



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Artes

Reposición Efímera de un Estado Anterior.

Serie *Restauraciones y Reconstrucción Estación Pirque.*

Pilar Quinteros

Memoria presentada a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile como
requisito para optar al grado Académico de Licenciatura en Arte

Profesor Guía de Memoria y Taller de Grado: Ricardo Fuentealba
Ayudante: Manuela Flores

29/11/2010
Santiago de Chile

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 3 |
| I. La ciudad como contexto..... | 5 |
| II. Primeros trabajos de reposición con objetos de cartón. | |
| Antecedentes de la obra..... | 10 |
| III. Dispositivos de obra: la escultura y la performance..... | 15 |
| IV. Reposición efímera de un estado anterior. | |
| Primera parte: Serie <i>Restauraciones</i> | 25 |
| V. Etapas de construcción de las piezas en cartón..... | 32 |
| VI. Modos de comprender los edificios a partir de la experiencia..... | 42 |
| VII. Alfredo Jaar y Thomas Demand: | |
| dos maneras de usar el modelo construido..... | 47 |
| VIII. Reposición efímera de un estado anterior. | |
| Segunda parte: <i>Reconstrucción Estación Pirque</i> | 51 |
| IX. Un estilo importado de Francia..... | 55 |
| X. La destrucción del hábitat..... | 59 |
| Conclusión..... | 64 |
| Recortes de Prensa..... | 66 |
| Bibliografía..... | 71 |

Introducción

En la presente memoria me referiré a lo que ha sido el desarrollo de la serie *Restauraciones*, y la posterior *Reconstrucción Estación Pirque*, ambos del 2010, a la vez que daré cuenta de lo que fueron algunos trabajos anteriores a estos, junto con la presentación de distintos marcos teóricos que se desprenden de mi trabajo final.

La acción de arte que se inscribe en estos dos trabajos tiene como escenario el contexto urbano. Esta actividad, a lo largo de historia del arte del siglo XX, no ha tenido por escenario la ciudad de manera gratuita, sino que el artista, en vez de tomar lo necesario de esta y alejarse para generar una obra que hable de ella, pero sin ella, lo que hace es afrontarse a ese espacio. Ese es el caso de estos trabajos, cuyas implicancias están vinculadas a los problemas relativos a la urbe y la crisis que está sufriendo el patrimonio arquitectónico santiguino.

Siendo la ciudad su origen, resulta atingente y provocador enfrentarse directamente con él, a la vez que se corresponde a sus leyes propias, de lo que me referiré en el primer capítulo, en base a las consideraciones que han tenido sobre el tema diferentes autores.

Estas leyes propias ponen a prueba al trabajo que he desarrollado, ya desde mis primeros intentos, en los que pretendía reemplazar objetos faltantes en el ámbito del espacio público, por su representación en cartón blanco (presentes en el capítulo II de esta memoria, a modo de antecedentes de obra).

Vale tener en consideración las transformaciones a nivel visual y conceptual que ha sufrido la escultura en el espacio público, desde la noción de monumento tradicional¹, hasta su puesta en crisis de la mano de artistas como Claes Oldenburg, y, además, de cómo la performance ha hecho lo suyo, al añadir posibilidades al espectro de manifestación artística en este mismo ámbito. Estas metodologías están insertas en mi producción de obra, por lo que van en parte expuestas en el capítulo III, previo a la descripción de lo que fue la serie *Res-*

¹ Con respecto a la escultura en espacio público, lo que me interesa de ella es más que nada su función señaladora de acontecimientos, como referencia a la historia de un lugar, más que a nivel técnico.

tauraciones, desarrollada a modo de presentación, en el capítulo IV, seguido de una descripción de las etapas de construcción de mi trabajo.

Ya que en esta serie, y mi trabajo de reconstrucción, está fuertemente implícita la relación entre arte y arquitectura, el capítulo V alude a diferentes nociones de espacio, y de cómo otros artistas, que pudieran servir de referencia, han desarrollado este tema en sus obras a partir de la noción de espacio como volumen, desde el recuerdo, etc.

Continuamente, en el capítulo VI, doy un espacio a la reflexión del trabajo de dos artistas que pudieran relacionarse con mi trabajo a partir del uso de modelos y de la conciencia política tras su producción.

Es a partir del siguiente capítulo de la memoria, en donde me refiero al proyecto de reconstrucción de la Estación Pirque, edificio inaugurado para el centenario, y demolido a mediados de la década de los cuarenta, junto con una breve reseña y proyecto a desarrollar con motivo del Examen de Grado.

La cuestión de los estilos arquitectónicos es relevante (cap. VII), además de cómo la destrucción del hábitat como producto del acelerado crecimiento de la ciudad de Santiago, propio del estudio urbanístico, no considera en la medida de lo necesario nuestro patrimonio cultural y arquitectónico, lo cual nos remite a conceptos como la desaparición, el transcurso del tiempo, y el olvido. Este capítulo resulta ser el último de la memoria y ante telón de la misma.

La ciudad como contexto.

(...) se le aísla en Museos o Galerías marginalizando
y alienándolo de la realidad social que, en última
instancia, lo genera. Incluso las tendencias conceptualistas
como una forma de negación de la realidad
(lo falible) en beneficio de la idea (lo absoluto)

-Jan Swidzinski²

¿Por qué el artista se ve en la necesidad de recurrir a la calle como soporte de su obra, de su discurso? ¿Cómo surge el arte en el espacio público como posibilidad, y cuáles son sus manifestaciones hoy en día? Estas preguntas resultarán claves para explicar por qué mi trabajo se sitúa dentro de la ciudad, y cómo esta última forma parte intrínseca del mismo.

Según el texto de Paul Ardenne, “Un Arte Contextual”, el arte es un tipo de lenguaje codificado del cuerpo social, del cual se extraen, por el artista, códigos o textos, para señalar preocupaciones o estados contingentes prestos a ser *corregidos*, haciendo alusión al mismo Ardenne. O para únicamente señalarlos, y así dejar a otros decidir qué hacer³. Por tanto, para que este mensaje, o señal, se haga escuchar, debe necesariamente salir a la calle, a su punto inicial. Y en este caso el artista como parte de la sociedad, pero apartado (cada vez menos) por su condición, de observador, de enunciador, usa los medios que le atañen, de expresión artísticas, para así lograr una mayor atención por parte del público. Esta distancia entre el artista y el mundo es cada vez menor, para desplazarse el primero justo donde están ocurriendo los hechos. Así se logran, por ejemplo, quiebres en el panorama cotidiano, a la vez que se pretende ser lo más legibles posible.

² Padín, Clemente, Escaner Cultural, *Arte Contextual y la Performance* [en línea] Uruguay: 2007. [Fecha de consulta: 23 Marzo 2010] Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/648>

³ En mi trabajo, del cual hablaré con detalle más adelante en esta misma memoria, el acercamiento con un posible espectador está dado, efectivamente, por la ubicación espacial de los objetos que construyo, sin embargo, no pretendo con esto generar algún tipo de respuesta externa, lo que de todas maneras es de alguna manera inevitable e imposible de controlar, sino más bien se relaciona con lo que menciona Ardenne sobre el señalamiento.

Una definición general para el término Arte Contextual es la que aparece en el libro de arte contemporáneo *Art Now*, en el cual se le considera como:

“aquel que critica –desde la propia obra– el mercado del arte y sus instituciones, cuestionándose las estructuras de poder y preguntándose por la función política de los mecanismos de distribución y de los modos de exposición, recurre a diversos medios de expresión artística como la performance, la instalación o el arte de objetos”⁴.

Como señala el mismo Paul Ardenne al comienzo de su libro, son pocos los textos que se refieren cabalmente a esta forma de hacer y pensar el arte. Menciona al artista polaco Jan Swidzinski (Polonia, 1923), quien acuñó el término en un manifiesto escrito por él en 1976, llamado “El arte como arte contextual”, texto que sería el primero de esta índole, que redactó en relación a un trabajo personal.



Figura 1. Jan Swidzinski en su performance *Interakcje* (2001)

El interés de Swidzinski va más por la vía de los efectos que por la materialidad de la obra, más en su uso, que en su intercambio. Cree, a su vez, necesario que el artista “descomponga los significados que han perdido cualquier anclaje en la realidad”⁵, a través de la crea-

⁴ Riemschneider, B. E Grosnick, (eds.), *Art Now. 137 artistas al comienzo del S.XXI*. Taschen, Köln, 2002. p. 560.

⁵ Ardenne, Paul. *Un Arte Contextual*. Edit. Azarbe S.I., Murcia, 2006. p. 28

ción de situaciones que lo relacionen directamente con el espectador. El artista, y por lo tanto su obra, están bajo las condiciones del contexto y lo que este exija específicamente, además de aprovechar la oportunidad para abordar mejor este tipo de problemática. Como dice Ardenne, es más efectivo, en un arte contextual, la presentación, por sobre la representación. Establece que el arte contextual es aquel que surge desde la realidad misma, no desde un espacio anexo al que se quiere hacer referencia (entiéndase taller, por ejemplo), o lugar con el cual se piensa trabajar. Es entonces cuando deja de lado la posibilidad de trabajar soportes como la pintura o la escultura, considerándolos parte de un ámbito del arte más tradicional, representacional, por tanto lejanos respecto a su relación con la realidad. Por eso, es preferible aspirar a la presentación, a recursos como la *performance*, los *happenings*, el arte de intervención y estéticas de participación. Prácticas que distan de *lo tradicional*⁶. Niega así la posibilidad de trabajar el simulacro, y crear intermediarios de cualquier tipo, que debiliten el vínculo del público con la obra, a nivel de contenido y a nivel comunicacional. Se deben pensar formas de expresión que se relacionen de manera mucho más fehaciente, ya sea con el espectador, como con la realidad misma.

El término Arte Contextual puede muchas veces confundirse con lo que es el arte público, porque algunos casos se refieren a lo mismo. Si bien ambos son recursos que se insertan en un contexto ajeno al arte, el arte contextual contiene al arte público. El primero consiste en situar prácticas del arte que se alejan de los circuitos tradicionales de exhibición, y que en términos generales se mantienen al margen, según el texto de Ardenne, hasta liberarse de los límites que representan el espacio museal, la galería, para lograr afiliarse con el mundo⁷, en una de las tantas maneras de hacerle frente al creciente poderío impuesto por las instituciones del arte. Recordemos el manifiesto descontento de los impresionistas con el circuito que incansablemente los rechazó, lo cual los hizo tomar la decisión de exponer en casa de Nadar (1874), o a los futuristas en su exposición itinerante (1912), por mencionar algunos casos.

Estas cuestiones referentes a problemas inherentes a la propia disciplina del arte son las que originan quiebres en la concepción de la misma. Expresiones artísticas que se tornan activistas, que pretenden de una vez por todas dejar de lado esa pretendida autonomía en la

⁶ Ibid. p. 16

⁷ Ibid. p. 22.

obra de arte, como es el caso del arte conceptual (aunque Swidzinski fue a su tiempo artista conceptual). El teórico uruguayo Clemente Padín plantea el conceptualismo como el opuesto al arte contextual. Toma una cita de Joseph Kosuth: “el arte es la idea del arte”, y la compara con una frase sacada del manifiesto argentino de Tucumán Arde: “Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo por cambiarla”⁸.

Origen del arte en contexto

Los primeros esbozos de arte contextual se sitúan a principios del siglo XX, de la mano de movimientos con preocupaciones vinculadas con la política y lo social, como el Dadaísmo y El Futurismo. Pero más concretamente a mediados del siglo XX, a fines de la década de 1960, con los situacionistas, Fluxus y los Happenings.⁹ Todas las anteriores en algún minuto fueron consideradas prácticas alejadas del arte, casi al punto de no ser consideradas como creaciones artísticas en lo absoluto. Vale hacer alusión a lo que el artista inglés Gustav Metzger señala con respecto a utilizar un recurso como el del arte en contexto: “La cuestión que si las obras que he expuesto son arte o no, me importa poco. Finalmente estaría bastante contento de que no sea arte”¹⁰ Si bien esto último Metzger lo menciona en el año 1972, tiene relación con la situación del arte de principios de siglo, y hace mención a uno de los aspectos principales que conforman el arte contextual: buscar nuevas formas de expresión artísticas alejadas de las ya establecidas, para experimentar con un ámbito tan rico en contenidos y posibilidades como lo es el mundo real, trabajando desde el mundo real.

El otro origen que postula Paul Ardenne en su texto es el realismo (s.XIX), siendo el arte contextual heredero del cuestionamiento de lo real. Sitúa a Courbet como una figura emblemática en este caso, el cual escribe en solitario el Manifiesto del Realismo. Para Courbet el realismo era la negación del ideal, enunciado que causó gran revuelo en 1861. Era “capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de su época”¹¹, temas banales en gene-

⁸ Arte Contextual y la Performance [en línea] Uruguay: 2007. [Fecha de consulta: 23 Marzo 2010] Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/648>

⁹ Ibid.

¹⁰ Ardenne, Paul. *Un Arte Contextual*, Edit. Azarbe S.I., Murcia, 2006, p. 16.

¹¹ Ibid., p. 17.

ral, o pretendía dar a conocer las brutales imposiciones que se daban al hombre, según Baudelaire.

En estas prácticas artísticas a –activismo artístico– la intención de sus productores consiste en la formulación de estéticas críticas orientadas a la búsqueda consciente de efectos sociales y políticos, en la subversión de los modos de opresión que el sistema del arte ejerce sobre el propio arte. En ellas, el *locus específico* del arte pasa a ser el lugar mismo del conflicto y la resistencia ofreciendo como espectáculo estas reivindicaciones: El espacio del arte se convierte en un ámbito eficaz al servicio de la reivindicación, aunque no de la transformación -como veremos-, porque, paradójicamente, incluso el arte derivado de esta postura crítica que obedece a una voluntad de ruptura con los mecanismos que lo rigen es absorbido por ellos.

Primeros trabajos de reposición con objetos de cartón.

Antecedentes de la obra.

Desde un comienzo, el trabajo de reproducción de objetos en cartón que realizo se pensó para el contexto de la ciudad o para situarse en ella. Surgió como una manera de indagar en el fenómeno de la baja visibilidad de los elementos de ornato (por ejemplo bancas) o servicios (teléfonos públicos, botones de semáforo) dentro del área urbana y de cómo estos ocupan un espacio específico y se relacionan con el contexto que los rodea. Entonces, para situar coherentemente la reproducción en cartón, se hizo una pesquisa sobre diversos lugares en los cuales pudieran cumplir una función de reemplazo a nivel visual. Por ejemplo casetas telefónicas vacías, lugares dentro de una plaza que podrían contener más bancas de las existentes, según la cuadrícula que determina la distribución de los elementos dentro de la cuadra, etc. Siempre con la necesidad de llenar espacios vacantes, reemplazar al objeto-modelo original por su representación, sólo copiando su forma, y con ello algunas veces su función, como fue el caso de algunos trabajos realizados el 2009.



Figura 2 y 3. Primera intervención en el espacio público. *Teléfono Público*. Paseo Ahumada (2009)



Figura 4 y 5. Botones de semáforo. Av. Franklin (2009)

Un ejemplo de ellos fue la instalación que hice de varios botones de semáforo hechos de cartón, como una parodia a su efectividad.



Figura 6 y 7. Fotograma del video *Hitos Electrónicos* (2009)

También dispuse en el Paseo Ahumada, un lunes a medio día (cuando circula una mayor cantidad de personas) diez hitos electrónicos¹² de cartón que formaban, primero, una línea

¹² Objetos dispuestos en los paseos peatonales para impedir el paso de vehículos.

que pudo haber sido de originales, y segundo, que completaron una línea ya existente (Figura 6) ; la gente los evitó como si estuvieran hechos de un material pesado, y lograron integrarse al contexto. Quienes protestaron por la intervención, fueron los guardias del lugar, pero para la gente que circulaba por ahí no significaron un problema y se adaptaron a ellos sin problemas.



