, etc., de acuerdo a esto, la unidad se aborda desde tres perspectivas complementarias que pretenden desarrollar los contenidos antes mencionados.

a) Leyes de organización, composición y control de la forma.

Este primer grupo de ejercicios puede ser desarrollado con el apoyo del curso de dibujo arquitectónico, y se ejecuta en clases paralelamente al trabajo con modelos tridimensionales. El objetivo es entregar al alumno distintos instrumentos que sirvan como base de sustentación geométrica, a través del uso de trazantes proporcionales, mallas, módulos, descomposiciones rítmicas, etc. y aritmética (proporciones), para lograr una estructura de orden y control de los elementos arquitectónicos que comienza a utilizar.

b) Presentación de los componentes arquitectónicos.

En este segundo grupo de ejercicios, se ha propuesto descontextualizar y abstraer los elementos arquitectónicos en sus formas más puras, considerándolos como líneas, planos y volúmenes, para mejorar así su comprensión y permitir un uso más libre, buscando generar una mayor potencia en la resolución de los problemas planteados. Así, se comprenden como los elementos arquitectónicos básicos, los siguientes:

El Themeno (Extensión que forma parte del terreno total, controlada arquitectónica y geoméricamente) este primer concepto es primordial para manejar el concepto de totalidad y parte de la composición arquitectónica, ya que se utiliza básicamente el principio de composición por sustracción y no por adición, para reforzar el concepto de proyecto como totalidad.

Las Plataformas, que se desarrollan junto con los niveles de piso dentro del lenguaje de la masa excavada.

Las Líneas, se consideran como verticales y horizontales (pilares y vigas), y se incorpora un componente intermedio entre el plano y la línea que es el muro columnata.

Los Planos, que pueden ser horizontales, entendidos como plataformas o cubiertas y verticales, comprendidos como muros.

Las escaleras y escalinatas, se desarrollan tanto en su capacidad formal como en su definición como conectores verticales.

La Puerta se ha incorporado dentro del repertorio de componentes arquitectónicos con todos los elementos que configuran las instancias del acto de acceder (atrio, pórtico, puerta y vestíbulo), además de la búsqueda del control de la escala a través del juego dimensional entre las partes del proyecto en relación al cuerpo humano.

c) Caracterización de los recintos, juego de relaciones y observación de la realidad.

El tema de la función y el uso en esta etapa, se reducen a una condición genérica como estados de permanencia y estados de paso, que se traducen en las caracterizaciones generales de los recintos configurados: Recinto propio o Dominante, Recinto Privado o Subordinado. Recinto de Servicio, Recinto Periférico, Conectores (verticales, horizontales), Adecuadores (antesalas, distribuidores, halls).

Las relaciones entre estos recintos, configurados por los elementos arquitectónicos ordenados por la base de la sustentación geométrica, y caracterizados desde su propia realidad, se desarrollan a partir de los conceptos de jerarquía y subordinación, tensión y contratensión (longitudinal, focal), parte y totalidad, unidad, coherencia e idea.

Como complemento a estos ejercicios de proposición, y como un modo de comprender más relaciones entre los distintos componentes estudiados, se efectúan algunos análisis direccionados de la realidad, como la observación de plataformas y niveles de piso y el análisis de distintas puertas que contengan las instancias que nos interesa comprender.

Completa esta primera unidad de los componentes arquitectónicos, el estudio de la obra de un arquitecto contemporáneo, en el que se espera analizar y resumir el modo de utilizar los distintos elementos arquitectónicos según reglas claras del lenguaje.

Se trata entonces, de redescubrir ahora, luego de haber proyectado prácticamente sin referentes concretos, distintas situaciones abstractas, a través del estudio de estas obras que tienen escala similar, las reglas de **sintaxis** de los diversos lenguajes propios de cada arquitecto.

Posteriormente se desarrollarán algunos ejercicios que utilizan específicamente estas reglas y lenguajes estudiados, como un modo de internalizar lo analizado y potenciar la plástica de los proyectos presentados.

A continuación se presentan un grupo de ejercicios representativos de cada unidad, desarrollados en la década de los 90.

Tema: MUROS

Unidad: Componentes Arquitectónicos

El tema dado consiste en proyectar un conjunto de cinco recintos de permanencia, determinados por muros y plataformas conectadas entre sí, logrando una secuencia de aproximación hacia un recinto de la composición que sea claramente jerárquico.

La determinación de los recintos fue definida por planos verticales llenos y/o perforados, considerando el trabajo de niveles (plataformas) como un apoyo a la composición.

La delimitación de los elementos del conjunto se rige por una geometría definida por el uso de las tramas reguladoras y los giros clásicos del cuadrado.

El objetivo de este tema consiste en ejercitar al alumno en la utilización de tramas reguladoras y giros, como base de sustentación geométrica, y el desarrollo de una composición arquitectónica en torno a un recinto jerárquico e introducir el plano vertical y el muro columnata al repertorio de componentes arquitectónicos.

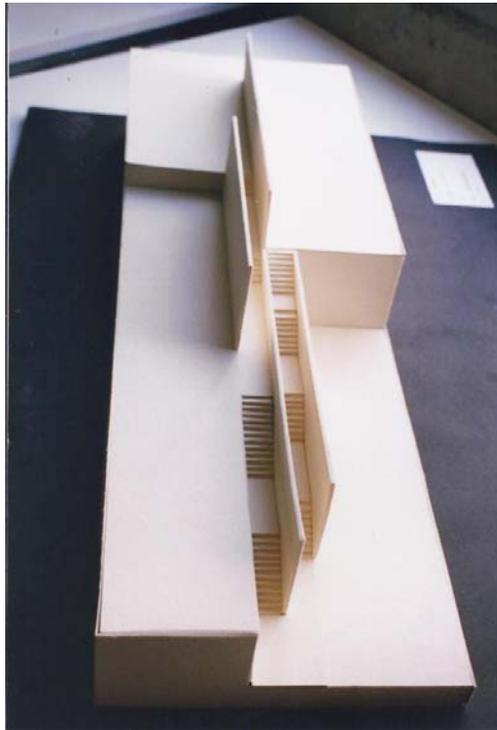


Fig. 1. Muros.

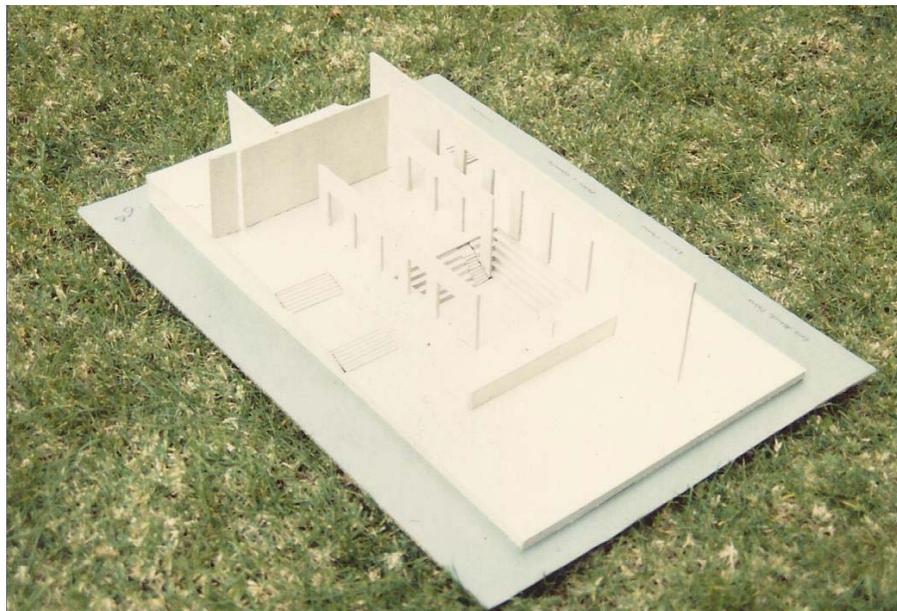


Fig. 2. Muros.

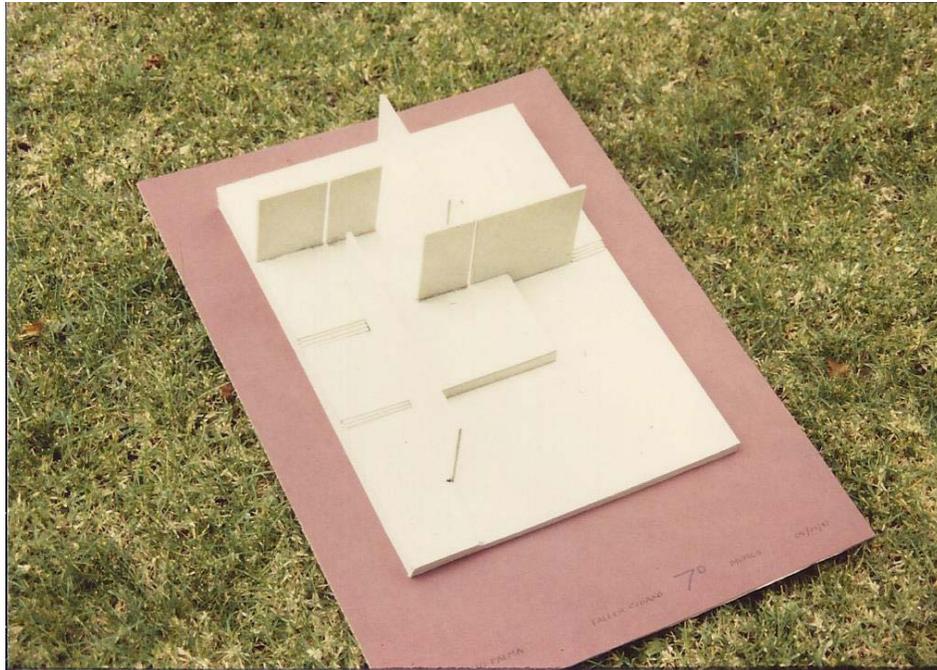


Fig. 3. Muros.

Tema: LA PUERTA, Relación de dos niveles.
Unidad: Componentes Arquitectónicos

En este tema se pide establecer entre; un prisma ubicado en la superficie de un themenos, y un recinto cuadrado, deprimido, una secuencia de aproximación y articulación que contengan a lo menos cuatro instancias de relación entre el prisma (puerta) y el recinto. (Las dimensiones de los componentes son dadas.)

El prisma que sirve de puerta se puede someter a distintas “operaciones” (subdivisiones, giros, desplazamientos, etc.) de modo que se entienda tanto desde la lejanía como desde la cercanía, haciendo posible la comprensión del acto de entrar y descender, a través de la simple lectura del volumen, es decir debe ser expresada plásticamente la relación de acceso entre un nivel superior y otro inferior.

Las posiciones relativas de los componentes, themenos, prisma y recinto deprimido, son propuestas por el alumno.

