CANAL

1

ISSN 0719-8825

CANAL

Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales

2017 1 ISSN 0719-8825

DOSSIER

MÁQUINAS ARQUEOLÓGICAS

ARCHAEOLOGICAL MACHINES

Programa de Estudios Visuales y Mediales

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Departamento de Diseño

ÍNDICE

06 | **Editorial**

10 | **Presentación al dossier**

16 | *Escombro e historia*
Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola

32 | *La vida en el laberinto de los aparatos técnicos. Un contrapunto entre Günter Anders y Vilém Flusser*
Breno Onetto M.

56 | *La fotografía y el gusano*
Norval Baitello Junior

74 | *La apropiación fotográfica del territorio: una interpretación tecnoestética*
Natalia Calderón y Adolfo Vera

90 | *Arqueologías mediales: un diagnóstico de Jussi Parikka*
Joaquín Zerené H.

121 | **Documento**
El mundo de lo simbólico – un mundo de las máquinas
Friedrich Kittler

159 | **Obra**
Máquina de coser
Demian Schopf

171 | **Ensayo**
La técnica, la postpornografía y el feminismo
Alejandra Castillo

188 | **Notas de libros**
Arquitectura de las transferencias (2016), **Ingrid Wildi**
Are We Human? (2016), **Beatriz Colomina & Mark Wigley**

190 | **Apéndice**
Proyecto *Globular* [Imágenes de archivo ESO]
Renzo Contreras

Escombro e historia

Rubble and History

Pedro Ignacio Alonso
Pontificia Universidad Católica de Chile

Hugo Palmarola
Pontificia Universidad Católica de Chile

Recibido | 26-10-2015 **| Aprobado |** 22-07-2016

Pedro Ignacio Alonso | Académico de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. PhD en Architectural Theory por la Architectural Association de Londres. Editor del libro *Space Race Archaeologies: Photographs, Biographies, and Design* (DOM, 2016) y co-autor de los libros *Panel* (Architectural Association, 2014) y *Monolith Controversies* (Hatje Cantz, 2014).
Hugo Palmarola | Académico de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor (c) en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es co-autor de los libros *Panel* (Architectural Association, 2014) y *Monolith Controversies* (Hatje Cantz, 2014).

Resumen | Este artículo discute y problematiza el caso de un panel KPD, prefabricado de hormigón armado elaborado en Chile bajo un sistema constructivo soviético en 1972, y que fue montado como elemento central del Pabellón de Chile en la 14ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia en 2014. Dicho elemento, una ruina, un escombro, encontrado en un botadero municipal chileno, es el objeto de múltiples trayectorias y controversias que permiten analizar y poner en cuestión los procesos historiográficos y las derivas políticas y sociales del Chile reciente. De igual manera, el texto invita a pensar a través de este panel y su historia, la condición de la arquitectura, el diseño y la tecnología en un contexto contemporáneo global que a pesar de todo, aún permitiría un análisis crítico de la relaciones y controversias políticas, ideológicas y estéticas que estos campos de acción atraviesan.

Palabras claves | panel, KPD, arquitectura, Bienal de Venecia

---

Abstract | This article discusses and problematizes the case of a concrete prefabricated panel —part of the soviet KPD building system— which was installed as the central element of the Chilean Pavilion in the 14ª International Architecture Exhibition of the Venice Biennale in 2014. Such element, a ruin, rubble, found in a Chilean municipal dump, is the subject of multiple trajectories and controversies which allow to analyze and questioning the historiographic processes and the political and social drifts in recent Chile. At the same time, the text invites to think, through the panel and its history, about the condition of architecture, design, and technology in a global contemporary context, which against all odds, would still welcome critical analyses on the relations and political, ideological, and aesthetic controversies theses fields traverse.