Figuras 8 y 9. *Farol de la Alameda* (6 mts. largo) (2009)

La reproducción de un farol de la Alameda, a escala 1:1, sigue esta línea de investigación, pero esta vez no con la intención de “camuflarlo”, y hacerlo pasar por un original, sino con la pretensión de que la gente se detuviera a verlo y apreciara el diseño particular de la iluminaria de esa zona. Previamente recorrió varias comunas colindantes con Santiago Centro, lo que me llevó a comprender la transformación que sufre el modelo de los faroles, desde lo que es Av. Providencia, luego Plaza Italia, para convertirse en el modelo propio de la Alameda. Constaté, además, que existe detrás de cada estilo de farol una decisión por parte de las municipalidades por elegir un modelo y otro. Pero esa determinación pasa desapercibida por el transeúnte, ya sea por la vida ajetreada de la ciudad, como por la altura a la que se sitúan. El trabajo del diseñador, además de anónimo, se vuelve invisible, y todo el esfuerzo tras el resultado se vuelve irrelevante.

Como una manera de lograr que la gente viera el farol, lo cual resulta muy difícil si se encuentra a tanta altura, lo que hice fue traer a la altura de la vista todo el farol a través de su

representación. Así, parecía que el farol estaba desmallado, efecto que se logró gracias a las posibilidades que permite el material.



Figura 10. *Farol de la Alameda* (6 mts. largo) (2009)

Luego el trabajo derivó en una propuesta que tuvo que ver más directamente con un problema social, al valerme de la reproducción y utilizarla como si del original se tratara, para ingresar, solo a medias, a un sector específico dentro de la ciudad, lo que me dio el primer paso para lo que será el trabajo posterior, en el que participo directamente en el desarrollo de la trama del video.

Este es el caso del trabajo de la reproducción en cartón de un carro de *sopaipillas*, el cual usé como medio para “vender” y hacer *sopaipillas* de cartón. El objeto se instaló a la salida del metro Irarrázaval, sector poblado de carros que vendían lo mismo, y por esta misma razón lugar de numerosos conflictos. Se extiende, entonces, preguntas tanto por la relación entre realidad y ficción en un mismo lugar simultáneamente, como por problemas de tipo territoriales dentro de la misma ciudad.



Figuras 11 y 12. Fotograma del video *Carro de Sopaipillas* (2009)



Figura 13. Detalle del Carro de Sopaipillas (2009)

Metodologías de obra: la escultura y la performance.

Una obra producida en contexto real depende, al contrario, de la realidad, la forma está determinada por los gajes que son los del mundo real en movimiento, mundo donde lo accidental, para citar a Paul Klee, tiende a tomar el rango de esencia”.

Paul Ardenne (Un Arte Contextual).

¿Cuáles son las principales manifestaciones artísticas que se desarrollan en el contexto de la ciudad? En este caso me referiré principalmente a la escultura y a la performance, por ser ambas opuestas debido a sus respectivas relaciones con la temporalidad, limitada o ilimitada, en el espacio, además porque ambas resultan atingentes y forman parte de mi trabajo de restauración y reconstrucción en cartón.

Al hablar de la escultura en nuestros días, por un lado, muchas veces nos encontramos con realizaciones con cuya ejecución el artista busca aproximarse a la puesta en crisis del monumento. Según la definición que aparece en el libro de Aloïs Riegl *El Culto Moderno a los Monumentos*, “Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras”¹³. Pero, ¿cómo elegir estas hazañas o destinos individuales?, ¿cómo llegar a un consenso de lo que merece ser monumentalizado?

Rachel Whiteread (Londres, 1963) es una escultora inglesa cuya investigación ha estado principalmente dedicada a nociones relativas a la memoria en sus distintos niveles, y en consecuencia ha cuestionado el concepto de monumento. Trabaja siempre a escala, se trate de un objeto de mediano tamaño relativo a la vida cotidiana, o a espacios a escala arquitectónica, con los cuales se acerca y cuestiona la idea de monumentalidad. Ya sea para darle permanencia a ciertos objetos o espacios concernientes a la vida cotidiana, o bien para

¹³ Riegl, Aloïs *El culto moderno a los monumentos*, Edit. Visor Distr., S.A., Madrid, 1987, p. 23.

construir espacios enormes, utiliza la técnica del vaciado, con la cual captura el negativo de las formas del objeto escogido.

En su primera exposición individual presentada en la Carlile Gallery de Londres en 1988, presentó moldes de muebles y de implementos domésticos referentes a su autobiografía. Solidifica espacios ocupados por los objetos del día a día, e invierte la relación entre vacío y sólido, para así transformar el negativo. No se trata de representar una silla o una cama, sino “el espacio atrapado por los objetos”¹⁴, el aire como un volumen sólido que habla de la sensación del cuerpo cuando se relaciona con los objetos, como un cuerpo físico en sí mismo, y es por esto que Whiteread encuentra parentescos entre los muebles de una casa, y los cuerpos humanos que interactúan con ellos.



Figura 14. Rachel Whiteread. *Untitled (One Hundred Spaces)* (1997). Collection of Anthony d'Offay

Sus trabajos más reconocibles y característicos son aquellos que están formados a partir de moldes, los cuales se convierten en esculturas abstractas hechas de materiales como yeso, goma, concreto y, desde 1994, resina de poliestireno. Con estos materiales la artista propone una forma de preservar la memoria y los cambios físicos de la existencia humana asociados con estos objetos, siempre de características minimalistas (por sus formas depuradas, bien acabadas, simples y abstractas), y a través de composiciones geométricas.

En sus trabajos está siempre latente el aspecto evocador de representar estos espacios, significándolos como rastros del pasado. Es parte importante de sus realizaciones la “dualidad entre caducidad y duración”¹⁵, como un reflejo de la muerte en estos objetos, que al ser utilizados para el vaciado, son muchas veces dañados o destruidos por completo. Se con-

¹⁴ Colomina, Beatriz. *Doble exposición: Arquitectura a través del Arte*. Edit. Akal. Madrid, 2006, p.137.

¹⁵ Guasch, Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Ediciones Serbal. Barcelona, 1997, p. 392.

vieren en un momento perdido, o como la misma Whiteread dijo en una entrevista, aluden al “tema de la no-existencia”.¹⁶

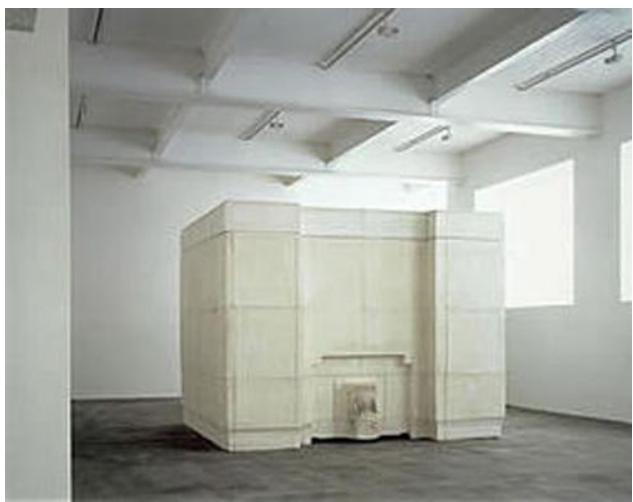


Figura 15. Rachel Whiteread. *Ghost* (1990). National Gallery of Arts. Washington D.C.

crear un mausoleo de mi pasado y también algo con lo que otros pudieran relacionarse: como la habitación de una casa victoriana en la que nací”¹⁷.

Su idea de hacer moldes de un espacio inhabitado fue concretada en 1993 como *House*, obra creada in situ a partir del llenado del interior de una típica casa victoriana con concreto, antes de que las paredes de ésta fueran derribadas. Esta acción significaba una intensión por retener la memoria de un estilo de vida propia de un vecindario en particular, en el cual la casa seleccionada constituía una de las pocas de su clase que todavía se mantenía en pie. Al mismo tiempo que hace referencia al rol público y monumental de la escultura.

En 1990, presentó en la National Gallery of Arts en Washington D.C. un trabajo que consistía en el molde en negativo de una sala de estar con chimenea de una típica casa de Londres, titulado *Ghost*. A partir de este trabajo su interés ya no estaría enfocado en los espacios alrededor de objetos, sino que se dirigiría a la arquitectura propiamente tal. Su intención con este trabajo era “momificar la sensación del silencio en una estancia,

¹⁶ Shore, Richard. Rachel Whiteread's 'House'. *The Burlington Magazine*, 138 (1125): 835-838, Londres, 1996.

¹⁷ Colomina, Beatriz *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, Edit. Akal Madrid, 2006, p. 138.

A pesar de la intención de Whiteread por preservar la memoria del edificio, los vecinos levantaron numerosas quejas en contra de la obra, y tuvo que ser removida de su emplazamiento un año después. Esto da cabida a una problemática relativa a la función activa del artista dentro del espacio público, comparada al rol del Estado, cuya posición le permite imponer hitos conmemorativos en el paisaje urbano, sin sufrir mayores negativas de los ciudadanos. *House*, a diferencia de las temáticas relativas a la noción de monumento, no conmemora eventos públicos o que remitan a una historia oficial, ni a realizaciones personales de tipo heroicas; se trata simplemente de un “memorial a la memoria”¹⁸, un recuerdo, por decirlo de alguna manera, irrelevante dentro de la historia compartida por todos. La casa no era lo suficientemente antigua, ni habían sucedido en ella hechos importantes. Se trataba de una casa normal, demasiado cercana al imaginario de los vecinos de sector.



Figura 16. *House* (1993) En su emplazamiento original en Grove Road, East London.

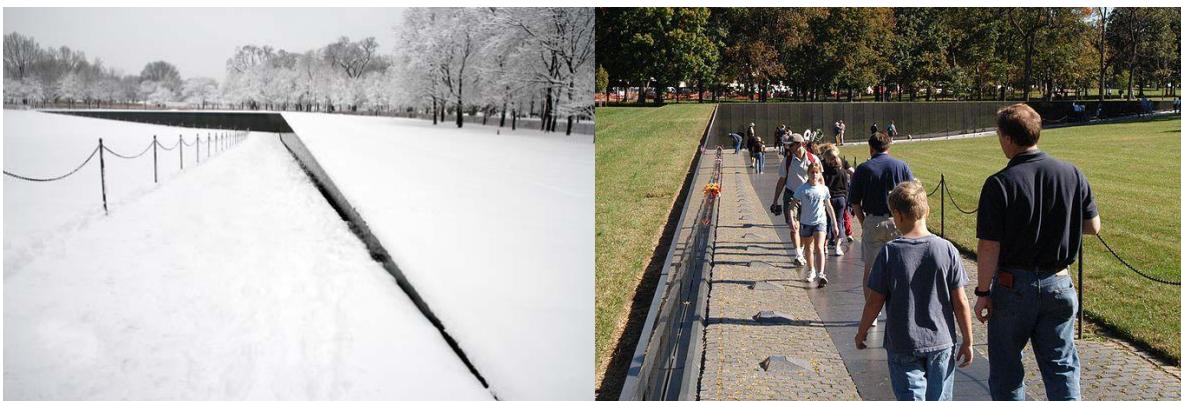
La nuestra es una época en la que el relativismo y el escepticismo son conceptos cada vez más marcados. Ya no se comparten los ideales, ni se le da tanto valor a los que fueron los héroes de guerra, y las grandes batallas que llenaron de gloria alguna vez a los países son cosa del pasado. “El pueblo está en debate consigo mismo acerca de lo que es justo e injusto de la misma manera que la comunidad ilustrada sobre lo que es verdadero y falso”¹⁹. Un panorama como el que se presenta en la llamada posmodernidad, vuelve problemática la decisión al tener que determinar hitos en el paisaje urbano, o al establecer hechos históri-

¹⁸ Shore, Richard. Rachel Whiteread's 'House'. *The Burlington Magazine*, 135 (1089): 835-838, Londres, 1993.

¹⁹ Berciano Villalibre, Modesto *Debate en torno a la posmodernidad*, Editorial Síntesis, Madrid, 1998, p. 15.

cos para crear lo que se pretende una identidad unificadora. Desde la postmodernidad, según Lyotard, es constante la deslegitimación de los grandes relatos, desde que el “sujeto domina los objetos obtenidos por la ciencia y las tecnologías contemporáneas”²⁰

Eso no quita, sin embargo, que la forma artística de recordar un hecho histórico a través de la figura del monumento no siga vigente. El monumento se formaliza con lenguajes contemporáneos, como es el caso de, por ejemplo, la obra de Maya Lin para la conmemoración a los veteranos de la guerra de Vietnam ubicado en Washington D.C. De características relativas al land art y al minimal, está articulada a partir de las formas simples en estrecho diálogo con el entorno, para así crear una pendiente que lentamente se sumerge en el terreno. Este monumento consta de tres partes, siendo ésta la más importante.



Figuras 17 y 18. Maya Lin. *Monumento a los veteranos de Guerra de Vietnam. Washington D.C. (1982)*

El monumento se sigue utilizando como recurso para lo que desde un principio fue pensado, y se mantiene en la práctica su valor intrínsecamente histórico. Según la definición que hace Aloïs Riegl, “llamamos histórico a todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe”²¹. Pero ciertamente esto no significa que cada hecho histórico deba ser conmemorado, esto resultaría imposible, ya que las cosas no dejan de suceder. Entonces se debe discriminar y determinar cuáles son aquellos hechos o personas fundamentales en la evolución de un ámbito en específico (social o político), ya que emplazar un monumento en un lugar determinado es siempre un problema de orden político, y de doble intencionalidad por parte de las autoridades.

²⁰Lyotard, Jean Françoise. *La posmodernidad explicada a los niños*, Editorial Gedisa. Barcelona, 1996, p. 30.

²¹Riegl, Aloïs. *El culto Moderno a los Monumento*. Edit. Visor. Distr. S.A., Madrid, 1987, p. 24.

La idea tradicional de monumento relativa a la conmemoración de personajes relevantes, o de eventos cruciales para la historia se ha mantenido de cierta manera. Pero existen, además de ésta, otras direcciones que ha tomado el monumento hoy, postuladas por Javier Made-ruelo en su libro *La Pérdida del Pedestal*, donde la obra conmemorativa se vuelve menos directa, su lectura es menos inmediata, y responde críticamente al concepto tradicional de monumento, como sucede en varias de las obras de Oldenburg.

Claes Oldenburg ha sido uno de los primeros artistas en poner en crisis el monumento en el espacio público y sus características. Y al mismo tiempo, el artista rescata y renueva elementos de éste. Luego de visitar la exposición *The Machine* (1968), en la cual se mostraban bocetos de tribunas para discursos revolucionarios y la reconstrucción de la maqueta de Tatlin (1919) para el monumento a la *III Internacional* (ícono de las vanguardias), consideró la opción de trabajar a gran escala en el espacio público. Su primer trabajo de esta índole sería *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, la cual estaba constituida por una



Figura 19. Claes Oldenburg. *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks.* (1969-74)

rueda de cadena como las que se usan para los tanques militares, con un enorme lápiz labial en la parte superior que subía y bajaba a propulsión hidráulica. Esta obra hacía alusión a las tribunas de protestas revolucionarias, pero en vez de representarlas tal cual son, puso en su lugar un cosmético. El desplazamiento que hace de este objeto cotidiano y aleatorio hasta su representación a escala colosal, podría significarlo como monumental (por sus dimensiones), pero las ruedas, como dispositivo, cuestionan una característica importante del monumento como es la permanencia en un lugar fijo, a la vez que hacen al objeto independiente del lugar del emplazamiento.