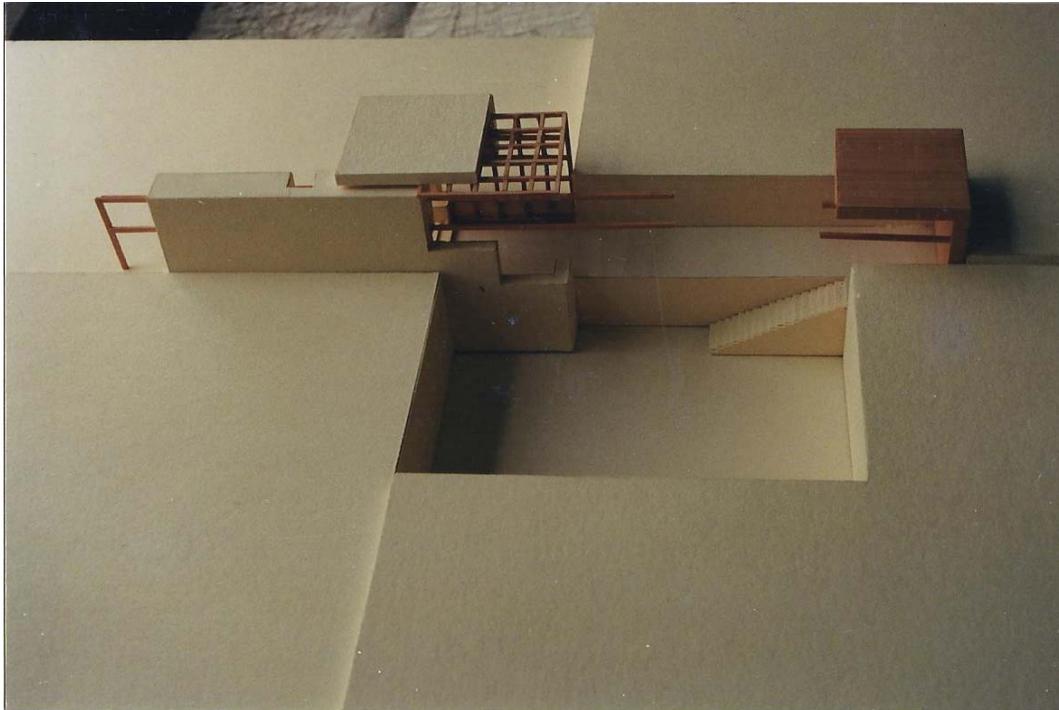


Fig. 4. La puerta. Relación de dos niveles.

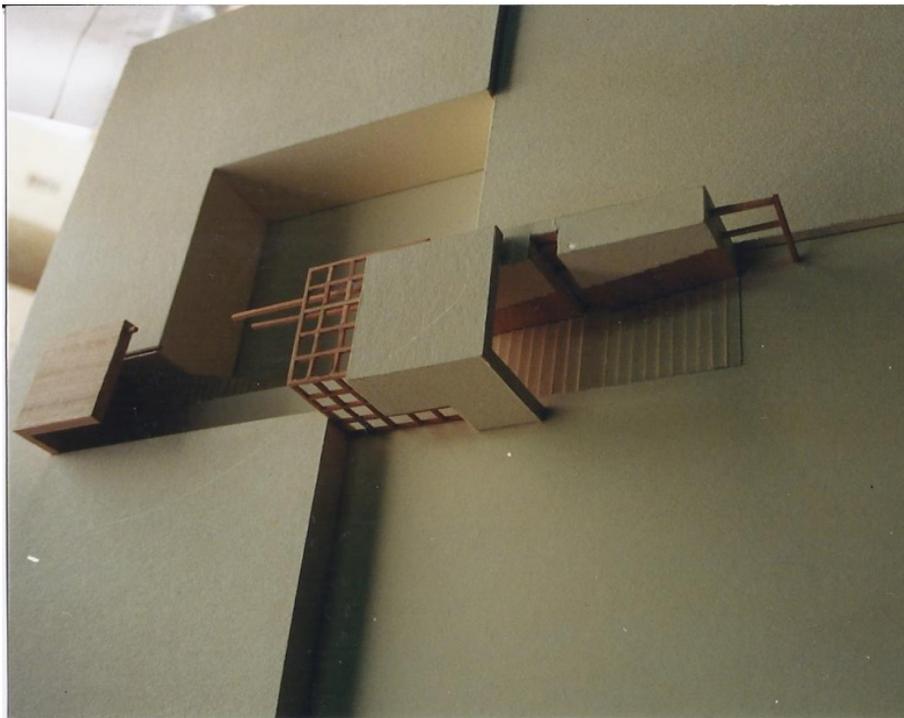


Fig. 5. La puerta. Relación de dos niveles.

Tema: LA PUERTA, Relación de dos niveles.
Unidad: Componentes Arquitectónicos

El lenguaje a utilizar es definido por el alumno buscando coherencia entre los componentes del proyecto, toda la composición se controla geoméricamente (trazantes, mallas, series dinámicas, etc.)

El prisma debe tener, una puerta con todas sus instancias, un recinto neutro interior que contenga las tensiones, permita y/o genere los giros necesarios y reordene las circulaciones y el conector vertical, relacionador de ambos niveles.

Este tema tiene como objetivo desarrollar la comprensión de las operaciones geométricas básicas del prisma, tanto en el plano horizontal como en el plano vertical, comprendiendo así, estos movimientos tridimensionalmente.

En este ejercicio se desarrolla además el tema de la escala, humana y autorreferencial, con mayor énfasis que en los anteriores.



Fig. 6. La puerta. Relación de dos niveles.

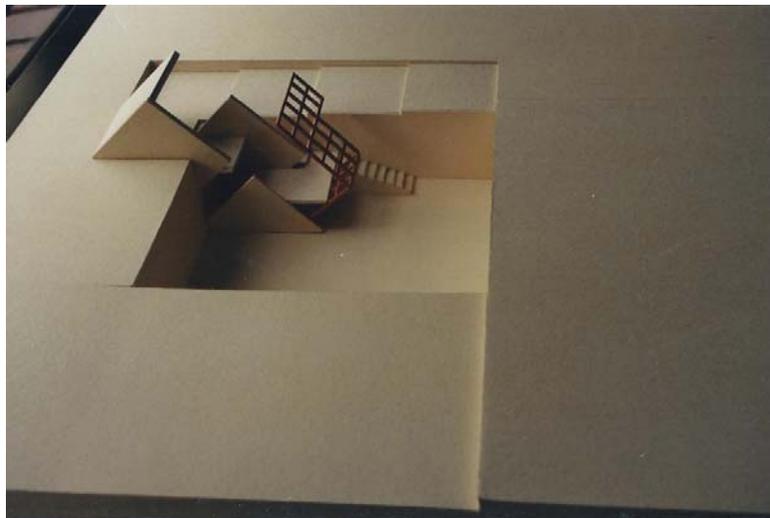


Fig. 7. La puerta. Relación de dos niveles.

2.- CONFIGURACIÓN DE LA IDEA ARQUITECTÓNICA

Este segundo grupo de ejercicios pretende desarrollar la capacidad de los alumnos para responder a distintos problemas arquitectónicos “clásicos”, entregándoles diversos patrones básicos de comprensión, aquí el problema del lenguaje está al servicio de la “idea de proyecto”, que en términos generales se entrega en el planteamiento del ejercicio. De esta forma, las propuestas arquitectónicas se resuelven dentro de los lineamientos generales acotados en la redacción de los temas.

Los temas desarrollados en esta unidad recogen básicamente las problemáticas de:

- a) Las tensiones, (verticales y horizontales) “La torre”, “El muelle”, “A través del muro”, “Dos muros paralelos”, etc.
 - b) La descomposición y tratamiento de los volúmenes neutros, (distintas operaciones de giros, desplazamientos, etc.) “La inclusión gradada”, “Al interior de un prisma”, etc.
 - c) Del encuentro o relación de dos o más componentes; muro y prisma, torre y puente, etc.
- En el desarrollo de estos temas se considera la materialidad de los componentes, como un concepto estructural básico (pandeo, espesor de muros, relación alto, ancho, largo de las vigas).

El control de la escala, se busca a través del juego de dimensiones entre las partes del proyecto en relación al cuerpo humano, reconociendo la escala monumental, edilicia y antropomórfica, de acuerdo a las distancias de percepción.

La función de uso se reconoce, como ya dijimos antes, por la configuración de los recintos en relación a los actos que allí se desarrollan, con respecto a los conceptos de jerarquía, subordinación, paso, permanencia, conectividad, etc.

Tema: LA TORRE
Unidad: Configuración de la idea Arquitectónica

En esta secuencia de ejercicios que a continuación se presentan el alumno debe desarrollar la idea fuerza, entregada en cada tema. **La Torre**, por ejemplo, plantea el problema de la tensión vertical.

Se pide proyectar una torre a partir de un paralelepípedo recto dado, utilizando todos los instrumentos entregados hasta aquí, operaciones (subdivisiones, giros, desplazamientos, etc.), geometría, lenguaje, etc.

La composición debe resolver los problemas arquitectónicos de: puerta, conector vertical y remate (la parte y el todo), los problemas escalares y un programa básico de recintos, a través de un lenguaje coherente.

Previamente al desarrollo de este proyecto se trabaja en un ejercicio de síntesis, que decanta e internaliza en los alumnos los temas aprendidos haciendo énfasis en la sintaxis del lenguaje.

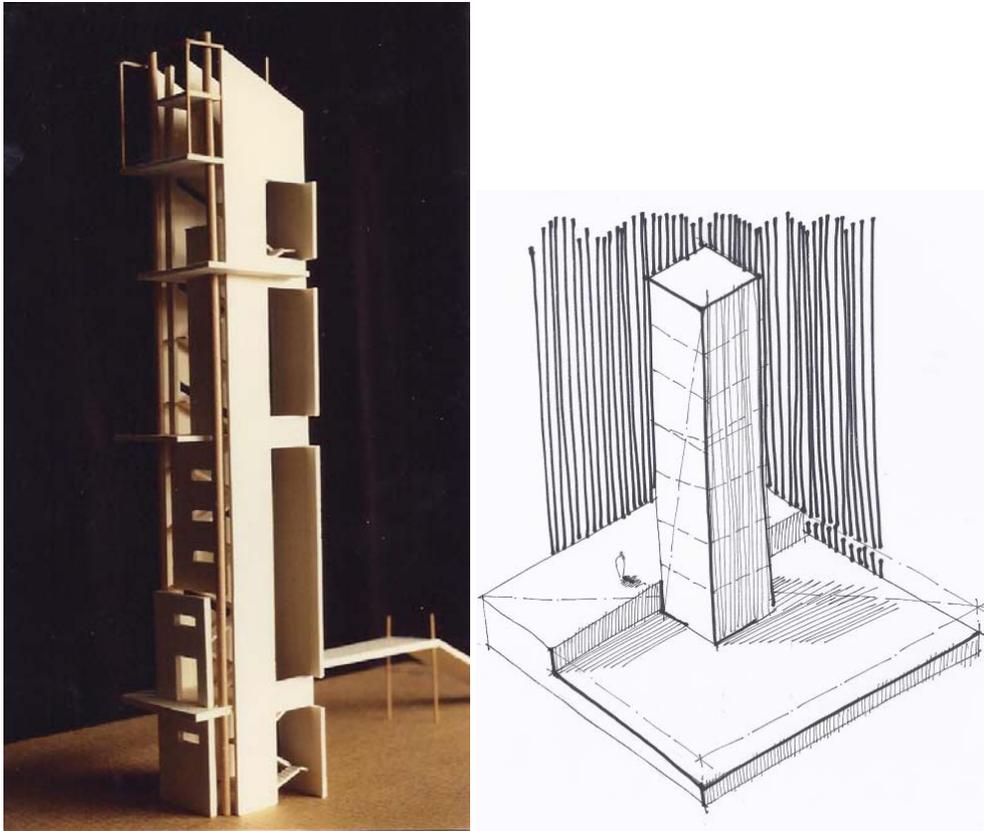


Fig. 8. La torre.