Keywords | panel, KPD, architecture, Venice Biennale

Un panel prefabricado de hormigón armado fue la pieza principal exhibida en *Monolith Controversies*, el Pabellón de Chile que curamos para la 14ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia en 2014.[1] Esta pieza fue producida en la ciudad de Quilpué en 1972 por una industria donada por la Unión Soviética a Chile para impulsar el programa de vivienda social del gobierno de la Unidad Popular. El sistema constructivo fue conocido como KPD, derivado de la sigla rusa КПД que significa "gran panel constructivo" (*krupnopanelnoye domostroyenie*). El 22 de noviembre de ese año, dicho panel fue firmado sobre el cemento fresco por el presidente Salvador Allende para luego ser instalado como monumento conmemorativo en la entrada de la fábrica. Posteriormente, tras el golpe de Estado

---

[1] *Fundamentals,* la 14th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, fue dirigida por Rem Koolhaas entre el 7 de junio y 23 de noviembre 2014. Curado por Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola, el Pabellón de Chile fue comisionado por Cristóbal Molina en representación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes con un comité científico integrado por Pablo Allard, Beatriz Colomina, Sebastián Gray, Hugo Mondragón, Fernando Pérez Oyarzún, Rodrigo Pérez de Arce, Bernardo Valdés y Enrique Walker. Proyecto de montaje: Gonzalo Puga; Identidad visual: Martín Bravo; Producción: Felipe Aravena, José Hernández; Multimedia: Francisco Hernández, Micol Riva; Comunicación: Marcela Velásquez; Producción y montaje: Luigi D'Oro & Arguzia S.R.L. y auspiciado por Fundación Imagen de Chile, DIRAC, CSAV, y SAAM. Los antiguos trabajadores de la fábrica KPD en Quilpué fueron parte integral de la exposición y del libro *Monolith Controversies*; colaboraron especialmente Verne Díaz, Servando Mora y Héctor Pereira, así como el fotógrafo de la fábrica Nolberto Salinas. Díaz, Mora y Salinas nos acompañaron a Venecia.

de 1973, la nueva administración de la industria a cargo de la Armada de Chile cubrió la firma, pintó el panel, y agregó en su ventana un retablo con la imagen de la Virgen María junto al Niño Jesús, además de dos lámparas neocoloniales.[2] Este panel, a su vez, se inserta en una genealogía internacional de prefabricación de grandes paneles de hormigón armado iniciada con el sistema francés Camus (1948), su posterior rediseño en la Unión Soviética como el sistema 1-464 (1955), la donación de éste a Cuba, su readaptación como el sistema Gran Panel Soviético (1963), y su posterior arribo a Chile, donde el sistema fue asimilado en dos etapas antagónicas de transformación del país: el proyecto socialista y el neoliberal, sistemas denominados KPD y VEP, respectivamente.[3]

Rem Koolhaas, director de la Bienal de Arquitectura de Venecia 2014, tituló a su propuesta curatorial *Fundamentals*, dividiéndola en tres partes: "Elements of Architecture" (revisando 15 elementos universales de arquitectura), "Monditalia" (sobre la dualidad emblemática y global de la Italia contemporánea), y "Absorbing Modernity 1914-2014" (con 64 participaciones nacionales que reflexionaban sobre los últimos 100 años de arquitectura internacional). El Pabellón de Chile se insertó así en una Bienal densa y ambiciosa, discutiendo la absorción de

---

2 Cfr. Pedro Alonso y Hugo Palmarola, *Panel* (Londres: Architectural Association, 2014).

3 Cfr. Pedro Alonso y Hugo Palmarola, eds., *Monolith Controversies* (Berlín-Ostfildern: Hatje Cantz, 2014)

la modernidad planteada por Koolhaas con un solo gesto: un bloque de hormigón armado. En este sentido, el comentario de Pippo Ciorra, publicado en el periódico *Il Manifesto* fue, probablemente, el análisis más certero sobre la propuesta curatorial chilena y la recepción pública del proyecto: "cómo trasformar un elemento y una investigación histórica, política y arquitectónica en un evento expositivo eficaz y sintético, sharp, short, straigh to the point".[4] Ciorra se refería al elemento central del Pabellón de 2,75 metros de alto, 3,2 de ancho, y 2,6 toneladas de peso. Como la Bienal de Venecia no es un museo, el panel permitió soslayar la producción de una exposición panorámica y museográfica, riesgo implícito en el mismo encargo. Lograr agudeza, brevedad, e ir directo al grano fue fundamental, considerando el breve tiempo del que disponía público, prensa y jurado para visitar el total de la Bienal.