Otros ejemplos de la puesta en crisis del monumento pueden ser los que fijan su atención en la importancia visual que estos tienen, con la intención de lograr una obra lo menos visible posible. Tenemos el ejemplo de obras como la de Walter de María, en la cual se cuestiona la alta visibilidad a la que se aspira con el monumento. En *Vertical Earth Kilometer* llega a constituir parte importante de su trabajo el hecho que de éste se encuentre casi en su totalidad bajo tierra. Lo único que nos sirve de señal para saber que estamos en el lugar del emplazamiento, es una placa en el piso. Esto parece aludir en parte a lo que Robert Musil (escritor austriaco nacido en 1880) dijo alguna vez: “No hay nada en el mundo que sea tan invisible como un monumento”²². Tenemos también el caso de Raimund Kummer, quien propuso en 1987 dar vuelta el monumento a los caídos durante la guerra franco-prusiana, al parecerle este poco significante para la época. Había sido erigido en 1909. Su idea era darlo vuelta y meterlo dentro de un hoyo, para de esta manera fuera reconocible sólo por el pedestal que sobresalía.

En la esfera del espacio público se desarrollan y presentan distintos tipos de manifestaciones artísticas. Están las obras pensadas para perdurar en el tiempo, como es el caso de los monumentos, o las esculturas emplazadas dentro la ciudad (sin importar el tema al que se refieran), y están aquellas manifestaciones cuya corta duración en escena a veces se vuelve parte del sentido primordial. Este último caso sería el de las performances o happenings cuyo escenario, en este caso, es la ciudad.

Para hablar de las intervenciones artísticas dentro del espacio urbano, los *Situacionistas* escribieron muchos textos en los cuales desarrollaron una serie de conceptos, entre los cuales encontramos el de *psicogeografía y deriva*. El primero es “el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos”²³, mientras que el segundo trata del “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso interrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para

²² Maderuelo, Javier. *La idea de Espacio en la Arquitectura y el arte contemporáneo*. Ediciones AKAL, Madrid, 2008, p. 201.

²³ Ibid., p. 177.

designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia”²⁴ En este último, es fundamental el papel que cumple el azar que es, a su vez, encontrarse con un sin número de posibilidades y significados dentro del marco de la ciudad. Paul Ardenne menciona a Gastón Bachelard, quien habla de la “dinamología del contra”, la cual se ve atada a circunstancias o “condiciones materiales o psíquicas desfavorables para el artista o de condiciones de recepción hostiles”²⁵ al momento de llevar a cabo su intervención artística en contexto, en este caso urbano. Es que el espacio urbano, si bien, es un lugar sumamente rico en contenidos, el artista debe vérselas frente a situaciones algunas veces adversas o, al menos, inesperadas al momento de llevar a cabo su obra.



Figura 20. Gordon Matta - Clark. *Window Blow Up* (1976)

El arte específico que se desarrolla en un lugar puede sufrir variantes de tipo temporal. Las acciones de arte físicamente duran un instante, pero siguen en circulación por el registro, o muchas veces por el recuerdo transmitido por quienes tuvieron la suerte de presenciarlo. La acción de arte que realizó Gordon Matta- Clark en el marco de la exposición *Idea as Model*, que tuvo lugar en el centro de estudios arquitectónicos, en Nueva York, es un ejemplo.

²⁴ Ibid., p. 178.

²⁵ Ardenne, Paul. *Un Arte Contextual*. Edit. Azarbe, S.I., Murcia, 2006, p. 36.

Window Blowup (1976) contenía un fuerte contenido activista, y consistió en poner en las ventanas del instituto una serie de fotos de un proyecto para construir casas a los pobres, las cuales ya tenían las ventanas rotas. También, para evitar caer en la presentación de paisajes pintorescos de la ciudad, le disparó durante la noche a varios vidrios del edificio en el cual se desarrollaría la muestra (sin permiso del organizador). Esto provocó un escándalo en el sector (causado por el ruido de los disparos, los cuales aludía a su vez a la delincuencia imperante en la ciudad), y en el resto de los expositores, quienes se vieron profundamente ofendidos por el desastre que el artista había provocado. Por supuesto los trozos de vidrio fueron removidos apenas se pudo y se reparó todo, con lo que se podría llegar a pensar que la obra acababa ahí, pero esta acción no hizo más que completarla. El significado detrás de



Figura 21. Richard Serra. *Tilted Arc* (1981)

toda esta situación fue más potente que cualquier otra cosa, y dejó en el aire la pregunta de por qué aquí los vidrios rotos son intolerables y se remueven prontamente, mientras que en el Bronx²⁶ deben permanecer en ese estado sin que a nadie le moleste.²⁷ De haber durado por más tiempo la obra, por respeto o consideración al artista, las repercusiones a nivel de significado se hubieran visto melladas. Tal es el caso de la discusión que se generó en torno al emplazamiento de la obra de Richard Serra, *Tilted Arc* (instalada en 1981), el cual alteró, al parecer, profundamente la vida de quienes circulaban por el Federal Plaza. El caso llegó incluso a juicio en 1985, para decidir el futuro de la pieza, la cual responde el

²⁶ Condado marginal del estado de Nueva York.

²⁷ Crow, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Edit. Akal, Madrid, 2002, p. 140.

pensamiento de Serra respecto a la no subordinación de la obra frente al espacio. Él aspiraba a que “cada pieza defina ella misma su espacio en derredor de modo que éste sean entendido primeramente como una función de la escultura, y no al revés”²⁸, a diferencia de cómo concebía Oldenburg la composición en la ciudad, la cual era como trabajar en una especie de hoja del diario, en donde se proyectaba una escultura apenas como anuncio.

Lo que se busca en el espacio urbano y lo que personalmente también busco, es experimentar ante todo, la *experiencia* pensada en su sentido etimológico que es “el intento que hacemos”, a través de un arte procesual, como menciona Ardenne, siempre en pos de ampliar los límites del arte. Esta es una visión que podemos encontrar también en el discurso de un artista como Joseph Beuys, para quien era de suma importancia unir arte y vida en una sola entidad. El arte era educar, era conversar, debía tener un objetivo social, todos los hombres eran para él artistas. También fue uno de los primeros, a la par con el movimiento Fluxus, en hacer *performances* y *happenings*. Beuys creía en el arte como un arma social, altamente revolucionaria, y para ello debe ser cercano, no alejarse para situarse en las altas esferas, desentendido del mundo. “¿Qué es la *conexión*, por comparación, sino el *rechazo al alejamiento*, la elección operada por el artista de una presencia motivada y actuante en el mundo? En vez de aislarse, el artista prefiere ir al ágora”²⁹.

²⁸ Ibid. Pád. 152

²⁹ Ardenne, Paul. *Un Arte Contextual*. Edit. Azarbe, S.I. Murcia, 2006, p. 42.

Reposición efímera de un estado anterior.

Primera parte: Serie *Restauraciones*.

“La restauración es una disciplina profesional, dedicada al estudio y solución de todos los aspectos que competen a la permanencia de los bienes culturales. Desde esta perspectiva, es posible definirla como “el conjunto de medidas que, llevadas a cabo sobre un objeto o su medio, pretenden prolongar su existencia tanto como sea posible. Su objetivo es garantizar la durabilidad de los bienes culturales sin afectar de ninguna manera su naturaleza material ni de significado, es decir, respetando su integridad”³⁰

Entre otras definiciones, según la RAE, *restauración* es “en un país, restablecimiento del régimen político que existía y que había sido sustituido por otro”³¹. Esta definición de la palabra resulta interesante, ya que extiende y posibilita lecturas aparte de la que se suele tener de la misma, que tienen que ver con la reparación de algo que sigue ahí (un edificio o una obra de arte, por ejemplo). Se trata, además, de una reposición de algo que dejó de estar del todo, de lo que ya no queda nada, salvo, en contadas ocasiones, algún tipo de registro. Esto último permitirá hacer presente figuras o contextos del pasado, por ejemplo, a partir de un gesto de señalamiento. “La importancia de este señalamiento, más que en sus formas, radica en su potencialidad como gesto significativo”³², y al ser una “operación simbólica”³³, se vuelve importante el contenido político, estético y social que el trabajo pueda llegar a tener, gracias a las relaciones que logre establecer con el lugar.

El trabajo se encuentra hoy en una etapa de investigación sobre la arquitectura en Santiago de Chile, como parte del patrimonio del país, y su lenta disminución numérica y degradación alarmantes, debido tanto a las políticas de conservación y restauración, como por fac-

³⁰ V.v.a.a.. *La Restauración de la Cerámica Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*. DGAPA. Mexico D.F, 2006. Pág. 30

³¹ Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española [en línea] Madrid, 2008. [Fecha de consulta: 8 Julio 2010] Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=restauracion

³² Sánchez, Nicolás. *Recuperar la Calle (o de la relación entre el capitalismo y me tendencia a la melancolía)* Tesis de Máster. Pág. 63. Valencia, España. 2008

³³ Ibid., p.63.

tores geológicos. Esta desaparición, o a veces sólo destrucción parcial de edificios de valor histórico y estético, junto con la intención de recuperar algo de ellos a partir de un registro, será el eje central de la investigación plástica a desarrollar, indagando con los pocos medios posibles para recuperar algo de esta memoria en desaparición.



Figura 22. Fragmentos arquitectónicos en cartón. De izquierda a derecha: neoclásico, colonial y modernista (2010).

Antes de comenzar con el trabajo en contexto, hice unas pruebas de cómo serían estas piezas en cartón de partes de edificios. Las presenté en la sala y esa presentación consistió en una serie de tres fragmentos que representaban tres estilos arquitectónicos visibles del centro de la ciudad de Santiago. Uno colonial (de la Posada del Corregidor), otro neoclásico (del interior del Bellas Artes), y otro modernista (de los edificios *Barco*, entre el cerro Santa Lucía y el Bellas Artes). Luego de realizar este trabajo, y de resolver asuntos respecto a la manufactura y estructura interna de los objetos, no quedaba más que finalmente llevar a cabo el proyecto de *restauración*, para lo cual tenía en vista varios edificios.



Figuras 23 y 24. *Restauración I. Museo de Arte Contemporáneo (2010)*

En Mayo del 2010 realicé una restauración transitoria de cartón forrado en la fachada del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en vista de la urgencia por reparar uno de los edificios más emblemáticos del proyecto de modernización de la ciudad de Santiago de principios de siglo XX, con los pocos medios que se tienen al alcance. La acción quedó registrada en video con el nombre de *Restauración I* (14:33 min.) y lo que

muestra es una alegoría³⁴ de la reparación, siempre a medias, de edificaciones nacionales o como un gesto que demuestra un real interés de parte de alguien que no tiene relación directa con la institución.

Esta instalación, a petición del museo, fue guardada luego de finalizado el montaje, en una de las bodegas del edificio, con el fin de volver a mostrarla en el Día del Patrimonio, evento que se publicitó previamente en distintos medios de comunicación. Esto demuestra que el interés por reparar el edificio fue compartido por los funcionarios del mismo, que no tenían cómo recaudar fondos, ni siquiera para sacar los escombros de la entrada. Es por esta razón que el trabajo de restauración en cartón fue aprovechado por la gente del MAC como una manera de crear conciencia del problema, como una protesta visible al estado del edificio, lo cual hizo que este primer intento de intervención tuviera repercusiones inmediatas.



Figura 25. Restauración I. Museo de Arte Contemporáneo (2010)

³⁴ La alegoría se comprende como una forma velada e indirecta de dar a conocer una información. En su sentido etimológico, es una figura retórica que permite que lo que se dice o hace signifique otra cosa.

El trabajo que le siguió se realizó en Junio del 2010 y derivó en una necesidad por recuperar el material de edificaciones ya inexistentes. Los planos de una casa demolida el 2008 en Luis Thayer Ojeda 1330 fueron facilitados por la Municipalidad de Providencia luego de varios intentos, ya que la mera mención de edificios no vigentes significaba un problema para los funcionarios de turno. Al ser eliminado el edificio, muchas veces con él sus planos y la información relacionada también lo son, lo cual no hace más que referirnos a la falta de políticas de conservación y una nula preocupación por la historia de la ciudad.

Como una manera de referirse a todo un sector explotado totalmente por las constructoras y desprotegido por parte de la municipalidad de esa comuna, *Restauración II* (11:48 min.) es una presentación del problema desde el punto de vista de alguien que conoció la casa en cuestión y se vio en la necesidad de hacerla aparecer, por medio de una reproducción de una parte del segundo piso de la fachada, la cual fue situada en el lugar donde estuvo la original (una casa de principios de siglo XX, de estilo inglés americano).



Figuras 26 y 27. Fotogramas del video *Restauración II*. Casa particular Luis Thayer Ojeda 1330. (2010)

Si bien, un material de construcción como el cartón no permite una trascendencia mayor del objeto emplazado dentro de la ciudad, ya que no está hecho para resistir los embates del tiempo, ni la manipulación de terceros, su propia condición de elemento frágil, hecho para perecer, lo vuelve una aparición, casi un fantasma de lo que hubo alguna vez. Con el trabajo se pretende evocar, enunciar, en este caso, la posible existencia de partes de un edificio al repararlo momentáneamente, o al hacer aparecer partes de la fachada de una casa que fue demolida. El aspecto exterior es lo que nos remite al total del edificio.

Como dice Nicolás Bourriaud, en la modernidad el gesto artístico anuncia mundos futuros, en cambio hoy “solo modela universos posibles”³⁵. Los primeros edificios que se construyeron alrededor de la Plaza Las Lilas, por dar un ejemplo entre muchos sectores (elijo éste por ser el que me tocó ver de cerca) ofrecían a un futuro comprador un barrio tranquilo



Figura 28. Montaje de *Restauración III*. Santa Isabel (2010)

³⁵ Sánchez, Nicolás. *Recuperar la Calle (o de la relación entre el capitalismo y me tendencia a la melancolía)*. Tesis (Máster en Arte Público). Valencia, España, 2008, p. 64.

con casas hermosas, poco densificado, y con un cine a pocas cuadras de casa. Pero hoy queda muy poco de eso. El gesto de reconstruir fragmentos en cartón de edificios, entonces, pudiera ser una manera de hablar de universos posibles que quedaron en el pasado, que no resultaron practicables, una ciudad de Santiago totalmente distinta a la de hoy, destruida por las casi inexistentes y poco escrupulosas leyes de conservación de barrios y planes reguladores que no se cumplen al pie de la letra, debido a los intereses económicos.³⁶

Pero, como es de esperar, el problema no se concentra únicamente en el sector de Providencia, por lo que posteriormente, dirigí mi mirada a otro sector aun más “desvalijado”, por decir lo menos, que es el de Santa Isabel, entre las calles Vicuña Mackenna y San Diego.

En esta zona de Santiago el escenario es lamentable y difícil de comprender, ya que siendo central, se pensaría que está altamente densificado y bien aprovechado. Sin embargo, es el vestigio de un proyecto que quedó a medias, que fue diseñado en mediados de año 2000, época en la cual se organizó una renovación para el sector.

Con anterioridad al proyecto, muchas de las casas que en un principio fueron construidas para uso residencial, fueron paulatinamente abandonadas por sus dueños, quienes emigraron para reubicarse en comunas en auge. Así, el barrio se degradó, se llenó de prostíbulos y de casas ocupas. El resto fueron demolidas o se estropearon lentamente a lo largo de los años. Es por eso que, como una manera de darle un nuevo aire al sector, se abrió a la posibilidad para las constructoras de edificar en gran altura. en vez de habilitar estas casas, muchas de ellas con muchas décadas de historia. El resultado es una mezcla entre esta suerte de mausoleos que representan las casas abandonadas, terrenos baldíos y edificios nuevos y enormes.

Con *Restauración III* (12:57 min.) propongo, entonces, la posibilidad de restaurar estas construcciones antiguas y abandonadas, para darles vida una vez más. Por la presencia de balaustradas en la casa elegida, la consideré como próxima (no estricta y puramente) al estilo neoclásico, por lo que el blanco del cartón resultó ser una buena alternativa para in-

³⁶ En la Municipalidad de Providencia, en las oficinas de “catastro”, se exponen los mapas que dividen la comuna en zonas por colores, que determinan las alturas permitidas para edificar en cada sector, y al comparar este esquema con la realidad las diferencias son evidentes.

tervenirla³⁷, mucho más afín con el edificio que el color gris original y con *graffitis*, ya que la monocromía prima en este tipo de edificios.