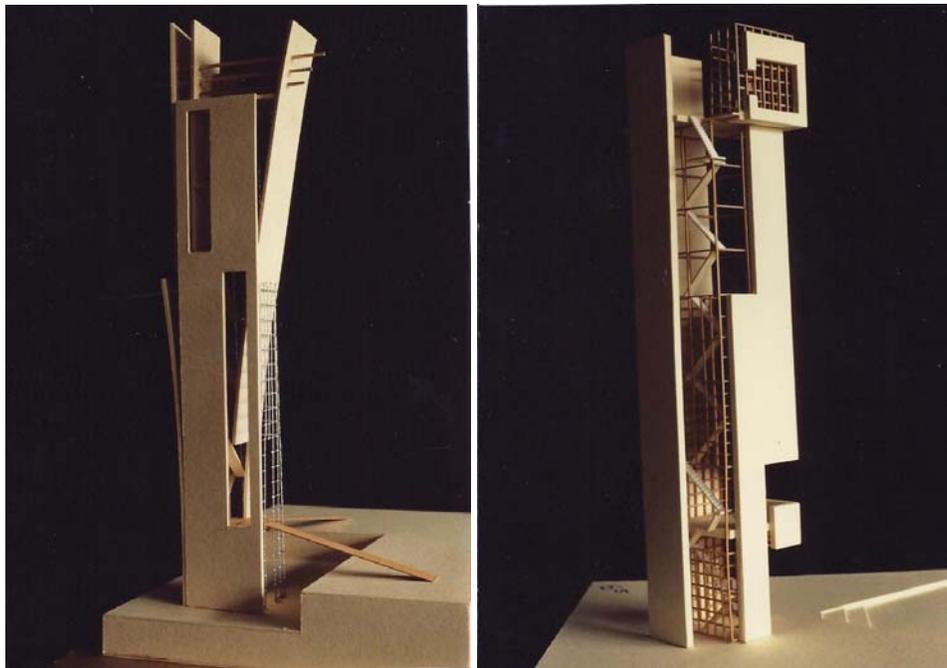


Fig. 9. La torre.

Tema: EL MUELLE
Unidad: Configuración de la idea Arquitectónica

Este ejercicio resume el tema de la tensión longitudinal, presentando nuevamente los temas de la puerta, el recorrido, los remansos y el remate.

El tema de la totalidad de una composición arquitectónica con varias partes, a través del lenguaje coherente, es un problema difícil de resolver en este ejercicio.

El desarrollo de la composición arquitectónica debe considerar además de las determinantes de escala, sintaxis del lenguaje, control geométrico de la forma, etc., el tema del contexto geográfico "ideal" entregado, el agua y el quiebre de la tierra comienzan a operar como condicionantes que influyen en el diseño.

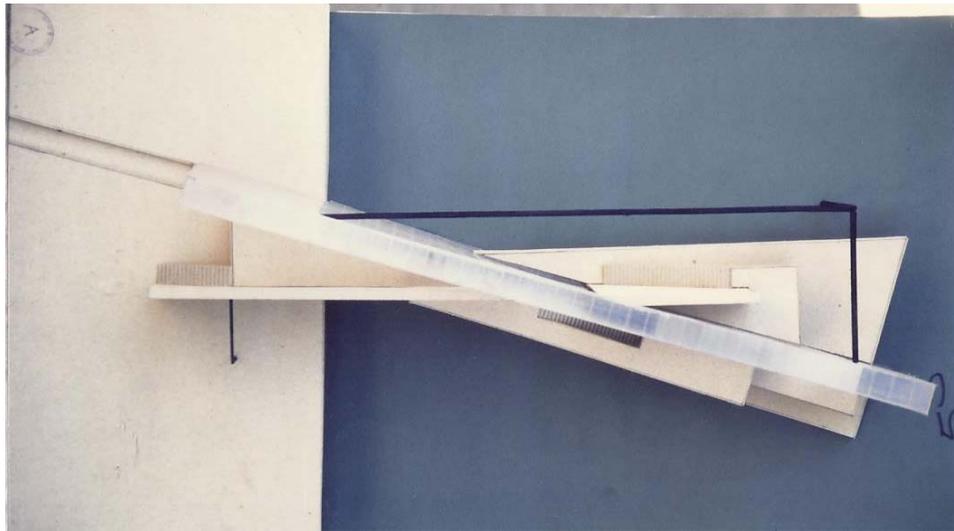


Fig. 10. El muelle

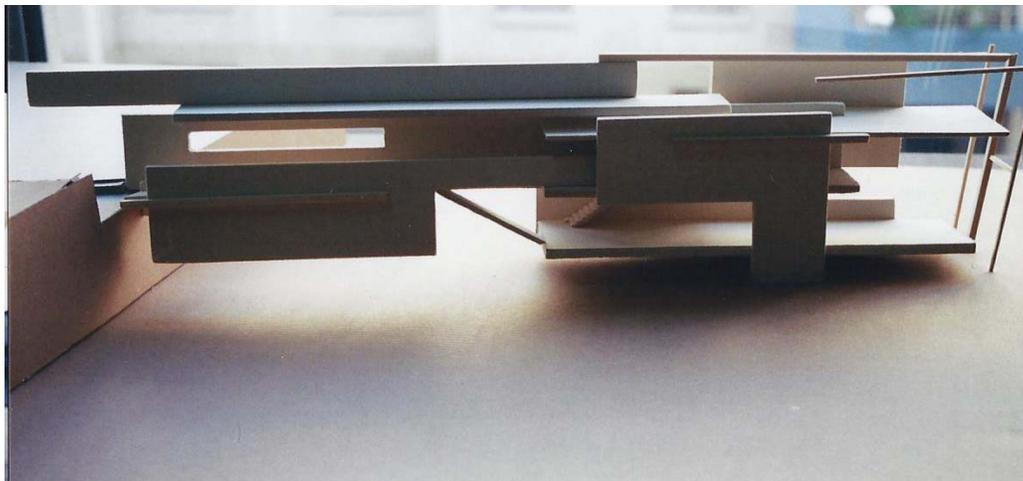


Fig. 11. El muelle

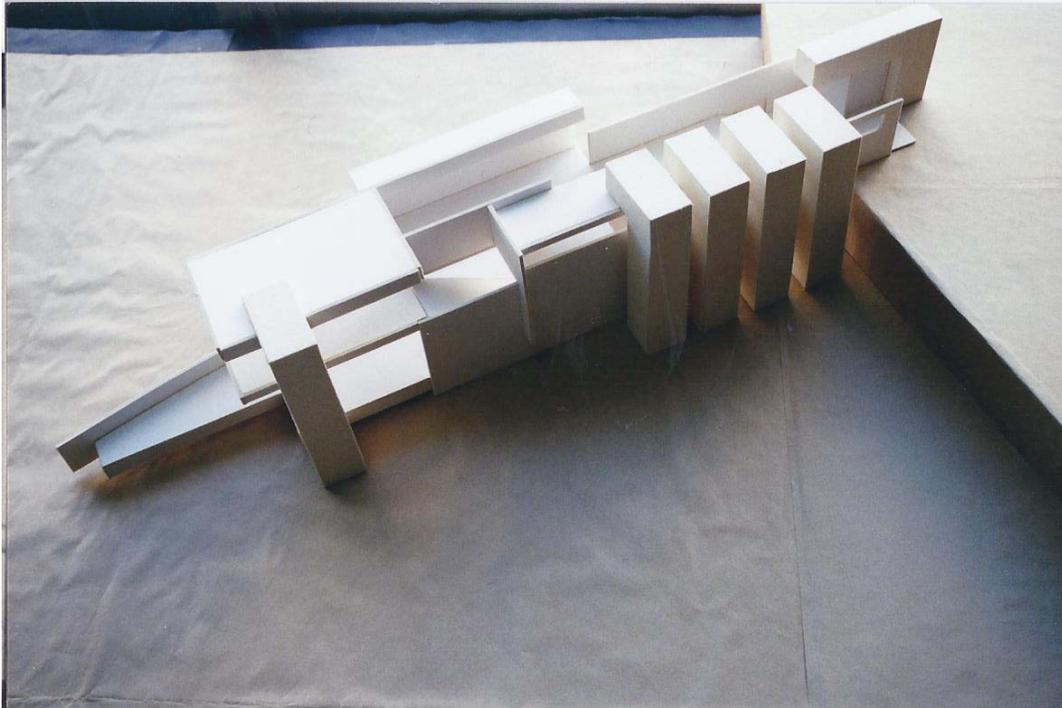


Fig. 12. El muelle

Tema: CUERPO PLASTICO
Unidad: Los componentes externos, El Contexto.

En este ejercicio se diseña un proyecto elemental, de pequeña escala, pero con un alto grado de desarrollo.

Aquí el tema de la plástica, el acto (el estudio ergonómico), y las instancias sensoriales de percepción, son estudiadas en profundidad.

Se pide desarrollar a partir de un paralelepípedo recto, un proyecto elemental que contenga distintos "objetos" que entren en directa relación con el hombre, como por ejemplo, escalera mirador, asiento, mesa, etc., todos estos objetos deben estar escindidos en la composición arquitectónica.

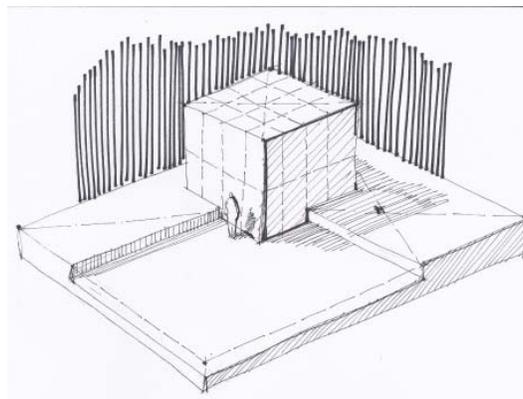


Fig. 13. Cuerpo Plástico

Artículo_Pamela Chiang Miranda
Los primerizos. Taller de primer año.