Figura 29. Restauración III. Santa Isabel (2010)

³⁷ En todos los trabajos de restauración el blanco es fundamental. Le da prioridad a la forma particular de cada objeto o edificios, y rescata sus particularidades desde este ámbito.

Etapas de construcción de las piezas en cartón

1) Buscar un edificio

El primer paso para llegar a concebir un proyecto de restauración o de reconstrucción es pasear por la ciudad, callejear cual *flâneur*³⁸. Más que buscar, es ir encontrando en el camino edificios en mal estado, demoliciones o construcciones muy nuevas que pudieran esconder la existencia de un edificio anterior en ese mismo terreno.

Al “ir encontrando” estos edificios, hablo de hallazgos en sectores por los que comúnmente circulo. Hasta hoy, nunca he pretendido solucionar “descuidos” en zonas de las que prácticamente no sé nada, por dos razones: porque no me ha llegado de primera fuente el tipo de descuido específico presente en dicha comuna (lo cual no quita que en el futuro exista la posibilidad de indagar en dichos lugares), y porque con el trabajo de restauraciones en cartón, entre otras cosas, me refiero a mi escenario habitual y de las trasformaciones que puedo percibir de este a través de la experiencia vivencial. Hasta el momento, he restringido mi perímetro de acción a comunas como Santiago centro, Nuñoa y Providencia, ya que al considerarme parte de ellas, lo que les sucede me afecta directamente.

2) Cómo saber que encontré el edificio

Sé que he encontrado un edificio para trabajar, cuando éste se presenta como un ejemplo clave que aluda a un problema propio del sector en que se encuentra. Además de hablar de

³⁸ El término *flâneur*, acuñado por Walter Benjamin y proveniente del francés, hace referencia a la figura del paseante de la vida cotidiana, el cual se ve inserto y es concebible sólo bajo circunstancias específicas del desarrollo urbano en occidente. En efecto, la inserción del concepto de *flâneur* se hace presente como correlato de los adelantos técnicos iniciados en Londres y posteriormente introducidos en París la segunda mitad del siglo XIX, e hizo posible identificar la relación entre los ciudadanos de las grandes ciudades gracias a la actividad de la vista. Con la aparición de los distintos medios de transporte, resulta imperante el tener que mirar al otro, el cual deviene en misterio y elucubración para quien observa y para sus pares. Junto con el transporte público surgen las grandes avenidas y los pasajes, bajo el diseño de Barón Haussman, lo cual facilita la movilidad dentro de la ciudad tanto de peatones como de vehículos. Benjamin, a partir de este hecho, forja la idea de pequeño mundo entechedo que representan los carruajes, en el cual el *flâneur* “está como en su casa” (Benjamin, Walter: *Poesía y Capitalismo*, Taurus Ediciones, Madrid, España, 1991. 51 p).

una situación generalizada a partir de un hecho particular, éste debe llamar mi atención debido a su precaria situación. Esta impresión en los distintos trabajos de restauración que he realizado hasta la fecha, ha tomado diversas formas, y me ha hecho sentir tristeza, impotencia y rabia, y la urgencia por hacer algo por mejorar las cosas.

Luego del terremoto (sábado 27 de Febrero 2010), se mostraron por televisión una serie de edificios destruidos hasta sus cimientos, otros a punto de hacerlo, y otros con muy mal aspecto, pero que, sin embargo, no parecía que fueran a caerse debido a las llamadas “fallas estructurales” (apelativo tan famoso en ese tiempo). Estos últimos sufrieron fuertes alteraciones a nivel físico, modificaron su entorno y llenaron de angustia a quienes llevaban sus vidas en torno a ellos. A modo de ejemplo, pensemos en una persona que sufre un accidente automovilístico que, a pesar de no haber muerto ni de haber quedado inválido, debe someterse a una serie de cirugías plásticas para recuperar su antiguo rostro, el cual nunca volverá a ver salvo en fotos. Esto le causará un daño a nivel social. En el caso de los edificios sucede lo mismo: se pueden seguir utilizando, pero la sensación que producen en nosotros el deterioro exterior es lo suficientemente fuerte como para querer mantenernos alejados de ellos, como si estuvieran a punto de derrumbarse.



Figura 30. Paseo por la ciudad. Carmen con Santa Isabel (2010)



Figura 31. Destrucción de la fachada del MAC, luego del terremoto del 27 de febrero, 2010.

Esto sucedió con muchos edificios de tipo habitacional, mientras que con los edificios patrimoniales ocurrió a la inversa, como es el caso del Museo de Arte Contemporáneo, en el Parque Forestal. La situación de este edificio llamó la atención del público general y de diversos medios de comunicación, incluyendo a la prensa internacional. Era un espectáculo ver un edificio tan majestuoso, de apenas cien años con la fachada destruida, como lo estaría uno de siglos de antigüedad. Cuando uno ve un escenario como este, sabe que debe reaccionar y hacer lo que se pueda, por mínimo que sea.

Eso en el ámbito de patrimonio arquitectónico, pero este tipo de edificaciones no son los únicos que debieran hacerse visibles como problema, ya que dicho título no es más que una convención legal. Cualquier edificio, por representar un fragmento de la historia del país, podría formar parte de este grupo. Pero como no es así, y no pueden todos los edificios pertenecer a esta oficialidad, los que se encuentran al margen en este sentido, son demolidos y destruidos a la orden del día. Por lo tanto, al saber de una casa con pocos años de haber sido

demolida, que conocí personalmente, y que siempre quise visitar, surge otro problema a desarrollar como obra, porque como ese edificio, hay mucho en ese mismo barrio que están corriendo la misma suerte. Estos son algunos ejemplo, como lo puede ser también el tercer trabajo de restauraciones (ya mencioné los dos anteriores), el cual se refiere al abandono de la totalidad de un sector.

Vale mencionar, que el último de los trabajos de restauración, la reconstrucción de la Estación Pirque, no se originó desde la experiencia del recorrer la ciudad, sino que del relato de alguien que se ha dedicado a estudiar del patrimonio industrial.

3) Conseguir los datos para la reconstrucción en cartón

Luego de identificado el edificio, el paso siguiente es acceder a las medidas del mismo. Dentro de lo posible, trato de medirlos yo misma con una huincha de costura³⁹, para poder medir curvas. Siempre es preferible estar en contacto directo y constante con el edificio, así sus partes se hacen comprensibles y su reproducción se hace mucho más fácil que a partir de una foto, donde se tienen que deducir, interpretar y simplificar muchas cosas.

En caso de que el edificio escogido no exista, debo recurrir a la información disponible en las oficinas de catastro de la municipalidad correspondiente. Para la reconstrucción de Estación Pirque tuve la suerte de conocer a una de las autoras del libro *El Patrimonio Arquitectónico Industrial en torno al ex Ferrocarril de Circunvalación de Santiago*, María Paz Valenzuela, quien me dio mucha información relevante, pero no las medidas en cuestión. Para ello tomé las medidas de Estación Central, para aplicarlas a la Estación Pirque, en una escala menor. Así el resultado es más bien un aproximado, una idea de lo que sería su tamaño real. Esto no representa un bache en el procedimiento, sino que es resultado de la información a la que puedo acceder.

³⁹Este dispositivo técnico no tiene nada que ver con una suerte de restauración del rol de la costurera, ni del género femenino como acción militante de la subalternidad, sino que se limita únicamente a su uso práctico.

4) Construcción en el taller y registro

Luego de conseguidos los datos, investigación que tarda aproximadamente una semana, debo calcular las medidas del plano, para llevarlas a escala 1:1 (Restauración II), o tengo que proyectar la foto del edificio con un proyector sobre papel blanco (Restauración I y III, y Reconstrucción Estación Pirque). Esta foto la agrando para que alcance el tamaño real, usando como pauta algunas de las medidas que saqué en directo del edificio en cuestión. Esta técnica, si es que vale llamarla así, es necesaria en la medida en que, o no puedo llegar a cierta altura para medir, o el edificio ya no existe.

El paso a seguir es la construcción. Esta etapa es la más dura de todas, porque tarda semanas (meses en el caso de Estación Pirque), en las cuales paso mucho tiempo trabajando de rodillas en el suelo del taller, prácticamente sin parar, porque trabajo con la sensación de



Figuras 32 y 33. Rescate en la mina San José y construcción de la Estación Pirque de 1910, ambos de octubre del 2010

que partí atrasada. Vale mencionar que este sentimiento del que hablo proviene no solo del límite de tiempo que me impone el encargo, sino que, además, es producto de las ansias de ver el trabajo por fin terminado. Las piezas de cartón se construyen a base de líneas rectas, ángulos y curvas bien definidas, por lo tanto tardo mucho en, finalmente, ver un esbozo de lo que será el trabajo definitivo. Es como trabajar a ciegas, lo que resulta muy desesperante.

Para trabajar tengo siempre la tele prendida y en contadas ocasiones pongo música. Sin embargo, me interesa particularmente escuchar la tele, porque de ella voy recolectando una recapitulación de los acontecimientos más significativos de cada mes o semana, y más adelante, en el video registro toda esta información servirá para hablar del espacio temporal en el que el trabajo se efectuó. Así, la obra final es producto tanto de la época en que existió el edificio original, y/o el actual (depende del trabajo), y se transforma en un registro histórico más completo, con antecedentes y puntos de referencia reconocibles.

Todo lo ocurrido, en el interior (construcción) como en el exterior (representado por el audio de la tele encendida) es capturado con la cámara que yo misma tengo que manipular al mismo tiempo que trabajo.



Figura 34. Trayecto de Irarrázaval a Luis Thayer Ojeda en Restauración II (2010)

5) Traslado

El trabajo está listo y hay que llevarlo al lugar que le corresponde al original, en donde tendrá la función, ya sea de restaurar a modo de reparar el edificio, o de restaurar a modo de sustituir a nivel de imagen el edificio desaparecido por su reproducción en cartón.

Mis alternativas de transporte se limitan a algunas de las variantes de tracción humana posibles dentro de la ciudad, en este caso la bicicleta o a pie, ya que no sé manejar ni tengo auto para tratar de hacerlo. Tampoco puedo llevar el gran volumen de cartones que resultó del trabajo en el taller dentro de una micro o en el metro, porque los guardias no me dejarían, y si lo hicieran molestaría a los otros pasajeros, y el trabajo terminaría por hacer pedazos sin llegar a destino.

Sumado a lo anterior, caminar o andar en bicicleta permite una experiencia directa con la ciudad en su totalidad. En bicicleta la ciudad se hace vivible, puedes ver una extensión mayor de la misma que caminando y vas a la velocidad que quieras, y es por todo esto que uso ese medio más que cualquier otro.

Tomada la decisión de irse a pie (Restauración I y III) o en bicicleta (Restauración II), el paso siguiente es embalar el trabajo de manera que llegue lo menos destruido posible.⁴⁰



Figura 35. Camino a restaurar el MAC (2010)

⁴⁰ Toda esta información es justificable desde el punto de vista de la obra final, ya que los medios que utilicé (cámara, materiales de construcción y transporte) son todos de muy bajo presupuesto. No existe otra opción más que usar lo que haya para que el proyecto llegue a funcionar relativamente bien. El trabajo es, entonces, producto de tener muchas ganas, de lo contrario, sería sencillamente imposible...

6) Instalación de la reproducción en cartón

La construcción de los objetos de cartón es realizada casi por completo en el taller, pero su instalación requiere ensamblaje. En vista a mi precaria situación de transporte, no puedo llevarme los objetos enteros, por lo que son concebidos en partes, para así poder hacerlos relativamente más portables.

Trabajar en la calle resulta una instancia relevante. Si bien con mi trabajo no pretendo generar una respuesta de la gente, ni que se acerque e interactúe con la instalación ni conmigo, hasta ahora ha sucedido sin excepción, que al menos un transeúnte se sienta motivado a acercarse para contarme su relación personal con el edificio al que me estoy refiriendo. Estos relatos ejercen una labor referencial que permite a quien ve el video final, atisbar el valor simbólico que los habitantes de la ciudad le dan al edificio, y los sentimientos involucrados que derivan de su destrucción, parcial o total. Se observa, además, que existe una respuesta de parte del espectador, y se genera una comunicación.

Con respecto a las dificultades con las que me voy encontrando durante el ensamblaje y montaje, se podría pensar que el mayor desafío es la eventual presencia de autoridades que me



Figura 36. Grabación del trayecto hasta el Mac. Restauración I (2010)

piden que me vaya del lugar, pero sólo en Restauración I hicieron aparición los guardias del sector, interceptados por la secretaria del director del museo, quien me había autorizado a restaurar el edificio unas horas antes, ya que afortunadamente me había visto trabajar toda la tarde desde su ventana. En los trabajos siguientes no apareció nadie (o nada) que se opusiera al proyecto, salvo la luz del día. Hasta la fecha, los montajes los he realizado desde medio día hasta que oscurece, como es el caso de Restauración I, en cuyo video se puede apreciar el transcurso del tiempo mucho mejor que en los otros.

7) Edición

Todas las cintas que junto en el proceso, las reviso para dar forma al video. Corto en sucesivas partes y trato que todo tenga un buen ritmo. Dejo lo que me parece justo y necesario, con la pretensión de que el espectador vea el trabajo hasta el final, sin aburrirse en el camino. El objetivo es que el video no solo sea una documentación de lo que se hizo, sino que al mantener el orden original en que se grabaron las cintas, en pos de un relato cronológico, se haga comprensible a nivel de proyecto, desarrollo y final, y que en base a ello se genere una lectura, y no desde la complejidad de la edición del video.

Busco enfatizar en el gesto, la acción realizada, y para lograrlo, urge un orden de tiempo lineal. Es por esto mismo, por favorecer la importancia del gesto, que el objeto construido pierde autonomía y protagonismo en sí mismo, y se vuelve una herramienta para llegar a algo más. Por esto último, si se pierden detalles del objeto debido a la baja resolución de la cámara, se debe nada más que a las consecuencias de mi decisión de darle un uso práctico a lo que construyo, por sobre la idea de exhibir estas construcciones sin más dentro de una sala de exposiciones.

Modos de comprender los edificios a partir de la experiencia.

Los edificios que nos impresionan siempre nos trasmiten un sentimiento fuerte de lo que es el espacio. Rodean, de un modo peculiar, ese misterio vacío que llamamos espacio y lo hacen vibrar.

Peter Zumthor (Pensar la Arquitectura).

Peter Zumthor (arquitecto suizo, Premio Pritzker 2009), en su libro “*Pensar la Arquitectura*”, hace una presentación sobre diferentes maneras de entender la arquitectura a partir de la experiencia vivencial, tanto al momento de construir un edificio como al habitarlo. “La arquitectura tiene su propio ámbito existencial. Dado que mantiene una relación especialmente corporal con la vida”⁴¹, y es por esto que al proyectar, por ejemplo, una vivienda o una obra de arte referida al ámbito contextual, se le debiera concebir como plataforma o trasfondo de todo lo que en ella tendrá lugar. En definitiva como “receptáculo sensible”⁴². Entonces entiende la creación de edificios a partir de la construcción de atmósferas, las cuales surgen de entre medio del recuerdo de distintos lugares vividos por él a través de los años.

A su vez, el arquitecto menciona distintos ejemplos de representaciones arquitectónicas procedentes de la música (menciona las composiciones de los conciertos de piano de Mozart) o de las artes visuales, que mantienen un vínculo con una práctica de edificación a partir de la materialidad o la espacialidad.

El espacio en la arquitectura es un aspecto, junto con la materialidad, que se aborda recurrentemente desde el ámbito las artes visuales, o desde cualquier otra disciplina que busque formas de acercarse a una representación arquitectónica. En un capítulo anterior se enunció la obra de Rachel Whiteread, pero también vale mencionar a un artista como Do Ho Suh (Seúl, 1962), quien aborda el tema de la arquitectura desde la recuperación de espacios re-

⁴¹ Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2004, p. 12.

⁴² Ibid., p. 9.

levantes de su autobiografía, el cual busca recuperar, volver a ver y, que como visualidad, se asemeja mucho a mi trabajo.