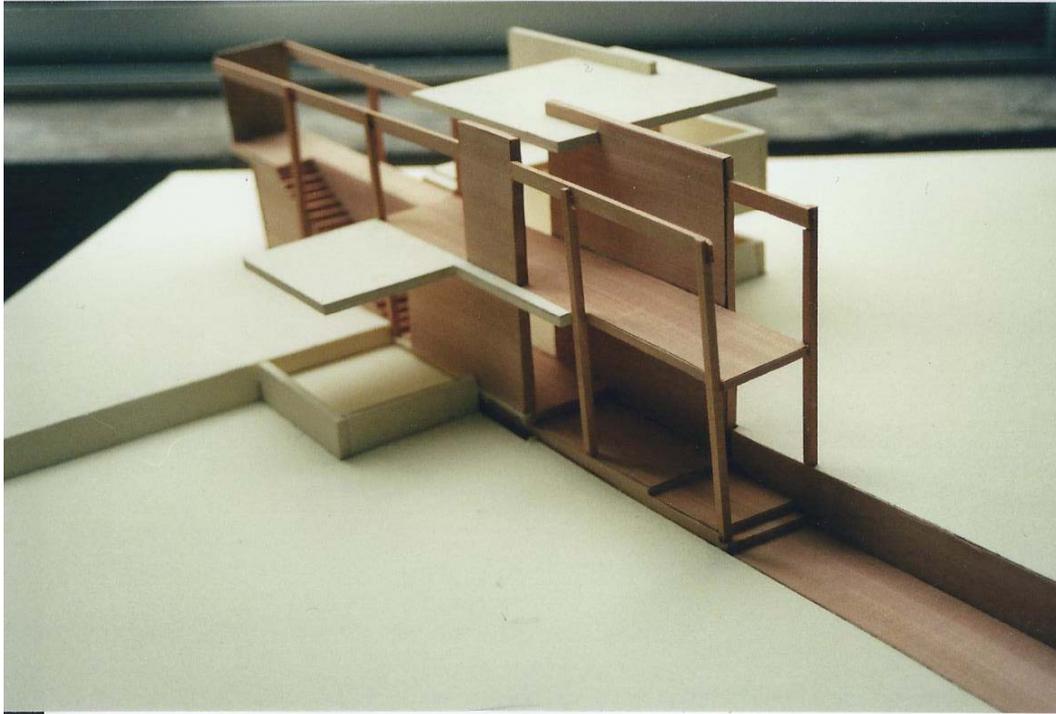


Fig. 14. Cuerpo Plástico

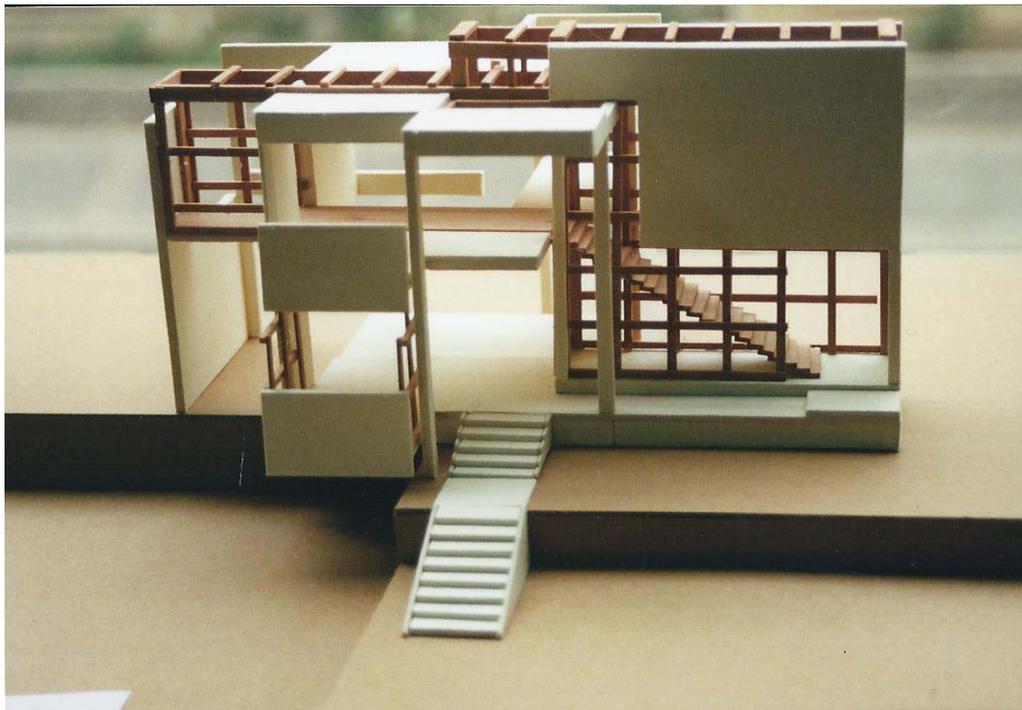


Fig. 15. Cuerpo Plástico

Artículo_Pamela Chiang Miranda
Los primerizos. Taller de primer año.



Fig. 16. Cuerpo Plástico

Tema: VIVIENDA SUSPENDIDA EN EL VACIO
Unidad: Los componentes externos, El Contexto.

En este ejercicio se desarrolla el tema de habitar, en relación directa con la forma del proyecto arquitectónico que se encuentra en un contexto extremadamente exigente para el desarrollo de la composición.

Estos ejercicios que se trabajan al final del primer año, comienzan a establecer el enlace con algunos temas de segundo año, aquí por ejemplo, aparece por primera vez la conexión con el "uso" determinado para el proyecto: "vivienda".

Se desarrolla en un programa básico de recintos, donde el dimensionamiento es importante, se introducen además otros elementos a la composición arquitectónica, como por ejemplo el tema de la Luz como configurador y caracterizador de los recintos, que es motivo de trabajos previos específicos.

Interesa enfatizar aquí, que los contenidos del taller continúan más vigentes que nunca, así el control geométrico, el uso de un lenguaje coherente, el manejo de la escala, etc. siguen siendo los valores fundamentales de estos proyectos.

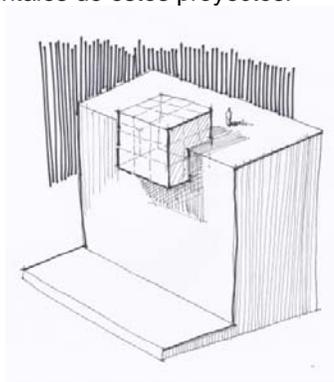


Fig. 17. Cuerpo Plástico

Artículo_Pamela Chiang Miranda
Los primerizos. Taller de primer año.

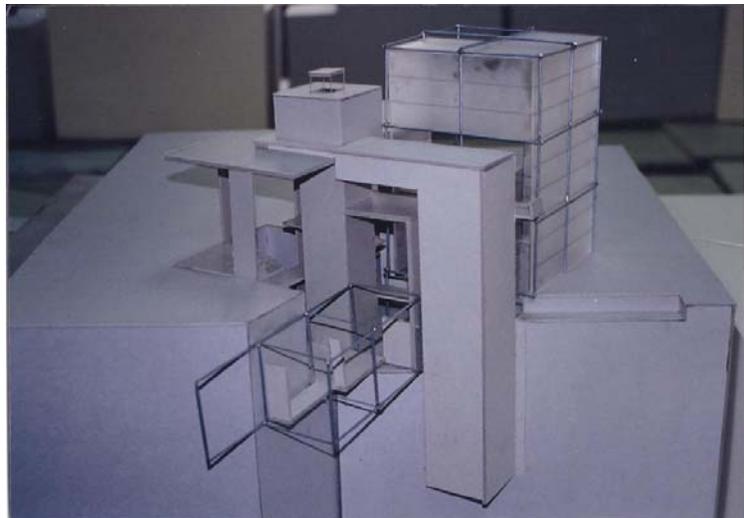


Fig. 18. Cuerpo Plástico

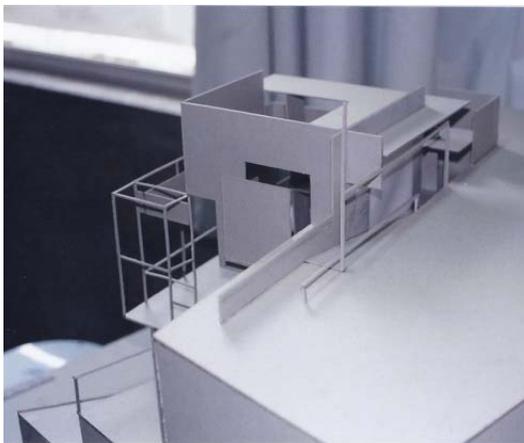


Fig. 19. Cuerpo Plástico

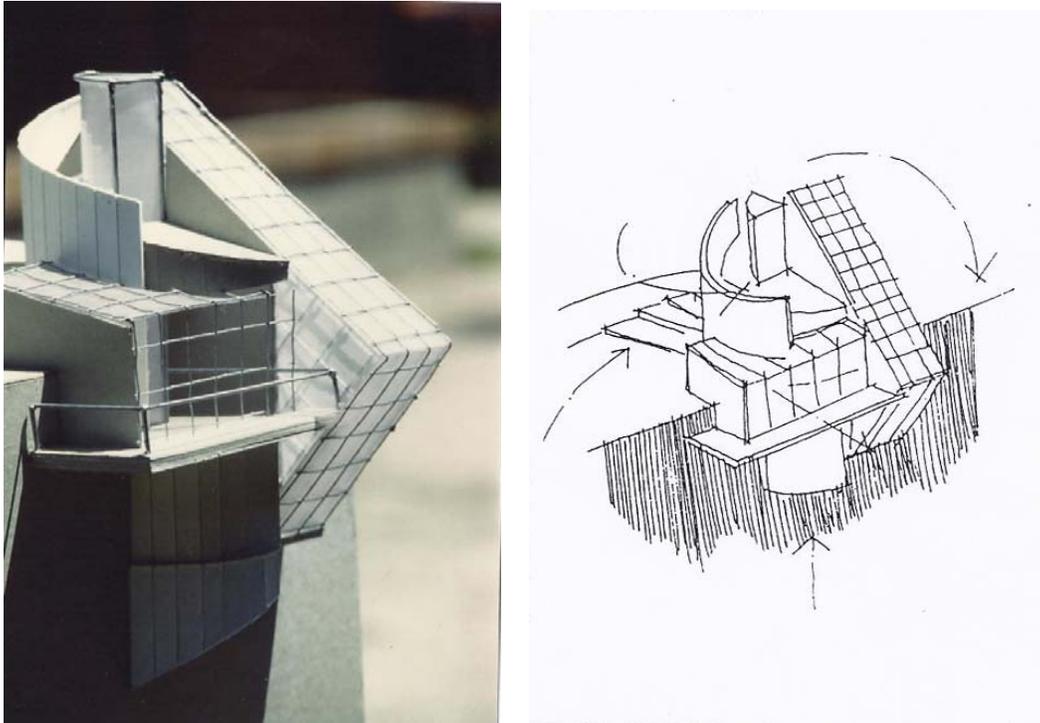


Fig. 20. Cuerpo Plástico

Tema: TORRE II
Unidad: Los componentes externos, El Contexto.

En este ejercicio se retoma el tema de **La Torre I** para modificarlo, aumentando su complejidad. Aquí el tema considera el problema de un doble acceso a la torre, desde un farallón de 18 m de altura y desde su base.

Así este contexto físico "ideal", se relaciona a través de un puente (tensión horizontal) con la torre (tensión vertical), que genera su forma a partir del encuentro de ambas tensiones.

La configuración del proyecto entonces, debe resolver además de los temas ya desarrollados de escala, puertas, sintaxis del lenguaje, etc., el problema plástico de la colisión del puente con la torre.

Cabe mencionar aquí, que junto con ir aumentando la complejidad de los proyectos en relación a su desarrollo de lenguaje de propuesta formal, también se ha ido ejercitando una mayor complejidad en la caracterización y grado de configuración de los recintos internos que contienen las propuestas.

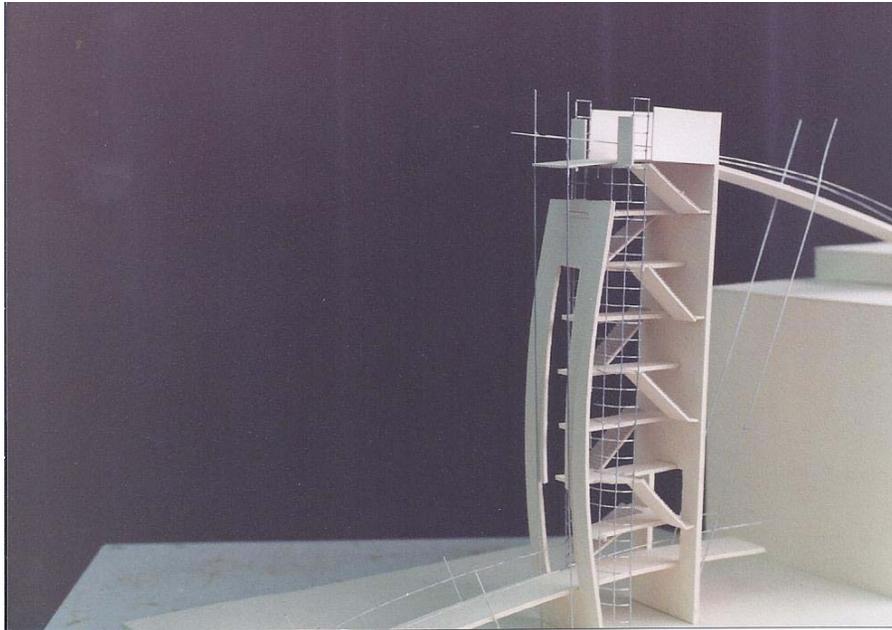


Fig. 21. Torre II.

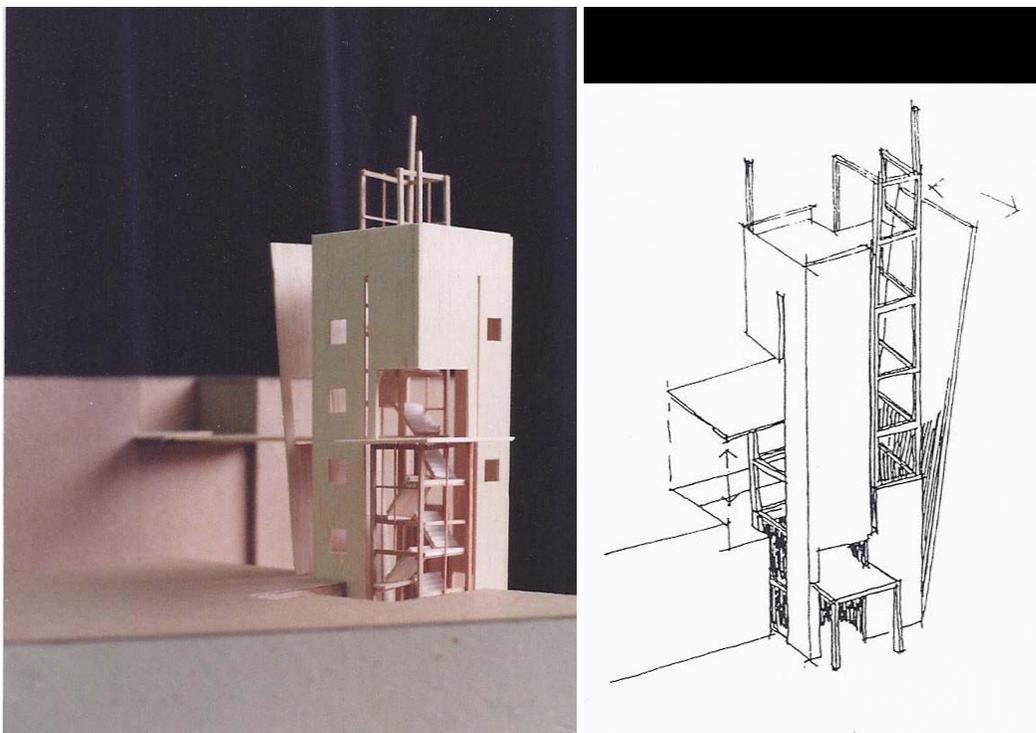


Fig. 22. Torre II.

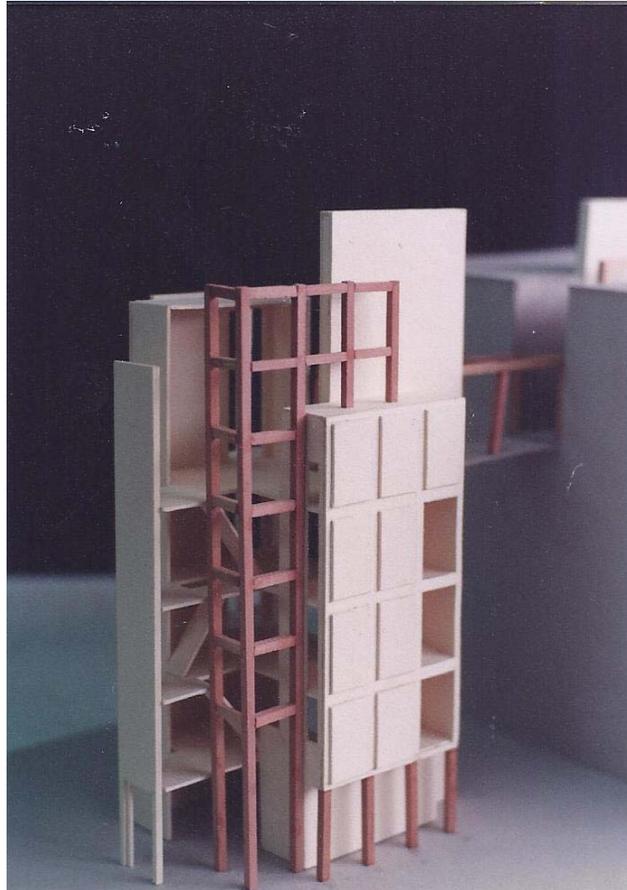


Fig. 23. Torre II.

3.- LOS COMPONENTES EXTERNOS, EL CONTEXTO.

Esta última unidad agrupa los ejercicios que desarrollan los conceptos que completan los contenidos del taller, que como dijimos antes son acumulativos, es decir, que sin dejar atrás materias antes tratadas, se agregan aquí las de La Luz como componente arquitectónico, El Lugar como contexto determinante en la configuración del proyecto y algunas nociones generales del dimensionamiento de los recintos a través del estudio de la ergonomía.

La Luz se incorpora como un elemento arquitectónico que potencia la forma, analizándose tanto desde el exterior, como asoleamiento, como desde el interior, como calificadora de recintos.

El Lugar se propone como una situación "ideal" dada, previamente definida, que condiciona de manera dominante el proyecto, se consideran entre otras variables, las de pendientes, topografía, vistas, asoleamiento, etc.

En esta unidad se desarrollan también algunos ejercicios de menor escala, donde se enfatiza el dimensionamiento del objeto arquitectónico en relación directa con algunas nociones de ergonomía, a través de la plástica arquitectónica, es decir, el cómo hacer aparente el acto a través de la forma.

Tema: A TRAVÉS DEL MURO
Unidad: Configuración de la Idea Arquitectónica.

Este tema puede ser tratado con distintos grados de dificultad en relación a su contenido, por lo que muchas veces se ha desarrollado como prueba común de final de año, modificando el programa recintual del prisma.

Existen también otras variaciones sobre el proyecto, como es **Habitar el Muro**, donde el tema no se enfoca hacia la relación de dos componentes arquitectónicos, sino que a lograr la recintualidad dentro de un elemento tensionado longitudinalmente, a través de un lenguaje coherente.



Fig. 24. A través del muro.

Tema: A TRAVÉS DEL MURO
Unidad: Configuración de la Idea Arquitectónica.

Este tema plantea el encuentro de dos componentes arquitectónicos (plano vertical y prisma), y a través de su relación se pide configurar un área pública y otra privada, reconociendo el muro como un límite rotundo entre ambas.

Tanto la configuración de la puerta como el interior del prisma se trabajan con un mayor desarrollo que en los ejercicios anteriores.

En este tema no se deja de lado la relación del proyecto con el terreno, considerándolo como superficie geoméricamente controlada, capaz de potenciar el sentido de totalidad del proyecto.

También se encuentran presentes todos los temas anteriores como son, la base de sustentación geométrica, la escala y la coherencia en el lenguaje.

Antes de desarrollar este proyecto, se ejercita en la configuración de recintos interiores a menor escala.

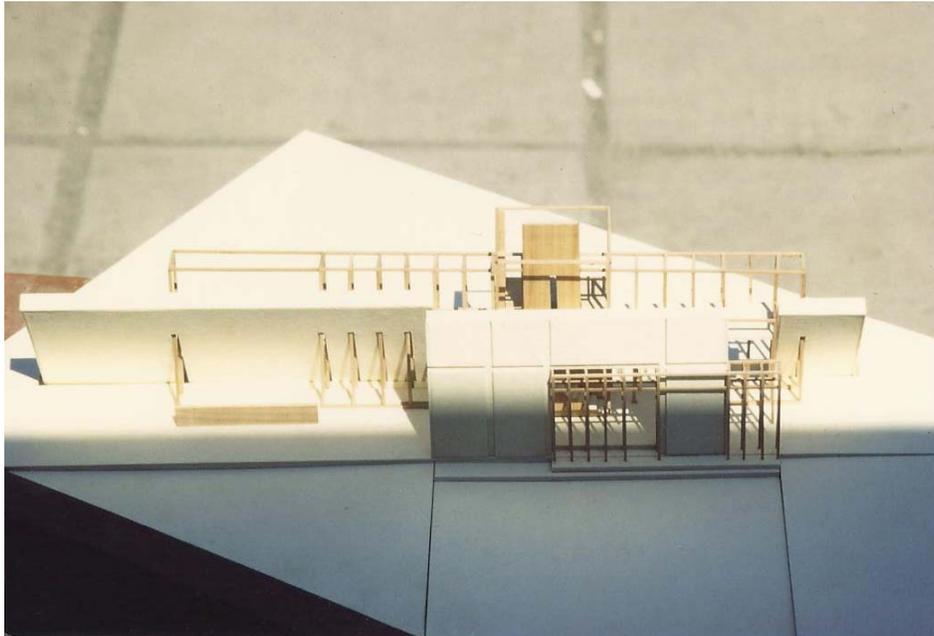


Fig. 25. A través del muro.

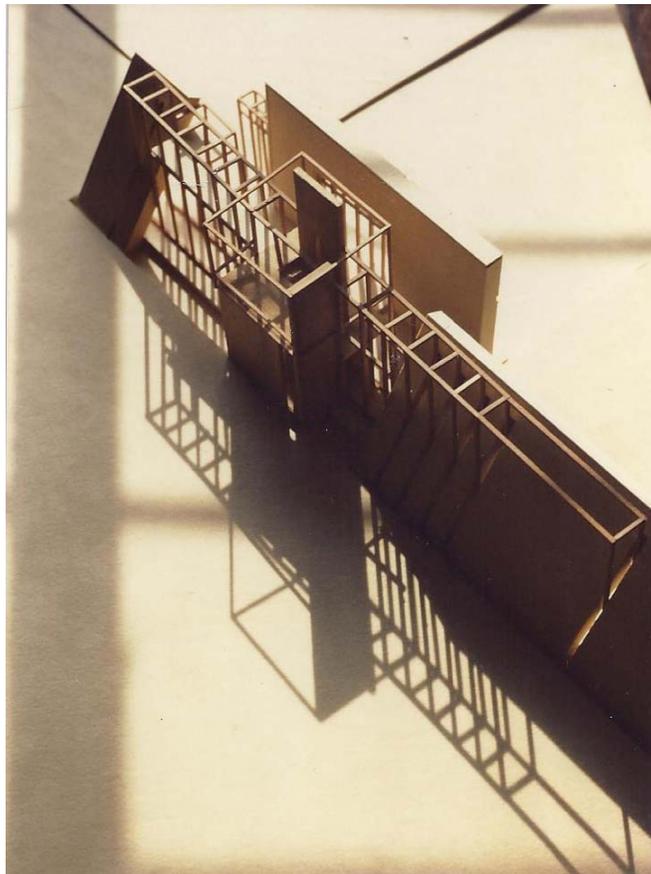
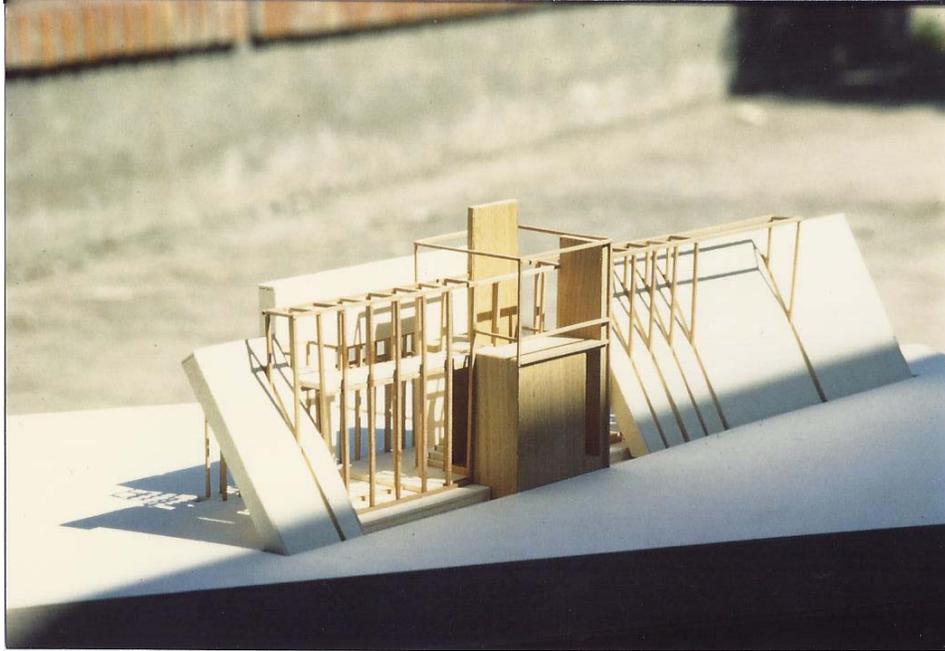


Fig. 26. A través del muro.