En sus primeros años como estudiante en Estados Unidos, según cuenta el propio artista, le tocó vivir en un departamento frente a una estación de bomberos, lo cual resultaba muy molesto en las horas de sueño, por el constante ruido de las sirenas. Este hecho lo llevo a recordar la última vez en que había dormido realmente bien, y vio en su mente la casa de Corea en la que había vivido de niño. Es ahí cuando por primera vez surge la posibilidad de reconstruir espacios de su historia, y con ello resolver cuál sería el material idóneo para tal labor. Su idea original era hacer una recreación de una de las habitaciones de su casa de la infancia dentro de su departamento de la calle 113, pero al darse cuenta de que su actual residencia era más chica que la antigua, proyectó la idea como obra a exponer en una galería. Este trabajo lo concretó tiempo después y llevó el título de *Seoul Home/L.A. Home...*, la cual fue confeccionada por costureras coreanas con la misma seda teñida que se dispone en el cielo de las casas para simbolizar el cielo.

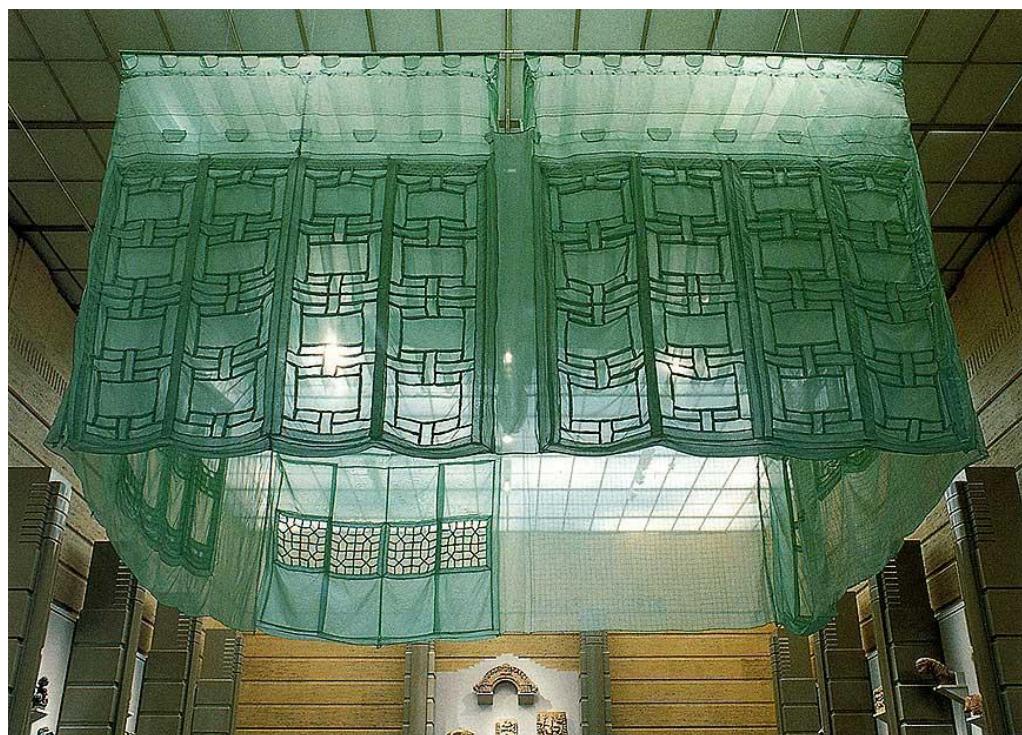


Figura 37. Do Ho-Suh. *Seoul Home/L.A. Home...* (1999)

Las diferencias y similitudes con mi trabajo están presentes en esta obra. Primero, porque representa una estancia a partir de la fachada, una operación que se repite en mi trabajo, al igual que el trabajo manual y la importancia que tiene la historia tras la decisión de fabricar estos volúmenes. Sin embargo, en este último punto divergen, al no ser para Suh algo relevante el esfuerzo personal que implica la construcción de los mismos. En lo otro que pudieran parecerse es en la decisión de escoger el material de trabajo, no porque sean iguales, sino porque en ambos el objetivo es hacerlos transportables (hablo de los trabajos en muselina de Suh), y darle énfasis a la forma.

El material es un tema fundamental en la obra de Suh. Al escoger muselina como material de confección, el artista está capacitado para trasportar reminiscencias de lugares de un lado a otro sin problemas. Carga con su pasado dentro de dos maletas, como dijo una vez en una entrevista. Así, su trabajo circunda los terrenos del recuerdo, y sustrae del pasado la memoria de espacios arquitectónicos relativos a su biografía, para hacerlos aparecer casi como si de fantasmas se trataran. Esta apariencia fantasmal se debe a la transparencia de la tela, y la manera en que emplaza su obra en el espacio, muchas veces colgada del cielo de la galería, o de un cielo hecho por él mismo, de la misma tela. Siempre en suspensión, flotando, a veces haciendo dos veces un modelo, separados por una tela que atraviesa la sala, la que produce un efecto reflejo.



Figura 38. Do Ho-Suh Escalera del sótano del departamento del artista. De la exposición "Psycho Buildings" (2008)



Figura 39. Do Ho-Suh. Fallen Star. De la exposición "Psycho Buildings" (2008)

En la exposición *Psycho Buildings* (2008), curada por Ralph Rugoff, Suh presentó dos trabajos. Uno fue una recreación de la escalera del subterráneo de la casa del artista en Estados Unidos, la cual corresponde a las características más arriba mencionadas, y el otro, es una maqueta a escala 1:5 de los casas que se estrellan, ambas realizadas en madera con gran detalle y oficio. *Fallen Star*, construcción inspirada en la historia “El Mago de Oz”, representa su casa de Rhode Island, en la que vivió por varios años en Estados Unidos, siendo “atacada” o chocada por su casa de la infancia en Seúl, un *Hanok*, casa de estilo tradicional coreana, que siguen haciéndose hasta nuestros días por su eficiente sistema de calefacción y ventilación. Se presenta aquí, entonces, un conflicto a partir del cruce entre el pasado y el presente en un mismo lugar⁴³.

Son muchas las definiciones de espacio que se pueden arrojar. Javier Maderuelo, quien establece como marco común entre escultura y arquitectura el espacio, al principio de su libro “*La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*” expone varias. Una de ellas es la del filósofo Immanuel Kant, para quien espacio y tiempo no pueden ser considerados como generalidades, “ni tampoco datos perceptibles de los sentidos, sino que pertenecen exclusivamente al ámbito del pensamiento, son las “formas a priori” de la intuición sensible”⁴⁴. En “*Crítica a la razón pura*”, Kant explica que la posibilidad de experiencia sólo puede darse a través de la representación del espacio. Este último no se trata de un concepto empírico, sino que, según la interpretación de Maderuelo sobre el postulado de Kant, de una “idea innata”⁴⁵ (el físico y matemático Henri Poincaré comprenderá la experiencia muy por el contrario, no como algo a priori, sino a través de los sentidos.)

Por otro lado, Martin Heidegger se remontó a la etimología germánica de espacio, que en alemán es *Der Raum*, pero llega a decir: *Der Raum räumt*, que significa “El espacio espa-

⁴³ En esta exposición participaron artistas de todas partes del mundo cuyo trabajo plástico está vinculado directamente con las nociones de espacio e instalación, y la relación directa entre arquitectura y arte. Entre estos artistas estaban el colectivo austriaco Gelitin (quienes crearon un lago artificial con botes en una de las azoteas del edificio), Rachel Whiteread (Inglaterra) y los Carpinteros (Cuba), por mencionar a algunos. En este caso en particular, se pretendía que los artistas trabajaran con el edificio que contenía la muestra, la galería Hayward de Londres, en su aniversario número 40.

⁴⁴ Maderuelo, Javier. *La idea de Espacio en la Arquitectura y el arte contemporáneo*, Ediciones AKAL, Madrid, 2008, p.11.

⁴⁵ Ibid., p. 11.

cia”⁴⁶, para ofrecer definiciones de räumen tales como “*rozar, hacer sitio libre*”⁴⁷. “Hacerse sitio, abrir camino, dejar paso son acciones que implican el desembarazarse de lo ajeno y hostil para la vida de un individuo o de un grupo humano”.⁴⁸ El hombre en definitiva es quien construye el espacio, le da lugar, no se puede tratar entonces de un concepto a priori como estableció Kant. Para abrir este espacio, ya que no se encuentra abierto de antemano sino que se provoca a través de un acto que podría considerarse violento, se destruye lo que antes había ahí.

Peter Zumthor habla de la relación de la arquitectura con el lugar en el que emplaza el edificio, como una relación recíproca entre lo que había y lo que va a haber. Además menciona la importancia de ciertas construcciones en un lugar determinado, ya que sin ellos sería muy difícil imaginar el sitio en el que se erigen. Se vuelven parte del espacio, y es siempre una intervención. “Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente”⁴⁹

En el caso de la utilización de determinados materiales menciona como ejemplo a Joseph Beuys y a los artistas del *Arte Povera*, de quienes destaca “el empleo preciso y sensorial del material”⁵⁰, como si éste proviniera de un saber ancestral a través del cual se liberan las esencias propias de dichos materiales. Como consecuencia de esta liberación adquieren cualidades poéticas, en tanto logran generar relaciones pertinentes dentro de un mismo objeto. En una obra arquitectónica, estas materialidades se presentan como una serie de particularidades que adquieren sentido en su totalidad, a partir de un cuidadoso ensamblaje de las mismas, técnica que Zumthor admira en el trabajo de ingenieros, artesanos y constructores, tanto como en las composiciones espaciales de Beuys y de Mario Merz⁵¹. La desenvoltura y aptitudes especiales para concatenar partes y llegar al todo es lo que inspiraría en el espectador al ver un objeto bello la idea de esfuerzo y dedicación, de una gran cantidad de trabajo contenido.

⁴⁶ Duque, Félix. *Arte Público y Espacio Político*. Ediciones Akal, Madrid, 2001, p. 12.

⁴⁷ Ibid. Pág 12

⁴⁸ Ibid., p.13.

⁴⁹ Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2004, p. 17.

⁵⁰ Ibid., p. 10.

⁵¹ Mario Merz (1925 - 2003) uno de los artistas italianos relacionados con el Arte Povera.

Alfredo Jaar y Thomas Demand: dos maneras de usar el modelo construido.

Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956) desde sus primeros trabajos ha situado la realidad del mundo como punto axial de su producción artística, en una búsqueda por sacar al arte de los circuitos especializados, y darle un lugar en la vida social, fehacientemente convencido de su potencial comunicador. Su proceso de construcción de obra parte de la observación exhaustiva de los problemas que aquejan al mundo en determinadas zonas del planeta, para lo cual, cuenta, dedica al menos una hora al día para revisar los diarios del mundo, y viaja constantemente a los lugares que le interesan, sin tener que depender sólo de la información mediatizada e incompleta de fácil acceso.

En una entrevista que Cristian Warken⁵² le hiciera para el programa *Una Belleza Nueva*, Jaar aclara que a través de su desarrollo artístico, no aspira a una reproducción exacta de las bellezas y horrores del mundo, ya que eso sería simplemente imposible de lograr. Hacer arte ya resulta difícil sin esta pretensión, y, según sus palabras, lo que todo artista hace, es crear una realidad nueva. Luego declara:

“Yo creo que el arte crea modelos. No los cambia de forma concreta (...), pero si se crean modelos de pensar,



Figuras 40 y 41. Alfredo Jaar. *Skoghall Konshall* Museo de papel y madera. (1999)

⁵² (Santiago de Chile, 1961) Escritor, Profesor de literatura y comunicaciones, director de la escuela de literatura en la Universidad del Desarrollo, columnista del diario “El Mercurio”.

modelos de vida, y esos modelos se comparten con una audiencia.”⁵³

Podríamos hablar mucho sobre la obra de Alfredo Jaar, pero para comprender mejor a qué se refiere con la construcción de modelos de pensar, me referiré al trabajo que este realizara en 1999 en Skoghall, Suecia, por considerarlo uno de los que más se pudiera relacionar con mi trabajo.

Skoghall es una comunidad conocida por su industria papelera, pero que, según Jaar, tenía la idea de cultivar una identidad anexa a esa actividad, y que ya era tiempo de que así fuera. Es por ello que el artista proyecta la construcción de un museo de arte contemporáneo, de diseño minimalista, que inscribiría a la ciudad no solo como receptora de cultura, sino también de creadora de la misma.

La construcción fue hecha de mezcla de madera y papel, que en su primera –y única– muestra tuvo en exhibición obras de artistas jóvenes suecos. La gente estaba fascinada con tanta belleza, y consideró que la construcción de Jaar era un gran aporte para la ciudad. Pero el edificio estaba destinado a desaparecer: ese mismo día Jaar encargó quemarlo y la gente fue testigo de cómo un ideal que nunca antes habían considerado, desaparecía ante sus ojos. La acción de arte, lejos de inscribirse en lo que sería un proyecto arquitectónico, resultó ser una manifestación de una necesidad de la gente que no había emergido a un nivel consciente. La tarea de hacer un museo, ahora, estaba en manos de los habitantes del pueblo.

La relación que puedo establecer entre este trabajo y el mío, viene de la manifestación de una posibilidad, en mi caso, que ya no existe, pero que existió alguna vez (es el caso de la reconstrucción de la Estación Pirque), mientras que la obra de Jaar está de miras al futuro y resulta mucho más optimista. Pero en ambos, al fin y al cabo, presentan una posibilidad, a partir de la construcción, al borde de parecer un ejercicio de arquitectura, para luego descubrir que su corta duración en el lugar emplazado revelan que no lo son. Son sólo ideas a escala real.

⁵³ Una Belleza Nueva. Conversaciones con Cristián Warnken [en línea] Santiago de Chile, 2006. [Fecha de consulta 26 noviembre 2010] Disponible en: <http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>

Otro caso de construcción de modelos en función de referirse a algo más que la mera reproducción de un objeto, es la obra de Thomas Demand (Múnchen, Alemania, 1964). El artista lo que hace es tomar las fotografías que aparecen en los medios de prensa, sean estas de eventos relevantes o no, y las representa a través de modelos de papel a escala 1:1. Luego les saca una fotografía y elimina los objetos que construyó. La escena que resulta de esta operación es compositivamente igual a la foto, pero algo falta.



Figura 42. Thomas Demand. *Presidency I* (2008)

Pareciera que todo lo que omitió tiene tanta o más presencia de lo que se puede ver, y los lugares, sin un solo rastro de humanidad, parecen abandonados, lo que da la impresión de que lo que estamos viendo es una representación de la forma en que opera el pensamiento. Al tratar de recordar algo, siempre faltan los detalles, va desapareciendo información. Y en la obra de Demand no solo se pierden los detalles, sino de alguna manera el aura⁵⁴ de la escena inicial, que pasa por distintas transformaciones hasta llegar a al resultado que conocemos: un espacio pasteurizado y sin alma.

Reconstruir escenas o elementos pertenecientes al pasado no es todo lo que puedo rescatar de Thomas Demand como referente, sino también la sociedad que establece entre fotografía y escultura.

⁵⁴ La pérdida del aura es un concepto que desarrolló Walter Benjamin en su libro *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica* (1935), en el cual le otorga al concepto un carácter irrepetible y específico, propio de la obra de arte original, distancia que se ve mermada por la aparición de maquinaria de producción en masa, que permiten su reproducción seriada.

En mi trabajo la fotografía no es tan importante como el video, pero corresponde de todas formas, al igual que en la obra de Demand, a la construcción de un modelo que será luego mediatizado. Es decir, el objeto no se exhibe como trabajo final, sino que es el medio para llegar a un fin.

Segunda parte: Reconstrucción Estación Pirque

Como una manera de comprender las razones tras la decisión de trabajar con este edificio, y no con otro, considero pertinente añadir a esta memoria una breve reseña sobre la Estación que reconstruiré a escala 1:1, y que constituirá la parte final a desarrollar en mi Examen de Grado.