Artículo_Pamela Chiang Miranda
Los primerizos. Taller de primer año.

4.- EJERCICIOS COMPLEMENTARIOS.

En paralelo a esta serie de ejercicios “clásicos” de proyectos, se desarrolla un conjunto de ejercicios que refuerza los contenidos teóricos del taller, con estudios de corrientes arquitectónicas, a través del análisis de obras representativas de distintos arquitectos.

Este análisis se hace a través de láminas y modelos tridimensionales, poniendo énfasis en el tema del lenguaje arquitectónico, esto en conjunto con algunas charlas y clases teóricas, que se imparten al inicio y cierre de cada unidad.

Junto con el apoyo a la parte teórica siempre pareció importante la incorporación de un ejercicio de menor escala en el que se llegara hasta la etapa de la construcción de la obra, resumiendo y poniendo así en juego todos los contenidos aprendidos además de incorporar el tema de la materialidad real.

Tema: LA SILLA
Unidad: Materialidad y ergonomía.

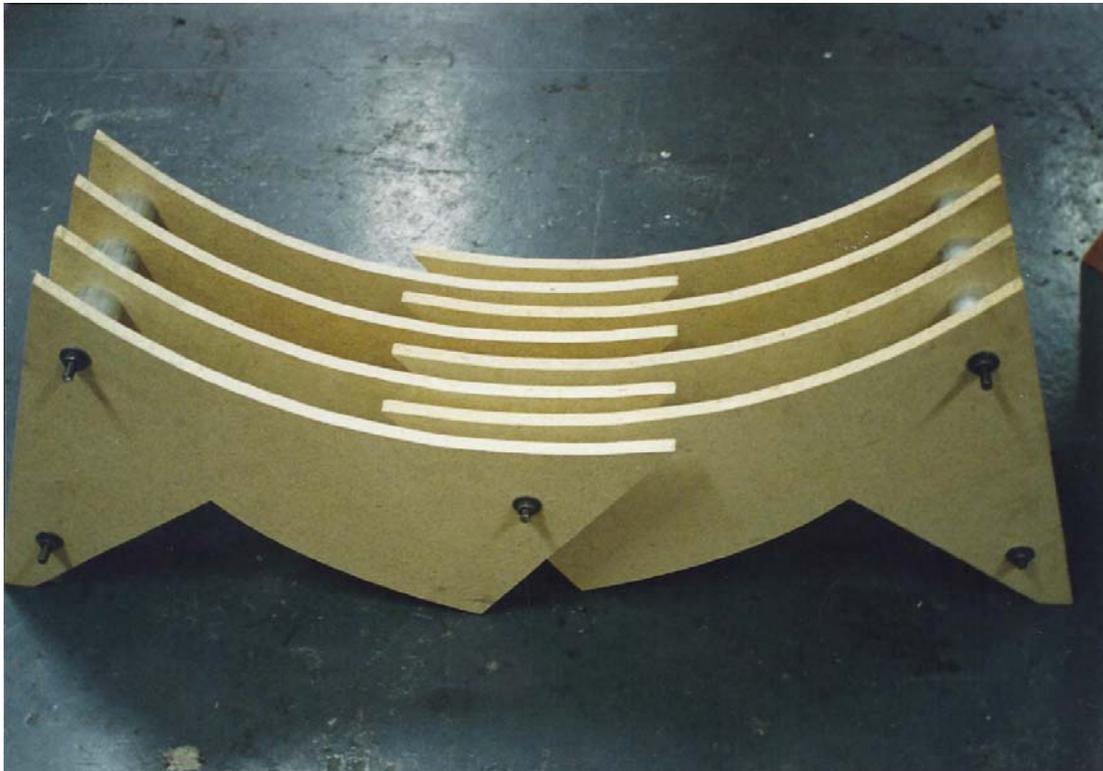


Fig. 27. Ejercicios complementarios. La silla.

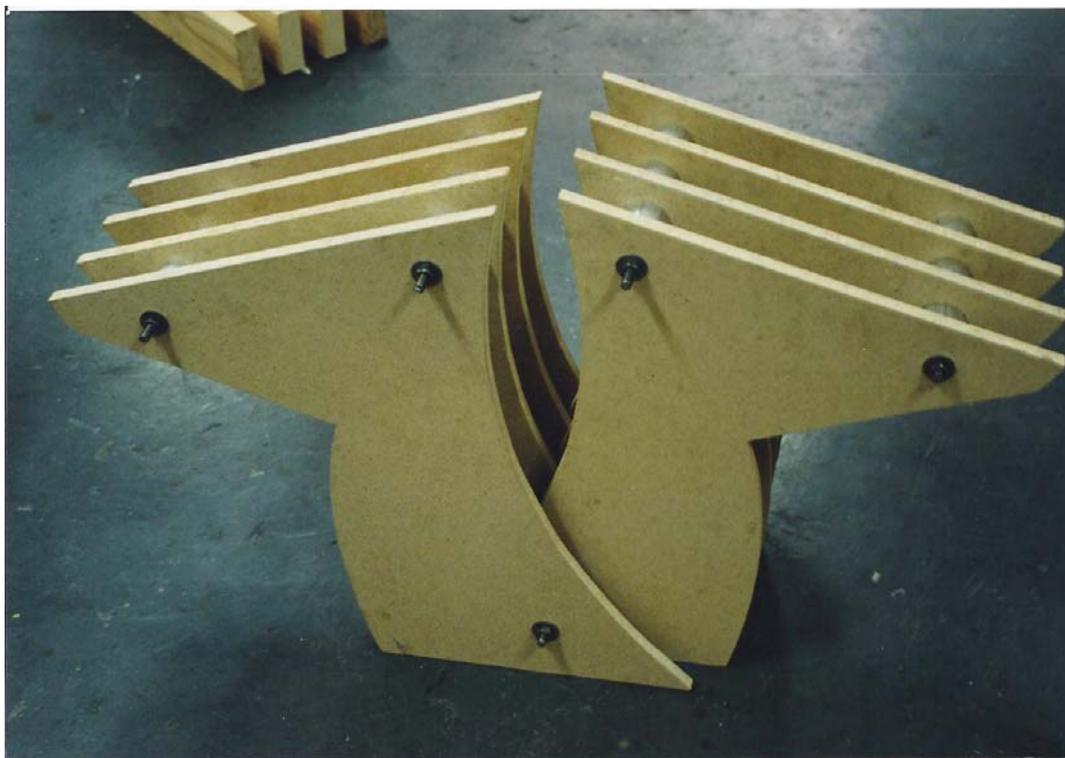


Fig. 27. Ejercicios complementarios. La silla.

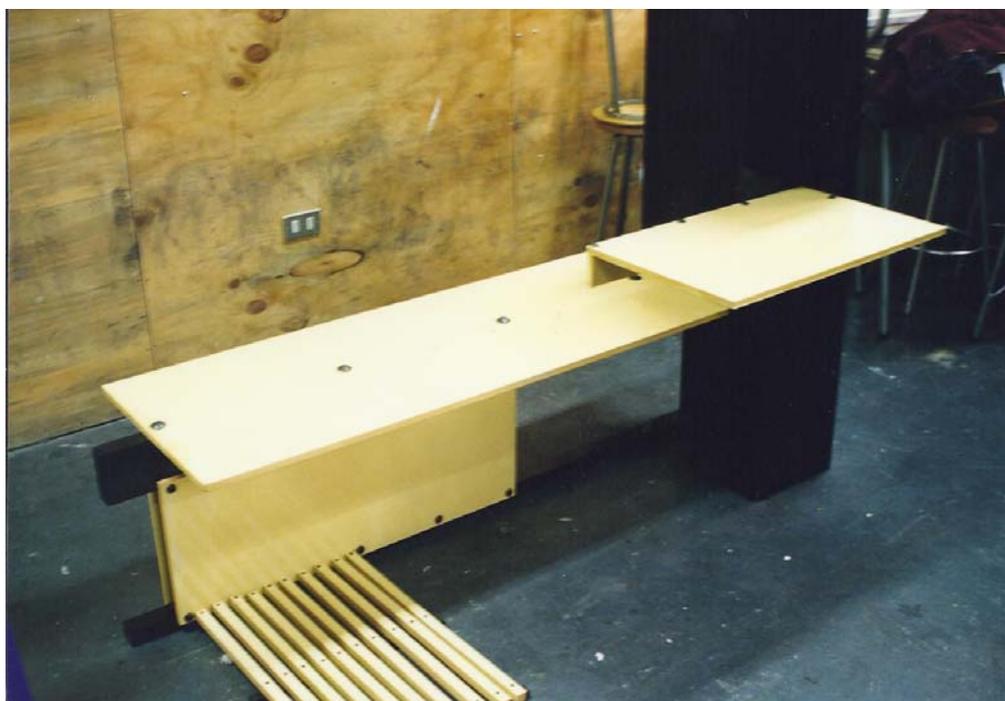


Fig. 27. Ejercicios complementarios. La silla.

Artículo_Pamela Chiang Miranda
Los primerizos. Taller de primer año.

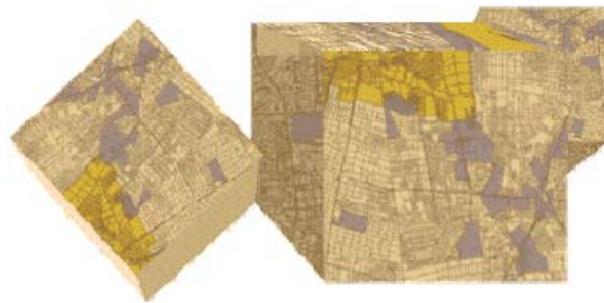
Finalmente quiero recordar y agradecer a todas las personas con las cuales trabajé y aprendí esta forma de hacer taller y a las que me ayudaron a desarrollar y consolidar este camino de enseñar, sobre todo a mi amigo y compañero, así como también a los estudiantes que durante tantos años me siguieron.

LOS EJERCICIOS PRESENTADOS PERTENECEN A :

Luis Alberto Palma
Carolina Salazar
Karin Egger
Soledad García-Oldini
Rubén Cohen
Diego Vicuña
Isidora Meier
Edmundo Sir
Robinson León
Pablo Kaules
Ingrid Muñoz
Romano Pesce
Anita Buzzoni

Y a algunos otros, cuyos nombres se confunden con el tiempo, pero no sus excelentes trabajos.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Rodrigo de la Cruz / Jesús Bermejo (Compiladores y Editores)

ARMONÍA Y PLÁSTICA EN JUAN BORCHERS:

LA COPELEC EN CHILLÁN

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

ARMONÍA Y PLÁSTICA EN JUAN BORCHERS: LA COPELEC EN CHILLÁN RODRIGO DE LA CRUZ / JESÚS BERMEJO (Compiladores y Editores)

La reciente publicación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Universidad Central de Chile, de las cartas de Juan Borchers a Jesús Bermejo con motivo de la construcción del edificio para la Cooperativa Eléctrica de Chillán, COPELEC, nos permite acceder a un conjunto de documentos sobre una obra de arquitectura paradigmática en muchos sentidos de esta disciplina.

Declarada Monumento Nacional en 2009, fue construida entre los años 1962 y 64 por el denominado Taller Juan Borchers, constituido por los arquitectos Isidro Suárez y Jesús Bermejo, además de Borchers mismo.

El libro reúne tres textos y dos introducciones, una de Bermejo y otra de quien escribe. La primera relata las condiciones precisas y particulares en que se construyó la obra, supervisada por el mismo Bermejo y la otra se refiere al tercer texto, "Cosa General", de carácter más teórico y donde se plantea el sistema escalar, métrico y dimensional usado.

De los tres textos de Borchers, dos de ellos se refieren a la ejecución de la obra misma y sus operaciones arquitectónicas basadas en los planteamientos del grupo en torno a su definición de PLASTICA y la tercera al sistema de dimensionamiento de sus elementos.

Numerosos dibujos acompañan los textos de Borchers en esta forma particular de trabajo, que constituyen sus cartas, las cuales fueron un modo de comunicación permanente debido a sus largas estancias y permanentes viajes en el extranjero.

"Lo plástico, Plástica y Cosa General" reúne una documentación sobre el proceso del proyecto a la obra, que es muy escaso de encontrar en la bibliografía de la arquitectura. El premio Pritzker Rafael Moneo, quien recibió el libro de manos de Bermejo en marzo pasado, durante el lanzamiento en Madrid, lo revisó página a página, demostrando un especial y entusiasta interés.

En síntesis, la definición de plástica arquitectónica de Borchers se puede resumir en sus palabras: *"Esta idea de la PLASTICIDAD aparece por la destrucción de la planta por el "volumen", es una IDEA CAPITAL y la opongo radicalmente a todo ensayo descriptivo. La mutua destrucción del "volumen" geométrico que pasa a ser sustituido por las MASAS y la LUZ"... "La condición de PLASTICIDAD es que la planta sea destruida por el volumen y el "interior" y el "exterior" se destruyan mutuamente".* (Lo Plástico)

Esta definición, tan radical, se aplicó a la obra de manera metódica, sistemática y rigurosa, constituyendo, junto a la de ARMONIA la base del sistema arquitectónico creado por Borchers: *"La armonía es el momento de discordancia con el eje sobre el cual esta centrado el hombre. Contraría las leyes del universo..."*. (Lo plástico)

El origen de estos planteamientos, reconocido por Borchers, es "Vers une Architecture" (1923) de Le Corbusier, leído por él tempranamente antes de los veinte años y que lo marcó definitivamente. En 1938 visitó a Le Corbusier en su taller de calle Sevres en París, donde le planteó sus iniciales inquietudes. Luego de largos viajes por Europa y el Mediterráneo, visitando las obras, midiéndolas y reflexionando sobre los principios de Le Corbusier, concluyó que las postulaciones de éste acerca de la abstracción en arquitectura y la preminencia de la geometría como liberación de los "estilos", hacia una objetividad racionalista, estaban en contradicción con la realidad sensorial y fenomenal de las obras. Derivó entonces hacia una postulación distinta, en la cual la armonía preconizada por Le Corbusier en relación a la belleza natural del universo como modelo de la armonía arquitectónica, reflejada en las formas puras

geométricas bajo la luz, fue progresivamente refutada por Borchers hasta situarse en la posición opuesta. El libro "Institución Arquitectónica", publicado en 1968 contiene los fundamentos teóricos de esta posición.

La obra en Chillán se constituyó entonces en la primera oportunidad de probar estos postulados, además de incorporar la "Serie Cúbica", como sistema de dimensionamiento métrico, que establece la relación de las medidas con el cuerpo humano y la percepción, la cual se publicó en 1975 en el libro "Meta-arquitectura", publicado pocos meses después de la muerte de Borchers en Santiago.

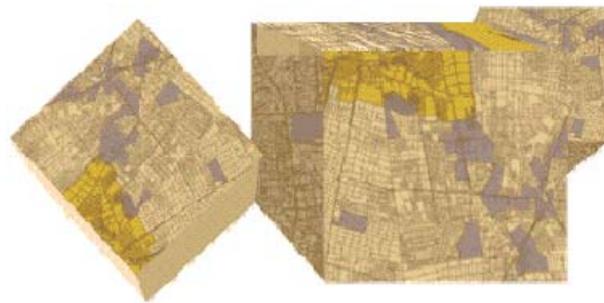
La condición documental de este libro nos entrega una información esencial para introducirse en el pensamiento y obra de Borchers. Algo similar a la publicación de los dibujos y levantamientos realizados en Roma por Palladio, que nos permiten indagar sobre su formación y el origen de su arquitectura, más allá de su tratado.

El denominado movimiento moderno, iniciado a principios del siglo 20, es sin duda el lugar donde se inscribe la obra de Borchers, que enriquece sus principios y le otorga una nueva mirada **desde el pensamiento abstracto, pero negando la arquitectura como una abstracción**. Es decir, le introduce lo real por sobre lo ideal, lo perceptual por sobre lo geométrico, la acción presencial de la obra como una totalidad, más allá de lo descriptivo racional, la acción del cuerpo en movimiento frente a la estática de los esquemas compositivos. Borchers comprendía con claridad que el pensamiento abstracto era la base de cualquier intento de autonomía en arquitectura, señalando por ejemplo que si se desprende del número 5 la noción asociada a elementos reales, como 5 manzanas, entonces es posible separar lo que denominaba "arquitectura pura" de la arquitectura aplicada, similar a la matemática pura y la aplicada. Intentó entonces liberarla de toda connotación descriptiva a una realidad concreta, ya sea funcional, económica, social o material, fundándola en las operaciones derivadas de la relación de intermediación entre el organismo humano integral y el medio circundante, en lo que definió como el "ORDEN ARTIFICIAL". Este nuevo orden tenía que cumplir con los requerimientos derivados de nuestra subjetividad, en tanto personas que estamos inmersos en el mundo y para ello debió construir un cuerpo matemático propio, capaz de incorporarla.

"La armonía del arte es totalmente diferente de la armonía natural, que se le podría llamar CORRESPONDENCIA EQUIVALENTE: la relación de equivalencia se expresa plásticamente por contrarios, por oposiciones neutralizantes que en el antiguo sentido no son "armoniosas" y más bien gran parte de las veces serán "disarmónicas". (Cosa General)

Donde posiblemente no alcanzó a plasmar su pensamiento fue en la búsqueda de un sistema de representación en arquitectura que fuera capaz de expresar el fenómeno real de su acción, al modo que lo logró la música, donde la notación musical lo permite. El sistema tradicional de expresión de los arquitectos, mediante la planimetría de plantas, cortes, elevaciones, modelos o maquetas resulta insuficiente para establecer lo que en la realidad de la obra construida acontece. *"Si la ARQUITECTURA ha de considerarse como objeto de arte puro, abstraído de sus fines utilitarios (en los que la voluntad no sirve a un conocimiento puro y no es arte en sentido estricto), ha de establecerse sobre las ideas en que se objetivan los grados más bajos de la materia y que la voluntad ha de hacer intuitivos de la manera mas clara y definida: el peso, la cohesión, la inercia, la dureza, y junto a ello es esencial la luz: las grandes masas opacas (cuyas superficies retienen la luz y la reflejan) bien iluminadas, fuertemente delimitadas y variadamente articuladas, es lo que configura su naturaleza y exterioriza de manera más nítida y pura sus propiedades esenciales."* (Cosa General)

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

José Solís Opazo

LA DERROTA DE LO COTIDIANO

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

LA DERROTA DE LO COTIDIANO
JOSÉ SOLÍS OPAZO

El desenlace de la “cotidianidad obrada”
Sergio Rojas

*“La subjetividad es un asunto objetivo,
y basta con cambiar el escenario y los decorados,
reamueblar las habitaciones,
o destruirlas en un bombardeo aéreo,
para que aparezca milagrosamente un nuevo sujeto,
una nueva identidad, sobre las ruinas de lo viejo”*

F. Jameson: *Semillas del Tiempo*

Desde sus orígenes modernos en el Renacimiento europeo, el momento concreto de la obra arquitectónica se presenta como la *realización de un proyecto*, disponiéndose éste en cierto sentido como lo esencial del pensamiento arquitectónico. Esta relación, en que la *concreción* del pensamiento se subordina a la representación, se ha mantenido poderosamente vigente hasta la actualidad, cuando la existencia ciudadana de los individuos resulta en buena medida condicionada por la trama arquitectónica de sus circuitos de habitualidad. En este proceso histórico, social y político, lo que se denomina *vida cotidiana* viene a ubicarse en el centro de la cuestión, tanto respecto de la producción arquitectónica como de la reflexión sobre el denominado *mundo de la vida* en general.

Considerando lo señalado, el título de este libro, escrito por un arquitecto, nos sorprende. Nos preguntamos de entrada si se trata de la reflexión en la cual su autor toma distancia respecto de la disciplina o acaso más bien se reconduce hacia ella. El objetivo de *dar forma* a la materialidad de la vida cotidiana se encuentra implicado en lo que podríamos considerar como el dilema interno de la arquitectura hoy, o acaso, más precisamente, de los arquitectos, de aquellos que consideran que es parte esencial de su relación con la disciplina el hecho de reflexionar críticamente su hacer. En efecto, por una parte, se demanda de la arquitectura *encontrar soluciones* que correspondan a las expectativas de individuos y colectivos; “soluciones habitacionales” suele decirse, enfatizando la dimensión social y económica de la cuestión, pero se trata también de soluciones políticas, técnicas e, incluso, estéticas. El énfasis en el poder que tendría la arquitectura de *solucionar* problemas que son inherentes al habitar humano, hace de la *representación* –y del tipo de pensamiento técnico asociado a ésta– un recurso fundamental de la disciplina. La arquitectura que piensa soluciones, *piensa representacionalmente*. Sin embargo, por otra parte, como ya lo sugeríamos, ha sido también necesario *reflexionar* esa condición representacional que resulta dominante en la manera de abordar los temas que son propios del habitar. Esta tarea ha requerido de un pensamiento que desde la arquitectura incorpora elementos filosóficos, sociológicos, historiográficos, estéticos. El libro de José Solís nos propone, ya desde el título, que la vida cotidiana es una realidad que está en el núcleo de estos procesos técnicos y reflexivos.