Figura 43. La Desaparecida Estación de Ferrocarril Pirque. Bustamante con Providencia.

La Estación Pirque o Providencia fue construida entre 1905 y 1912, e inaugurada con motivo del Centenario de la independencia de Chile, en 1910, al igual que otros edificios como El Museo Nacional de Bellas Artes, Estación Mapocho, el Palacio de Tribunales, y remodelaciones como las que se hicieron en el cerro Santa Lucía.

Los preparativos para la ocasión veían gestionándose con años de antelación. Ya en 1894 se había constituido la Comisión Centenario de la República, agrupación encargada de organizar y proyectar los diferentes festejos y obras públicas, como una manera de reflejar el progreso del país. Esto último a pesar de la crisis económica producto de las deudas fiscales y los arreglos posteriores al terremoto de 1906, y de toda la commoción política, como conse-

cuencia de la muerte del presidente Manuel Montt a mediados de 1910. Montt tuvo que ser reemplazado por el vicepresidente Elías Fernández Albán, quien murió pocos días después de asumir el cargo, también por problemas de salud. Estos hechos obligaron el retraso de los festejos, que, vale mencionar, en nada beneficiaron a la clase con más problemas económicos.

Para la construcción de la estación Pirque, al igual que para otros edificios de uso público, se hizo un llamado a presentar proyectos posibles, y quien ganara este concurso fue un discípulo de Alexander Eiffel (ingeniero francés 1832 -1923), el arquitecto Emilio Jecquier, autor de edificios como Estación Mapocho, La Bolsa de Comercio, el Museo Nacional de Bellas Artes, entre otros.

Sus trabajos se caracterizaron por prolongar algunos de los estilos arquitectónicos franceses, de orden neoclásico, de transición y art nouveau, y por darles visibilidad en Chile, lo que animaba a las élites a creer que gracias a estos edificios el país se acercaba cada vez más a semejarse a ciertos países europeos, al menos a través de la configuración de imaginarios.



Figura 44. Vista al sur de la Plaza Baquedano. Década de los 30.

La estación, que estuvo originalmente emplazada frente a la plaza Baquedano, respondía a este canon europeo, a través de una simbiosis de estilos: ornamentos neoclásicos, edificio

de hormigón armado y estructuras de fierro para ventanales y cielo, de características propias del art nouveau. Podía verse a gran distancia y fue pensada para causar gran impresión entre los pasajes provenientes de Argentina, luego, sin embargo, recibió los trenes del Llano del Maipo, que venían de Puente Alto y Pirque, además de prestarle servicios y formar parte de la Circunvalación de Santiago.

A pesar de los grandes planes que se tenían para la estación, y los motivos de peso para su construcción, ésta fue demolida a mediados de los 40, debido a razones no del todo aclaradas.

Se dice que era una de las estaciones con menos excedentes monetarios y que movía muy poca carga y pasajeros. También se dice que los vecinos de la época presentaron quejas por su emplazamiento, ya que, como sucede hoy con Estación Central y Estación Mapocho, este tipo de edificios están hechos para considerar una gran circulación de gente, hasta finalmente constituir centros dentro la ciudad. Esto último podría haber asustado a quienes vivían por el sector, hasta ese entonces de clase media alta, quienes pudieron pensar que a ese paso el sector se terminaría por desvalorizar, por lo que pudieron influir en la decisión de demolerla.



Figura 45. Plaza Baquedano hoy.

Posterior a este hecho, se construyeron las calles paralelas al Parque Bustamente, las cuales hubieran sido imposibles de planificar con la Estación aun en pie. Quizás esta última sea la razón de su destrucción.

Por las razones que fuera, considero su destrucción un grave error. Arquitectos especializados aseguran que, o bien se pudo conservar el edificio para darle un uso nuevo (con el caso de Estación Mapocho), o bien se pudieron mantener las líneas férreas, ya que hoy la línea 5 pasa exactamente por ahí, con lo que se pudo ahorrar mucho tiempo y millones en mano de obra y materiales.

En vista a lo anterior, puedo agregar que Chile es poseedor de un escuálido patrimonio arquitectónico, y en consideración a esto último, parece desproporcionado el hecho de que edificios como la Estación Pirque sean sido destruidos por la mano del hombre, y ni titubear.

Un estilo importado de Francia.

*“Una gran época acaba de comenzar. Existe un espíritu nuevo. [...] La arquitectura se ahoga en las costumbres. Los “estilos” son una mentira [...] Nuestra época fija cada día su estilo”*⁵⁵.

Le Corbusier

La influencia europea en el continente latinoamericano desde el ámbito tanto de la arquitectura como del urbanismo, se comprende desde la condición colonial de dicho territorio y de la importancia de la Tradición, muchas veces ineludible incluso en su lugar de origen.

Con respecto a este segundo factor, son muchas las discusiones que han tenido lugar debido a la trascendencia de una misma forma de hacer arquitectura durante aproximadamente cuatro siglos, y de la necesidad por parte de movimientos como el Modernismo, de actualizar las ciudades, junto con sus edificaciones en pos del individuo del siglo XX. “La arquitectura moderna nació para ayudar al hombre a sentirse a gusto en un mundo nuevo. Sentirse a gusto significa algo más que tener cobijo, ropa y alimentos; ante todo, significa identificarse con un entorno físico y social.”⁵⁶, ya que las necesidades cambian, y por tanto la forma de habitar y vivir en la ciudad también, por lo que una renovación radical del entorno urgía. Y si bien los materiales y la tecnología en tiempos de la Revolución Industrial abrían paso a una nueva manera de construir, los edificios a finales del siglo XIX continuaban la línea de edificios de estilo neoclásico.

El interés de los arquitectos modernos no estaba sólo en actualizar la manera de construir edificios, sino también en revolucionar el entramado urbano, cuyas bases conceptuales provienen en su mayoría de Francia, específicamente de la época de Napoleón, y en manos del funcionario público Georges-Eugène Barón Haussmann, responsable de la planificación de

⁵⁵ Norbert- Schulz, Christian. *Los Principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX* Editorial Reverté, S.A., Barcelona, 2005, p. 17.

⁵⁶ Ibid., p. 17.

grandes boulevares y avenidas, anteriormente estrechas callejuelas por las cuales la seguridad ciudadana no podía acceder con facilidad⁵⁷.

El movimiento modernista replantea una alternativa al anticuado sistema de circulación y busca darle una escala humana a la ciudad y a los edificios, además de crear espacios pensados para la vida moderna tanto de tipo residencial como del ámbito industrial y empresarial. Pero, para seguir adelante, antes debieron hacer una revisión al problema de los estilos. Cuestión que resultaba un obstáculo que los estancaba en el pasado. El problema se ve incluso en ciudades nuevas como las del continente americano, que, teniendo la oportunidad de ser vanguardistas en comparación con Europa, se adaptan a su ritmo de evolución ciudadana y arquitectónica, imitando el estilo europeo, como símbolo de desarrollo y buenas costumbres.

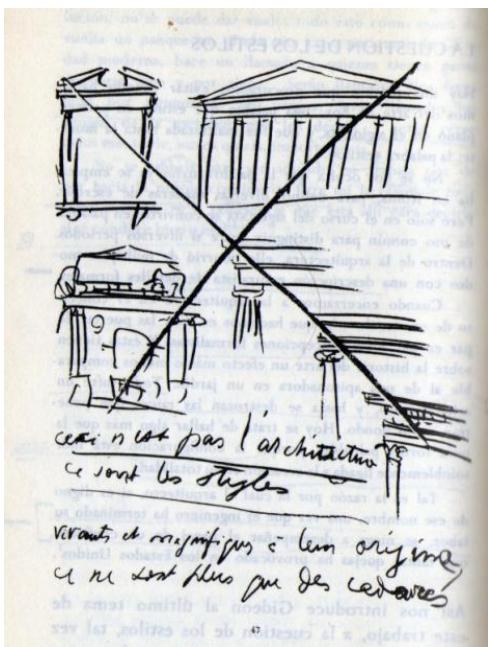


Figura 46. Bocetos de Le Corbusier.

¿Por qué los estilos en arquitectura significaron un impedimento para la arquitectura moderna? El arquitecto chileno Juan Benavides postula en su libro *Las Razones de la Nueva Arquitectura* que “los estilos no son arquitectura”⁵⁸, puesto que esta última se debiera remitir por sobre todo a la noción de espacio. Por otro lado cita al arquitecto francés Le Corbusier quien relata:

“Dibujo cosas por todos conocidas: esta Ventana Renacimiento enmarcada por dos pilastras y un arquitrabe con un frontis saliente; este templo griego; este entablamento dórico; este otro jónico, y este otro corintio [...] Con una tiza roja hago una cruz encima. Retiro estas cosas como herramientas

de trabajo, no las utilizo, molestan en mi mesa de trabajo [...] Con seguridad escribo: Esto no es arquitectura, son estilos [...] Para que no se abuse con estas palabras, para que no se

⁵⁷ Las repercusiones de estas reformas verían la luz en Chile en manos del político Benjamín Vicuña Mackenna, y sus reformas urbanísticas que consideraban grandes avenidas, paseos y jardines dispuestos en las zonas centrales de Santiago.

⁵⁸ Benavides C., Juan *Las Razones de la Nueva Arquitectura*. Consejo de Rectores de las Universidades ChilenasFascículos para la comprensión de las ciencias, las humanidades y las tecnologías. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1978, p. 54.

me haga decir lo que no pienso, escribo además: Vivos y magníficos en su origen, hoy no son más que cadáveres”⁵⁹.

Cadáveres o no, lo cierto es que los edificios “adornados” continuaron construyéndose, y en el caso de Latinoamérica surgieron como novedad para muchos. Los edificios neoclásicos o de estilo Art Noveau que hoy forman parte del patrimonio arquitectónico de Santiago de Chile, por ejemplo, son todos de finales del siglo XIX, principios del XX, al mismo tiempo que se luchaba contra su existencia en el continente europeo. Se pretendía seguirles el paso a los europeos, cuestión problemática si se toma en consideración que ya estaban atrasados. El mismo Le Corbusier, como invitado a dar charlas en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires en 1929, se refirió al gusto de los americanos por los estilos con suma extrañeza. Afirmó que la capital de Argentina le sugería muchas más ideas que Francia, debido a su ubicación, lejos de Roma, por tanto de la Tradición, y del Renacimiento que le dio origen. Su geografía debiera presentarse a los arquitectos como un desafío, la pampa o la selva como problemas interesantes de resolver a nivel práctico. En cambio, la ciudad se le presenta como una maraña de adornos de reminiscencia orgánica y pilastras por doquier. En el pensamiento moderno se comprende a la pintura, la escultura, y en este caso, a la decoración como complementos de la arquitectura, pero ésta “debería poder vivir sin estar más sujeto por modas formalistas”⁶⁰.

¿Dónde está el progreso en un escenario como el que se le presenta a Le Corbusier, quien se rige por bases fuertemente establecidas, las cuales, entre otros enunciados, afirma que la manera de construir es el reflejo de una época y de su manera de pensar? Ciertamente esto dice mucho de la manera en que crecen las ciudades en Latinoamérica. En el ensayo de Gabriel Castillo, “Santiago, Lugar y Trayecto. La Dialéctica del Centro”, cita a Godofredo Iommi, poeta argentino que vivió 10 años en París y luego volvió a Sudamérica. Iommi afirma que se encuentra “entre simulacros y fantasmas. Las gentes de América sólo imitamos”⁶¹, y lo más interesante, es que se hace a partir de la superposición, sin desaprovechar en algunos casos la estructura de la construcción que requiere renovarse; sobre una cons-

⁵⁹ Ibid., p. 54.

⁶⁰ Ibid., p. 67

⁶¹ Castillo Fadic, Gabriel. Santiago, Lugar y Trayecto. La Dialéctica del Centro, *Revista Aisthesis*. (34): 60-78, Santiago, Chile. 2001.

trucción de adobe se puede implantar una fachada de yeso, que, en menor escala que los monumentales edificios neoclásicos europeos, rebosan de utilería de imitación.

La identidad chilena desde la arquitectura, entonces, se comprende desde el postulado de Castillo, quien afirma: “Se puede vestir a la moda europea y tener piso de tierra”⁶².

Considerando todo lo anterior, la Estación Pirque (el edificio real) pudiera comprenderse como la aparición de un fantasma ya en su época de origen. Surge de manera anacrónica con relación al origen del estilo al que representa, casi como una visita del pasado europeo. Luego de hacer presencia en el país, desaparece 30 años después de su inauguración en el Centenario, y es por esto que la reproducción en cartón de parte de su fachada es una segunda aparición del edificio, y no una primera, como pudiera creerse de buenas a primera.

⁶² Ibid., p.66.

La destrucción del hábitat

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora.

Walter Benjamin.

Si seguimos la idea del capítulo anterior, los modernistas quisieron llevar a la práctica el ejercicio de planificar un nuevo concepto de ciudad: el hábitat. Para esto, resultaba muy conveniente -y obligatorio- desligarse y renegar de la tradición de la arquitectura, y de los modelos urbanistas pasados de moda. Este modus operandi se puso en marcha gracias -o por efecto- a la aparición de la industria en los países europeos, que permitió la producción en masa de materiales de construcción, entre un sin número de otros productos.

Mientras tanto en Chile, con un siglo de vida como tal, emprendía una acelerada carrera por situarse a la par de países diametralmente más avanzados que él. Este crecimiento anti natural, si lo comparamos con la evolución de la urbe en países europeos, que son el producto de su propia historia a través del tiempo, continúa hasta nuestros días, y ha sacrificado tanto la calidad de vida dentro de las ciudades como su patrimonio cultural. La ciudad crece y se desarrolla casi como los modernistas siempre desearon, pero olvidando la calidad de sus construcciones, la dedicación para con cada cliente que busca edificar, además del cuidado del entorno. Si bien el ideal de los modernistas se vio infectado por la velocidad del siglo XX, se cumplieron, por sobre los demás, dos de sus objetivos: construir con materiales prefabricados para economizar recursos, y la omisión y desarraigado del pasado.

Como habitante de Santiago de Chile, puedo decir que no tuve la suerte de conocer la Estación Pirque, diseñada por el mismo arquitecto de la Estación Central y del Museo Nacional de Bellas Artes, Emilio Jequier, ni las casas de Kulczewski que posteriormente estuvieron en lo que es ahora el edificio de la Telefónica, como tampoco el Edificio Krauss en Plaza de Armas, y quizás cuántos otros edificios ya demolidos en la ciudad de Santiago.



Figura 47. Edificio Krauss. Calle Puente esquina Catedral.

se hará una calle para mejorar el tránsito vehicular de esa cuadra, ya que hasta antes de su demolición, los conductores debían hacer una curva para evitarla. Ahora, podrán hacer ese tramo en línea recta.

Esta situación conflictiva de la cual fui espectadora es una rémora del conflicto que se desarrolla en la tradicional obra de teatro *La Pérgola de las Flores*- estrenada en 1960-, de la dramaturga Isidora Aguirre, con música de Francisco Flores del Campo. En ella, la plaza de carros, “emblema de la ciudad”, como dice una de sus canciones, es amenazada con ser demolida para dar paso a una de las mayores reformas urbanistas de su época: el ensanche de la Alameda. “*La Pérgola...*”, ambientada en 1929, en forma de comedia musical, se presenta como una respuesta –entre otras– en busca de la tan anhelada definición de lo que solemos llamar “identidad chilena”. En aras de lograr dar con el fenotipo de la ciudad chilensis, la obra es reflejo de la misma a nivel urbano y social, a la vez que representa los problemas

Hace unos meses pasé por donde estuvo la iglesia en la que me bautizaron, en Chile-España con Irarrázaval. Tenía pensado ir a conocerla en algún momento, ya que tenía sólo un año cuando dicha ceremonia se llevó a cabo. Pero nunca pensé en hacerlo con urgencia, porque, aunque la ciudad cada vez me demuestra lo contrario, espero que todo se mantenga en el mismo lugar por muchos años, con la convicción de que los edificios no son como las personas y que pueden durar siglos cumpliendo la misma función, o esperando a ser visitados.