Aquella doble dimensión del quehacer reflexivo en la arquitectura es tanto una condición de la riqueza conceptual contenida en sus proyectos, como también del “malestar” que experimentan en ocasiones aquellos arquitectos que, reflexionando las cuestiones fundamentales de la disciplina, parecen debatirse entre dos extremos: responder a aquellas necesidades técnicas que los aproximan a la “ingeniería” o acoger la vocación reflexiva que los orienta hacia la “filosofía”. ¿Cómo superar esta dicotomía que conduce a algunos a reducir su quehacer a la “solucionática” de problemas por encargo y a otros simplemente a distanciarse de la disciplina?

Una manera de trascender esta división, que muchas veces en las Escuelas de Arquitectura adquiere el carácter de una abierta diferencia y oposición entre áreas que no logran dialogar

entre sí, es asumir el hecho de que la arquitectura comporta en lo fundamental una actividad reflexiva respecto al habitar humano. En efecto, habitar no consiste en lo esencial en ocupar un espacio y delimitarlo, sino en *significar un lugar*. Entonces, el proceso humano de construir en el espacio –considerando que el hombre habita siempre desde una irreductible actividad representacional-, implica necesariamente *significar sobre sedimentaciones de sentido*.

A diferencia del concepto de *vida cotidiana* que subraya la condición intimista, privada y más bien individualista del habitar, el libro en el que ahora ingresamos señala el hecho de que el hombre habita una trama espacio/temporal que constituye un poderoso *horizonte de sentido* para la existencia de la subjetividad. Es decir, el entorno arquitectónico desborda en principio el estatuto de la disponibilidad –subordinada a los fines técnicos o estéticos del sujeto (comodidad, paisaje, estilo, funcionalidad, identidad ideológica o corporativa, etc.)-, y opera tanto como una condición de producción de subjetividad, a la vez como la instancia en la que ésta podría ejercer su autonomía, apropiarse de la existencia resignificando su entorno. Esta condición de lo cotidiano hizo de éste un lugar privilegiado para el pensamiento y la acción de los proyectos de *emancipación* de la modernidad. Esta es precisamente una de las ideas fundamentales que desarrolla el libro de José Solís. Lo cotidiano constituye una poderosa instancia original de socialización de la subjetividad (acaso de subjetividad “sociologizada”) y, en consecuencia –desbordando, tal como el libro lo señala, la diferencia entre lo público y lo privado-, opera como un proceso de normalización y anonadamiento. En este sentido, afirma el autor, cotidianidad y libertad “no se avienen”. Pero, debido a esta misma condición, lo cotidiano es en la modernidad el objeto de importantes ideas y programas cuyo asunto ha sido precisamente la *emancipación*.

La cuestión que se plantea entonces es cómo podría llegar a ser concretamente intervenida la cotidianidad si no es conforme al paradigma *representacional* de la modernidad. Esto significa que todo proyecto de emancipación que tenga por objeto la vida cotidiana, habría de operar inevitablemente bajo el imperativo de la *realización* de un concepto o de una idea. Como ha señalado Hegel, la modernidad es la época en que la razón y la realidad se enfrentan de manera irreductible, cuando la exigencia a la que responden los programas de acción consiste en la *realización de una idea*. La mayor extrañeza no proviene del contenido de una idea, sino de lo que acaece cuando ésta se hace realidad y emerge lo que en ella había de impensado.

José Solís desarrolla el problema de lo que denomina el “modelamiento total” de lo cotidiano, recurriendo a conceptos provenientes de diversas tradiciones filosóficas, arquitectónicas, estéticas y sociológicas. El concepto de una *cotidianidad obrada* resulta ser una aporía, una especie de *oxímoron* en cuanto que se ensaya realizar en lo cotidiano un proyecto de emancipación, cuando de lo que se trataba era precisamente de liberarse el hombre respecto de las formas que de manera externa se le imponen a la existencia para definirla. El ingreso del inédito poder de las nuevas tecnologías en la cotidianidad nos sugiere a la vez un coeficiente inaudito de inestabilidad. No es una inestabilidad que amenace a lo cotidiano, sino que lo constituye internamente. La inestabilidad de lo cotidiano viene dada por el ingreso de magnitudes inéditas e irrerepresentables en la dimensión de la disponibilidad. Esto determina una especie de índice de *inestabilidad* que sería esencial a lo que se denomina vida cotidiana.

He aquí el hito que significó la *Bauhaus* en la historia del pensamiento contemporáneo, un proyecto cuyos principios exceden en mucho el marco conceptual de un concepto de Escuela, porque intenta hacerse cargo de lo que significa el habitar humano en la época de la técnica. La Bauhaus condujo hacia el límite de sus posibilidades conceptuales, como proyecto de cotidianización total de la técnica mediante el diseño del entorno cotidiano. En este sentido, podría decirse que la modernidad es constitutivamente “arquitectónica”, sea que se la comprenda desde los principios de la ideología del *progreso* o desde el ideario de la *revolución*, porque en ambos casos se trataría de producirla como obra de la razón. Es la paradoja que expone Schiller, cuando desarrolla la idea de una educación estética del hombre: emancipar al hombre de las necesidades materiales de la vida podría conducirlo a establecer un universo de formas muertas.

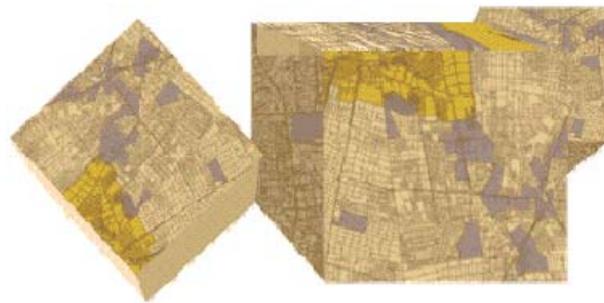
En consecuencia, el proyecto moderno de emancipación se dirige hacia la intervención de la vida cotidiana, porque es lo cotidiano –que en la modernidad emerge como el lugar del *ethos* de la subjetividad individual- en donde quisiera cumplirse; pero lo cotidiano comporta esencialmente el pliegue, el secreto, el murmullo. Precisemos este punto. Lo cotidiano se constituye a partir de una red de habitualidades y de protocolos sociales, de dinámicas inerciales y anónimos recorridos circulares, condiciones éstas que contribuyen a una representación espacio-temporal de lo cotidiano que parece inscribirlo a éste en una dimensión ajena a la historia, distante de los *grandes acontecimientos*. Así, se tiende a considerar pre-reflexivamente lo cotidiano como una especie de realidad deficitaria, una frágil superficie de inscripciones fugaces, la delgada escenografía de comportamientos heredados o como la sede natural de un sentido común pleno de evidencias. Considerado de esta manera, lo cotidiano pareciera ser una realidad fácil de interrumpir y de alterar, y en este mismo sentido sería lo cotidiano un tipo de realidad que podría ser intervenida, redefinida y reconstruida por el sujeto, portando la representación en una mano y la técnica en la otra. Describimos de esta manera un gran error, pues aquellos protocolos e inercias, como efectos de superficie, son sólo formas terminales y contingentes de un proceso rizomático ajeno a toda forma de representación. Lo cotidiano es una realidad sólida, densa de intersticios, abundante en secretos cifrados bajo el vaivén de la calma y el bullicio. Lo cotidiano no se contrapone a la alteridad del acontecimiento, sino que su poder consiste precisamente en una capacidad infinita de incorporar la alteridad en su seno, de asimilar la intensidad de lo infamiliar y *contenerla* bajo su superficie.

Lo cotidiano es por lo tanto refractario a su modelamiento por obra de representaciones pre-dadas. Es esta misma condición paradójica la que, en el curso del siglo XX, dio una impronta *vanguardista* al proyecto de una arquitectónica de lo cotidiano. Pues, en efecto, ¿qué otro tipo de pensamiento sino el *artístico* podía ser capaz de encarnar el proyecto de hacer que la existencia cotidiana de los individuos en la ciudad moderna se desplegara a partir de formas vivas? Es precisamente lo que se expresó en la idea vanguardista de que el arte y la vida debían intervenir mutuamente: la vida daría realidad a las ideas que venían del pensamiento artístico, y el arte haría que el suelo de la existencia se poblara de formas reflexivas que permanecerían abiertas a lo inédito. José Solís sostiene la tesis de que en el fracaso de este proyecto consiste la verdadera *derrota de lo cotidiano*.

La derrota de lo cotidiano es, pues, el agotamiento del proyecto de emancipación que había definido el modelamiento de la vida cotidiana como el espacio fundamental de su acción y el objeto de su discurso. Podría pensarse que, en principio, lo cotidiano más bien se sustrae, como resta y reserva respecto a cualquier proyecto que en su realización comprenda en agenciamiento funcional o estético de las formas de habitar. Sin embargo, como observa el autor de este libro, el espectro de una emancipación vinculada a la vida cotidiana regresa en las propuestas del diseño contemporáneo y su complicidad con el *biopoder*. En este contexto, arquitectura, artes y diseño tienden a asimilarse en sus respectivas prácticas de *estetización* en su lectura y apropiación discursiva de una cotidianidad arquitectónica que ha nacido muchas veces como fruto de prácticas de sobrevivencia en condiciones adversas, pero que ha sido transformada por las disciplinas de la representación en propuestas de “informalidad”, “subversión” o “alternativas”.

Este libro expone con amplia información y un alto rigor reflexivo lo que podríamos considerar como una historia de la vida cotidiana en tanto que objeto de interpretación y representación por parte de los discursos de la emancipación en la modernidad, hasta su desenlace y fracaso en las actuales estrategias de cooptación en las “arquitecturas” biopolíticas de lo cotidiano. Este desenlace coincide con los diagnósticos acerca de la muerte del sujeto y la emergencia por doquier de lo “post”. ¿Podrá sobrevivir la idea de emancipación al diagnóstico del agotamiento de la modernidad, en la cual tuvo su origen y desarrollo? Acaso sólo cabe pensar por ahora en lo que habría aún de irrenunciable en la idea de *subjetividad*, sin la cual todo discurso de emancipación no pasa de ser una estética al uso. Es precisamente la cuestión –y la tarea- hacia la que nos conduce José Solís en este libro.

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



DU&P

DISEÑO URBANO Y PAISAJE

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. CNCA (2014)

CONCURSOS DE ARQUITECTURA EN CHILE.
SU APOORTE AL DESARROLLO DE LA CULTURA Y LA CALIDAD DE VIDA.

Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen XI N°27

Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Universidad Central de Chile

Santiago, Chile. Mayo 2014

**CONCURSOS DE ARQUITECTURA EN CHILE.
SU APOORTE AL DESARROLLO DE LA CULTURA Y LA CALIDAD DE VIDA
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. CNCA (2014)
IMPRESO EN QUAD /GRAPHICS LTDA. SANTIAGO DE CHILE**

Nicole Barkos Salas y María Aparicio Puentes (CNCA) estuvieron a cargo del desarrollo de la investigación y el texto, bajo la dirección de Cristóbal Molina Baeza, Coordinador del Área de Arquitectura del CNCA. Se recopila y presenta una muestra seleccionada de 35 experiencias de concursos públicos de arquitectura. Se trata principalmente de aquellos que gestaron edificaciones significativas por su importancia institucional en el contexto histórico-social de la vida urbana y por su valor cultural como cuerpos edilicios en la fábrica arquitectónica de la ciudad. Se incluyen también concursos importantes que fueron hitos relevantes de la deseabilidad social y política de una época, pero que no arribaron a su materialización como obras. La muestra cubre anteproyectos que se sitúan en un marco histórico temporal comprendido entre 1813 y 2013. El texto, precedido de un prólogo del historiador Alfredo Jocelyn-Holt, desarrolla una breve ficha descriptiva de cada concurso de anteproyectos, incluyendo registros fotográficos de las obras de arquitectura y material gráfico de los proyectos.