Pero ahora en lugar de la iglesia antes mencionada, no queda nada. Se dice que



Figura 48. Vista aérea de lo que fue la Pérgola de las Flores.

que gatilla el progreso. Vale mencionar que finalmente la pérgola se salva de ser demolida, como paradigma de “final feliz”, a pesar de que, posteriormente, en la realidad, haya sido demolida. Sólo nos queda agradecer que dejaran la Iglesia San Francisco, la cual estuvo a un metro de ser destruida junto con todo lo demás.

Hace un tiempo tenía la impresión de que los edificios eran como moles indestructibles, y que, al configurar nuestro hábitat -como le llamaron primero los modernistas-, seguirían allí hasta cuando nosotros ya no estemos, ofreciendo un espacio para nuevas generaciones. Pero me ha tocado vivir en una ciudad que muere día a día, antes de que a uno le toque. A este fenómeno se le llaman progreso, el cual, para ser aprehendido, requiere una mirada al pasado. Walter Benjamin, en su IX Tesis sobre el concepto de Historia, presenta un relato ficcional a partir de una acuarela del artista Paul Klee, en la cual un ángel parece estar a punto de emprender el vuelo, con la vista puesta en un punto fijo. “Su rostro está

vuelto hacia el pasado” pero “en lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimiento, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar.”⁶³ Lo que quiere este ángel es despertar a los muertos y corregir y reparar lo destruido, pero un huracán lo arrastra hasta el futuro, sin poder llevar a cabo su cometido. Para Benjamin el progreso es así. Es obligatoriamente darle la espalda al pasado y verse atrapado por la vorágine del desarrollo, en aras al futuro, sin tener oportunidad de rescatar lo que en el pasado se vio destruido.

Karl Marx, y luego Marshall Berman, lo englobaron todo con una frase que explica el fenómeno: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. En el caso de Berman, autor del libro homónimo, indaga en el significado de lo moderno, y juega con la dialéctica al enfrentar conceptos como la modernización y el modernismo. Ambos, ejecución y resultado, dan origen a una época llena de contradicciones, de manera que “ser modernos es encontrarnos con un entorno que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”.⁶⁴



Figura 49 y 50. Demolición del Edificio Krauss (1980) y posterior torre de oficinas Plaza de Armas, de los arquitectos Echeñique, Cruz y Boisier (1981)

⁶³ Walter Benjamin-Tesis Sobre El Concepto de La Historia [en línea]. Santiago, Chile. [Fecha de consulta: 10 Agosto 2010] Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/18012532/WALTER-BENJAMINTesis-Sobre-El-Concepto-de-La-Historia-pablo-oyarzun>

⁶⁴ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo Veintiuno Editores. Madrid, 1988, p. 1.

Parte de esta destrucción tiene que ver con la pérdida de un centro histórico en las ciudades, como en el caso de Santiago, lo cual es producto de la “intervención, superposición, demolición y contaminación”⁶⁵. ¿Cómo hablar del lugar en el que vivimos, si este es inestable? ¿Realmente habitamos estos territorios, si no solo los edificios son inestables, sino que los valores, la historia, etc, también lo son? ¿Cuál será el aspecto de la ciudad de Santiago en unos años más? La velocidad con la que ésta crece pudiera ser medida a través de la observación de lo que fue hace algunas décadas.

⁶⁵ Castillo Fadic, Gabriel. Santiago, Lugar y Trayecto. La Dialéctica del Centro. *Revista Aisthesis*. (34): 60-78. Santiago, 2001.

Conclusión

El tema desarrollado en la última parte de mi estadía en la universidad ha sido, en definitiva, la restauración y reconstrucción en cartón, de edificios patrimoniales, o que podrían o debieron serlo, como una manera de rescatar lo poco que va quedando de la historia arquitectónica en la ciudad de Santiago.

Mientras reparar con cartón pudiera comprenderse como una alegoría a la mala o pobre mantención que se hace a los edificios de valor histórico (ejemplo: Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal), la reconstrucción en cartón sería una forma de referirse a la fragilidad de edificios hechos en hormigón y acero, los cuales se ven enfrentados a las condiciones propias del terreno (por ejemplo por los terremotos), o descuidos, malos tratos, e intereses mercantiles de sus habitantes. Los edificios, tanto como mis construcciones de cartón y pegamento, son vulnerables de maneras diferentes, a la intemperie, a las decisiones de ciertos individuos influyentes de la sociedad, etc., pero ambos están creados para desaparecer eventualmente; mis creaciones están destinadas a terminar en la basura como los edificios a ser derribados y superpuestos por otro, y luego por otro, sucesivamente a través del tiempo, a ser levantados y desarmados como tiendas de campaña.

Como dijera el filósofo francés Jacques Rancière, estas acciones se podrían considerar políticas “por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide este tiempo y puebla ese espacio”⁶⁶, y no sólo como un acto desesperado por señalar un problema social, que no tiene representatividad, y que no responde a una queja generalizada como pudieran serlo otros, producto de factores generalizados latentes, como lo son el defectuoso (para muchos) sistema de transporte, los problemas entre el gobierno y el pueblo mapuche, la renuncia del director técnico de la selección (todo en un aparente mismo orden de prioridad), etc.

A pesar de no estar representado por una queja a viva voz, el problema está, se desarrolla a hurtadillas, como un cáncer en su primera etapa. La destrucción de nuestra historia es síntoma del poco cariño que tenemos por lo nuestro, a pesar de la constante pregunta por

⁶⁶ Rancière, Jacques

cuál pudiera ser, finalmente, la tan misteriosa identidad chilena⁶⁷, cuestión relevante al momento de considerar posibles lecturas de mi trabajo.

Esta destrucción de la que hablo, más que referirse al problema mismo de la desaparición de edificios y la historia tras los mismos, en lo personal, creo que alude a la imagen de la muerte siempre presente. Como Andy Wahrol dijo alguna vez: “Me he dado cuenta de que todo lo que hago tiene que ver con la muerte”⁶⁸, y la desaparición del territorio es exactamente eso.

Adicional a todo lo anterior, puedo decir que a medida que pasa el tiempo, creo cada vez más en la potencial importancia del arte dentro de la sociedad, como también lo creyó en su momento Joseph Beuys, y lo cree hoy Alfredo Jaar. Este último, suele decir en sus entrevis- tas, que no teme quedar como un ingenuo, al decir que no le gusta el estado del mundo, y que existe, por tanto, en él un ímpetu de querer cambiarlo. Pero para ello, como él mismo menciona, basta con llamar la atención de unos pocos, hacerlos entrar en un estado nuevo, para que salgan de sus instalaciones con una percepción renovada de lo que es la realidad.

Este modo de comprender la práctica del arte intenta dejar de lado la idea de que ésta cumple únicamente el rol de hecho aislado, y en su hermetismo que deviene en la constante autorreferencia, sin una oportunidad ni interés de entrometerse en el ámbito social.

Todo lo anterior diferencia mi trabajo con otro que pudiera realizarse desde la arquitectura: no se trata solo de investigar un territorio para construir algo en él, sino que parte por ir a la esencia propia de un espacio determinado, el cual no solo es físico, sino que está compuesto por capas de información, de las cuales se pudiera rescatar aunque sea una pequeña parte.

Con eso basta para ponerse a trabajar.

⁶⁷ En lo personal, ésta, al menos vista desde la arquitectura, es evidente: está dada por la imagen de un edificio de estilo neoclásico francés (o de cualquier otro foráneo), agrietado y semidestruido cual ruina griega, como un espectáculo único en el mundo, que solo puede darse en un país como este, como si la tierra respondiera a esta intromisión.

⁶⁸ Scribd. *Andy Warhol Documento Para Comentar Las Diapos* [en línea] 2008 [Fecha de consulta: 28 Noviembre 2010] Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/8817976/Andy-Warhol-Documento-Para-Comentar-Las-Diapos>

MONUMENTOS ABREN HOY SUS PUERTAS DE PAR EN PAR EN EL DÍA DEL PATRIMONIO

A celebrar los barrios

A pesar de los embistes que sufrió el patrimonio nacional este año, la fecha conmemorativa llega con más acciones que nunca. Con todos los museos de la Dibam con entrada gratuita, pasacalles, comidas ricas y boleros, en el 2010 las comunas se ponen las pilas y lanzan sus actividades.

Por Paula Núñez

SANTIAGO

BARRIO ARTURO PRAT: AL CINE CON LOS JUEGOS DIANA

La Corporación Cultural Gestarte y el Comité de Desarrollo Barrio Arturo Prat-San Diego vuelve este año con su segunda edición conmemorativa de este día con visitas guiadas para conocer resritos emblemáticos como el Teatro Carola (10 a 11 horas), Entretenimientos Diana (11 a 12 horas), el Cine Arte Normandie (12 a 13 horas) y la Iglesia del Santísimo Sacramento (13 a 14 horas). La participación del evento es gratuita, previa inscripción en gestarte@gmail.com. Si se quiere quedar en el cine, el Normandie exhibe "La joven Victoria", "El secreto de sus ojos" y "El italiano".



BARRIO YUNGAY: BICICLETADA COMUNITARIA

Este domingo se vive en bicicleta en el Barrio Yungay. El programa "Unidad vecinal" comenzará en el Block N° 2 de la Villa Portales y recorrerá el complejo habitacional creado en los años 50 hasta finalmente llegar al parque Quinta Normal.

El circuito incluirá conversaciones explicativas y 37 bicicletas a disposición.

Habrá tres salidas, a las 12 horas, 15:30 y 18, con inscripción media hora antes. Otro recorrido, pero a pie, se realizará desde la Plaza Yungay a las 11 horas bajo el Monumento al Pato Chileno. Dentro de la zona, el Museo de la Educación Gabriela Mistral exhibirá gratuitamente la obra "Entre nos" a las 12 horas de la compañía La Flauta Mágica. Para más información, ingresa a www.unidadvecinal.cl y www.elshotodeyungay.cl.

BARRIO BELLAVISTA: EL PASACALLES CON SENTIDO SOCIAL

La zona que a través de la organización Ciudad Viva (www.ciudadviva.cl) ha estado en campaña por la declaración de zona típica del barrio, organizó para este año un pasacalle entre las 11 y las 14 horas que se iniciará en la Plazaleta de la Asunción y culminará en la Plaza Camilo Mori. El camino, que será acompañado por murgas, tendrá la presentación de la Compañía La Divina Comedia y de la Agrupación de Artistas Visuales de Bellavista, entre otros.



SANTIAGO CENTRO: MUSEOS Y BOLEROS

• **ESTACIÓN MAPOCHO:** Durante este día, todas las actividades serán gratuitas y algunas con aporte voluntario. Dentro de las destacadas están la visita guiada al recinto (11:30 horas), el último día de la exposición fotográfica "La ciudad líquida" de Celeste Rojas y las obras "Inmigrantes" y "Macbeth" que se llevarán a cabo en la Plaza de la Cultura.

• **MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES:** El recinto abrirá este día la muestra "Retratos de la memoria" que seleccionó 70 fotografías familiares enviadas por el público entre 1870 y 1970 sobre los pueblos originarios, los inmigrantes y el entorno rural y urbano. Además la banda de boleros y chicha Flor de Orquesta realizará una toca gratuita a las 13 horas.

• **MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO:** Con el recinto de Quinta Normal afectado por el terremoto y la sede ubicada en el Parque Forestal con su fachada caída, el monumento realizará un ejercicio de reconstrucción con la acción de arte de Pilar Monteros, quien restaurará la fachada dañada. Además, se abrirá una sala con la exposición de Ximena Cristi a las 14 horas.



REGIONES MUESTRAN LO SOTO

Y como la celebración se extiende por todo el territorio nacional, aquí van algunas actividades imperdibles de las distintas zonas del país.

NORTE: RECORRIENDO EL MAR JUNTO AL TAMBO

Arica y Parinacota tendrán una serie de actividades, como un tour marítimo costero desde el Terminal Pesquero de Arica y la muestra de técnicas artesanales "Tambo patrimonial" en el Parque Carlos Ibáñez del Campo. Por otro lado, en la zona de Antofagasta habrá muestras artísticas y exposiciones en la Plaza Colón y en Coquimbo ferias y muestras de productos típicos.



CENTRO: DESDE EL ARTE TECNOLÓGICO HASTA LOS GRILLITOS CUEQUEROS

En la Quinta Vergara de Viña del Mar se realizará el encuentro de pintura "In situ" organizado por los profesores de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, en tanto en Valparaíso se inaugura la exposición "Re-desarmo" en el Centro de Extensión del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Centro (www.centro.cl), una obra donde el arte interactúa con la tecnología. En la zona del Maule, en la Plaza Cienfuegos de Maule, se montará una exposición fotográfica sobre las fiestas religiosas del lugar y en Talca habrá una muestra de 14 artesanos destacados. También la afectada Región de O'Higgins tendrá su celebración con el grupo folclórico Los Grillitos de Graneros, gastronomía típica y actividades tradicionales en la comuna de Paredones.

SUR: FIESTAS ARTESANALES Y RESTAURACIONES

La Región del Biobío tendrá una muestra artesanal en la comuna de Ninhue, mientras que La Araucanía realizará, en las ciudades de Victoria y Malleco, una muestra del patrimonio local entre las 15 y las 17:30 horas. En Aysén la fiesta se celebrará en la Escuela de Cerro Castillo desde las 16 horas con músicos y la exposición "Proyecto restauración Escuela Antigua Museo de Cerro Castillo".

Pilar Quinteros presenta registros de intervención realizada en el espacio público

Artista exhibe imágenes de farol que se desmayó en plena Alameda

Rosendo Cárdenas R.

El cartón puede transformarse en cualquier cosa. Casi llegó a las manos de Pilar Quinteros. La vendedora artista, en efecto, ha usado ese material para crear coquettas réplicas de dispositivos como teléfonos públicos, botones de semáforos,



La autora creó un farol de cartón, de tamaño real, y lo dejó botado y retorcido en la vereda. Nadie se fijó en el objeto.

banca de la Plaza de Armas y botones de semáforos.

«Cuando hice el botón lo puse a un semáforo y la gente lo apretaba, pensando que con eso podrían tener luz verde para cruzar la calle, pero el botón hacia lo mismo que los de verdad, o sea, no servía para nada», refirió la autora.

Quinteros, por estos días, despliega sus habilidades en el contexto de la muestra colectiva *Mujeres de consumo*, que se está presentando en la escuela de arte de la Universidad Católica, en el Campus Oriente de esa casa de estudios (avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3400).

Se apoya a la exposición com-

La banca que se desmayó

Filar Quinteros tiene 22 años y con el tiempo en la carrera de arte en la Universidad Católica lo autorizó que el año pasado creó varios objetos de cartón para instalarlos en el espacio público. Uno de estos piezas fue una comunitaria bocca de lo Plaza de Armas.

«Un gente trajo de Santiago en esa banca de cartón, y yo no díjí 'no' hacer más objetos que para hacer más bocinas, al final, al asperjamiento parecía una broma de cámara escucha», contó.

Una de las fotos captadas por Pilar Quinteros.

champón, imita el diseño de los faroles que hay en el centro de Santiago, y que son características de esa parte de la ciudad.

«**Pero nadie reparó en el farol.**» Nadie. De hecho, en un momento lo puse atravesado en la vereda y, aun así, nadie lo vio. La gente, en realidad, mira sólo lo necesario para no incomodarse. Me parece que eso es un aspecto interesante, porque otros artistas en el mundo han hecho experimentos como éste y han obtenido el mismo resultado. Creo que este trabajo, finalmente, fue una alegoría de lo que le ocurrió al dueño de ese teléfono público. Me interesa mucho el tema del diseño de los objetos que servirán en la vida pública, pero la verdad es que casi nadie se fija en ellos. Ese farol que hace en cartón, por

que guardan inadvertidos en el espacio público.

«**Parce que no pretendías lo mismo con el farol que deseaste tirado en la Alameda.**» Claro, en ese caso, yo quería bajar el objeto a tierra, para que se notara más el diseño del farol. Me interesa mucho el tema del diseño de los objetos que servirán en la vida pública, pero la verdad es una interrogación mayor que hace el año pasado, cuando trabajé con diferentes obras hechas para

que guardan inadvertidos en el espacio público.

«**Parce que no pretendías lo mismo con el farol que deseaste tirado en la Alameda.**»

Claro, en ese caso, yo quería bajar el objeto a tierra, para que se notara más el diseño del farol. Me interesa mucho el tema del diseño de los objetos que servirán en la vida pública, pero la verdad es una interrogación mayor que hace el año pasado, cuando trabajé con diferentes obras hechas para

Cultura

Ultima hora: Todo el resumen de la jornada Revisa el diario impreso

Intervienen la fachada del MAC en alusión al terremoto

Este domingo, durante el Día del Patrimonio, el recinto será "restaurado" por la artista Pilar Quinteros.

27/05/2010 • 16:28

[Aumentar](#) [Dismuir](#) [Comentar](#) [Enviar a un amigo](#) [Imprimir](#) [Alertas](#) [Compartir](#)

1 [reverte](#)
[Compartir](#)
Pese a las dificultades sufridas en sus sedes a causa del terremoto, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), también se suma a las celebraciones del Día del Patrimonio. Este domingo, el público podrá asistir gratuitamente a la exposición de la pintora Ximena Cristi y a partir de las 14:00 horas podrá ver la intervención de la fachada del MAC de la artista Pilar Quinteros, estudiante de la Universidad Católica.

"Es una restauración de cartón forrado en la fachada del MAC de la Universidad de Chile, en vista de la urgencia por reparar uno de los edificios más emblemáticos de nuestra ciudad con los pocos medios que se tienen al alcance. Esto como alégoría de la reparación, siempre a medias, de edificaciones nacionales o como un gesto que demuestra un real interés de parte de alguien externo a dicho lugar", comenta Quinteros quien junto a sus compañeros trabaja en el proyecto Museo internacional de Chile.



El MAC Quinta Normal, en cambio, permanecerá cerrado por los daños sufridos en el terremoto.

Intervención fachada MAC Bellas Artes

30 Mayo

Horarios: 11:00 a 18:00 h

Entrada liberada y gratuita

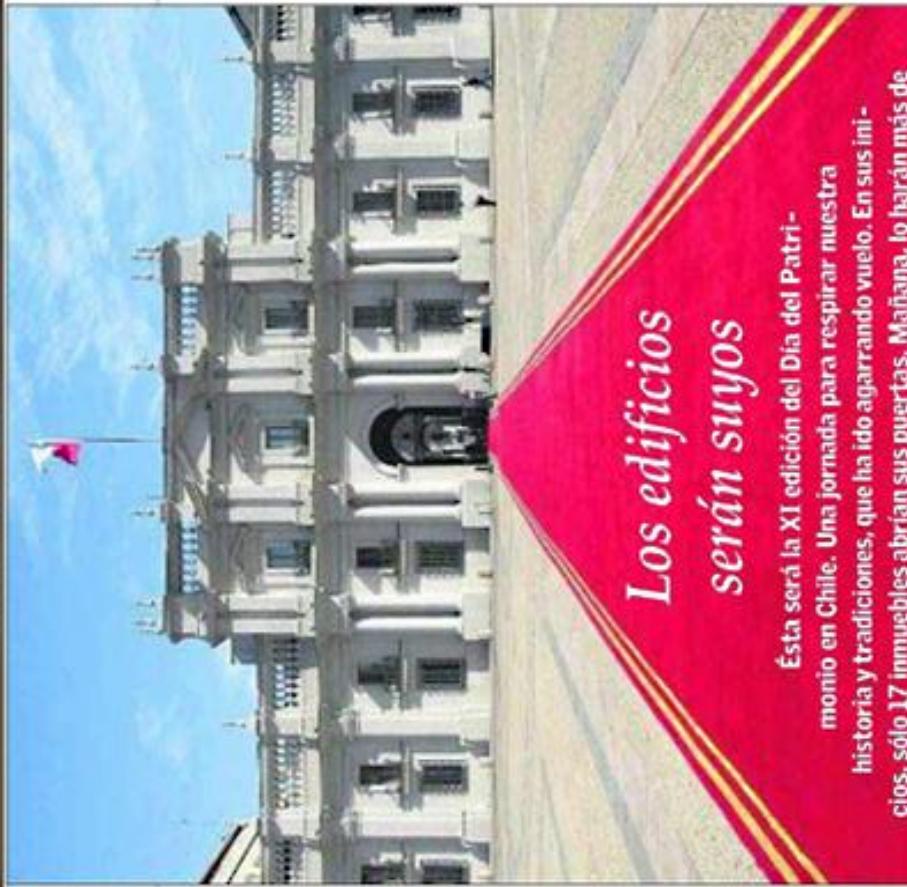
Parque Forestal s/n, Metro Bellas Artes.

www.mac.uchile.cl

CULTURA



EL MUSEO
SALIR



► EL MAC TENDRÁ NUEVA CARA

Su fachada aún está terremotada, pero el Museo de Arte Contemporáneo (MAC Parque Forestal) igual festejará mañana. Además de tener la retrospectiva de Ximena Creti con entrada liberada, la joven artista **Pilar Quinteros** (arriba, en la foto) interverá en la alcaldía fachada desde las 14:00 horas. La va a restaurar con cartón forrado, aludiendo a la urgencia de reparar el edificio emblemático. El MAC de Quinta Normal, en cambio, permanecerá cerrado.

► PATRIMONIO VIVIENTE

Música bien chilena tocarán 150 músicos de la **Orquesta Sinfónica Juvenil** para celebrar el Día del Patrimonio Y su noveno aniversario. Se van a lucir con aires de la cumbia

cuerdas, maderas, bronces y percusión. Excelente invitación para encontrarse con el patrimonio vivo de nuestro país (Balmaceda 1301, Santiago). En Diversos Fuehün hasta

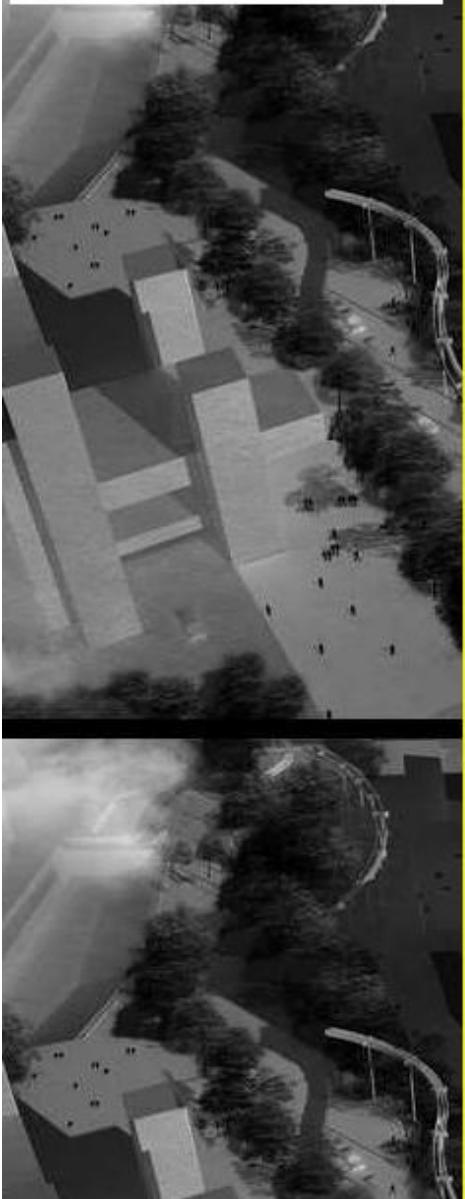
► FUER

En todo Ch
recomienda
de Chile al
10:00 y 18
las visitas a
Patrimonio
nuestro ac
habrá una
del grupo f
además de
(11:00 hor
En Concep
Orquesta
las 19:00 h
fallecido co
Pero adem
europeos, l
Eichenholz
general). E
sus trabajo
Talca). En i
(www.conc

Los edificios serán tuyos

Ésta será la XI edición del Día del Patri-
monio en Chile. Una jornada para respirar nuestra
historia y tradiciones, que ha ido agarrando vuelo. En sus ini-
cios, sólo 17 inmuebles abrían sus puertas. Mañana, lo harán más de

RESTAURANDO SANTIAGO A PUNTA DE TIP TOP Y CARTÓN (II y III)



¿Recuerdan la restauración del MAC realizada por la artista Pilar Quinteros? Pues bien, Pilar no se quedó con eso solamente y con el mismo tip top y mucho más cartón forrado se subió a su bicicleta y salió a recuperar otros lugares de Santiago en donde las otras casas las han demolido y se les ha sacado el jugo al coeficiente de constructibilidad y son ahora grandes edificios (Luis Thayer Ojeda) o 'futuras casas demolidas' que conservan algo de la historia de la ciudad (el reventado barrio Santa Isabel)

Las restauraciones de Pilar después del salto.

Dos videos completamente recomendables según EDA: Restauración II y Restauración III. Dos nuevas razones para que Pilar sea nuestra ministra y esta vez los links nos llegaron directos así que es un artículo propio de EDA.cl

RESTAURACIÓN II Pilar Quinteros

from r_i_f_f_o



RESTAURACIÓN III. Pilar Quinteros

from r_i_f_f_o



Bibliografía

Libros

- Ardenne, Paul. *Un Arte Contextual*. Edit. Azarbe S.I., Murcia, 2006.
- Benavides C., Juan *Las Razones de la Nueva Arquitectura*. Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas Fascículos para la comprensión de las ciencias, las humanidades y las tecnologías. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1978.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo Veintiuno Editores. Madrid, 1988.
- Colomina, Beatriz. *Doble exposición: Arquitectura a través del Arte*. Edit. Akal. Madrid, 2006.
- Crow, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Edit. Akal, Madrid, 2002.
- Duque, Félix. *Arte Público y Espacio Político*. Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- Guasch, Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Ediciones Serbal. Barcelona, 1997.
- Maderuelo, Javier. *La idea de Espacio en la Arquitectura y el arte contemporáneo*, Ediciones AKAL, Madrid, 2008.
- Norbert- Schulz, Christian. *Los Principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*
Editorial Reverté, S.A., Barcelona, 2005.
- Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2004.
- Riemschneider, B. E Grosenick, (eds.), *Art Now. 137 artistas al comienzo del S.XXI*. Taschen, Köln, 2002
- v.v.a.a. *El Patrimonio Arquitectónico Industrial en Torno aqI ex Ferrocarril de Circunvalación de Santiago*. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2010.
- V.v.a.a. *La Restauración de la Cerámica Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*. DGAPA. Mexico D.F, 2006.
- v.v.a.a. *Santiago Centro. Un Siglo de Transformaciones*. Talleres de Andros Gráfica Ltda. Santiago, Chile, 2006.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

Páginas web

Museo D'Arte Contemporáneo Donna Regina Napoli. *Biography Rachel Whiteread* [en línea] Nápoles, (s.f.) [Fecha de consulta: 5 de junio de 2010] Disponible en: http://www.Museomadre.it/bio_show.cfm?id=91

Art:21. *Art:21: Do Ho-Suh* [en línea] Londres, (s.f.) [Fecha de consulta: 1 Mayo 2010] Disponible en: <http://www.pbs.org/art21/artists/suh/clip1.html>

Basulto, D. (2009). Plataforma de Arquitectura. *Obra de Peter Zumthor* [en línea] Santiago, (s.f.) [Fecha de consulta: 10 Julio 2010]. Disponible en: www.plataformaarquitectura.cl/.../obra-de-peter-zumthor/

Deborah, Life in The Fast Line. *Psycho Buildings Made by Artists Gone Wild* [en línea] Londres, 2008 [Fecha de consulta: 6 Abril 2010] Disponible en: <http://www.lifeinthefastlane.ca/psycho-buildings-made-by-artists-gone-wild/art>

El Mercurio. *Godofredo Iommi (1917-2001)* [en línea] Santiago: 2001. [Fecha de consulta: 13 Septiembre 2010] Disponible en: <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={a99dda8c-fb76-442c-916b-3a6f5136144f}>

Gache, B. *Fin del mundo, Arte actual desde Argentina.* [en línea] Buenos Aires: (s.f.) [Fecha de Consulta: 10 Julio 2010] Disponible en: [http://www.findelmundo.com.ar/belengache/CMSDL.pdf](http://www.findelmundo.com.ar: http://www.findelmundo.com.ar/belengache/CMSDL.pdf)

Grossi, F. (s.f.). Escaner Cultural. *La Teoría y la Práctica del Arte Contextual llega a Euskadi* [en línea] Argentina, (s.f.) [Fecha de Consulta: 20 Marzo 2010]. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/648>

Mazuecos, M. B. Digibug Repertorio Institucional. *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo. Tesis Doctoral.* [en línea] Colombia: 2008. [Fecha de Consulta: 20 Marzo 2010] Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/1850>

Memoria Chilena. Portal de la Cultura de Chile. *La Pérgola de las Flores. Presentación* [en línea] Santiago, Chile: (s.f.). [Fecha de Consulta: 13 Septiembre 2010] Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lapergoladelasflores

Memoria Chilena, Portal de la Cultura de Chile El Ferrocarril del Sur (1855-1913). [en línea] Santiago, Chile. (s.f.). [Fecha de Consulta: 28 Noviembre 2010] Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=ffccalsurramales>

Oyarzún, P. (s.f.). *Walter Benjamin. Tesis sobre el Concepto de Historia* [en línea] Santiago, Chile: (s.f.) [Fecha de Consulta: 13 Septiembre 2010] Disponible en:

<http://www.scribd.com/doc/18012532/WALTER-BENJAMINTesis-Sobre-El-Concepto-de-La-Historia-pablo-oyarzun>

Padín, Clemente, Escaner Cultural, *Arte Contextual y la Performance* [en línea] Uruguay: 2007. [Fecha de consulta: 23 Marzo 2010] Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/648>

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española* [en línea] Madrid:(s.f.). [Fecha de Consulta: 6 Abril 2010] Disponible en:
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=restauracion

Ruido, M. L. (s.f.). *Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación. Espacio, Tiempo y Forma* [en línea] Argentina: (s.f.) [Fecha de Consulta: 5 Mayo 2010] Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-E66FD1CB-C4C8-A4D8-EAC3-DDE3EA673C13&dsID=PDF>

Scribd. *Andy Warhol Documento Para Comentar Las Diapos* [en línea] 2008 [Fecha de consulta: 28 Noviembre 2010] Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/8817976/Andy-Warhol-Documento-Para-Comentar-Las-Diapos>

Vozmediano, E. El Cultural.es, *.Do-Ho Suh, la casa nómada* [en línea] Madrid: 2004. [Fecha de Consulta: 5 Mayo 2010] Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8803/Do-Ho_Suh_la_casa_nomada

Warnken, Crisitán, Una Belleza Nueva. Conversaciones con Cristián Warnken *Alfredo Jaar. Arquitecto y Artista Visual* [en línea] Santiago de Chile, 2006. [Fecha de consulta 26 noviembre 2010] Disponible en: <http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>

Revistas

Castillo Fadic, Gabriel. Santiago, Lugar y Trayecto. La Dialéctica del Centro. *Revista Aisthesis*. (34): 60-78. Santiago, 2001.

Shore, Richard. Rachel Whiteread's 'House'. *The Burlington Magazine*, 135 (1089): 835-838, Londres, 1993.

Shore, Richard. Rachel Whiteread's 'House'. *The Burlington Magazine*, 138 (1125): 835-838, Londres, 1996.

Textos de titulación

Sánchez, Nicolás. *Recuperar la Calle (o de la relación entre el capitalismo y me tendencia a la melancolía)*. Tesis (Máster en Arte Público). Valencia, España, 2008, p. 64.