Si bien una de las características principales del tipo de tecnologías constructivas basadas en la prefabricación de paneles es la

---

[4] Pippo Ciorra, "Perdersi nella fondamenta", *Il Manifesto* (Roma, Italia), Jun. 6, 2014. Texto original: "Trai nostri candidati alla vittoria (se fossimo in giuria) includeremmo certamente il padiglione cileno, un monolito prefabbricato realizzato nel 1972 che era allo stesso tempo modulo costruttivo e discusso monumento (con firma «al vivo» di Allende) al trionfo modernista della prefabbricazione. I curatori, Pedro Alonso e Hugo Palmarola, danno una delle migliori risposte possibili al tema proposto da Koolhaas, vale a dire come trasformare un elemento e una ricerca storica, politica e architettonica in un evento espositivo efficace e sintetico, sharp, short, straigh to the point".

transferencia del peso estructural y las demandas técnicas de la construcción del panel mismo, el desafío expositivo consistió en mostrar cómo un solo elemento también podía sintetizar el traspaso del peso ideológico que convirtió a este tipo de paneles en símbolos y agentes de transformación social.[5] Interesaba observar lo que Nelly Richard llamó "la memoria social y política de los objetos".[6] La presentación de una sola pieza, local y universal a la vez, permitió exponer la historia de aproximadamente cinco billones de metros cuadrados construidos en todo el mundo con este tipo de tecnologías,[7] situando –al menos en términos de escala– a la prefabricación por paneles como el modelo de vivienda de mayor impacto global; un dato que contradice el espacio marginal que este sistema aún ocupa en la historiografía tradicional de la arquitectura moderna.

---

5 Cfr. Pedro Alonso y Hugo Palmarola, "A Panel's Tale: The Soviet I-464 System and the Politics of Assemblage", en *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories,* eds. Patricio del Real y Helen Gyger (Nueva York: Routledge, 2012), 153-169; Pedro Alonso y Hugo Palmarola, "Tropical Assemblage: The Soviet Large Panel en Cuba", en *Beyond Imported Magic, Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*, eds. E. Medina, I. Costa Marques y C. Holmes (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014c), 159-179.

6 Nelly Richard, "La Memoria Social y Política de los Objetos: entrevista a Pedro Alonso y Hugo Palmarola", *The Clinic* (Santiago, Chile), Feb. 20, 2015.

7 Philipp Meuser, "The Aesthetics of the Plattenbau", en *Project Russia 25* (Moscú y Ámsterdam: A-Fond / 010 Publishers, 2002); Hans Wolfgang Hoffmann, "Aus Fehlern lernen. Erbe des komplexen Wohnungsbaus: Wie Berlin seinen Nachbarn bei der Sanierung der Platte hilft", en *Stadtforum* (Octubre, 1999).

La situación descrita nos recuerda un texto de William G. Conway, el entonces director de la Sociedad Zoológica de Nueva York, donde cuenta cómo, en la Conferencia Anual de la Asociación Estadounidense de Parques Zoológicos y Acuarios, él fue confrontado por un tal Sr. M., quien le preguntó: ¿Cómo es posible que su zoológico este dispuesto a gastar miles de dólares por un chimpancé enano, si ni siquiera tiene una exposición adecuada de la rana mugidora? ¿Cómo es posible destinar enormes cantidades de dinero en conseguir semejante rareza, y no ofrecer una buena exposición, educativa, que explique en cambio esta rana, una especie tan común que la podemos encontrar en nuestro patio trasero?[8] En su defensa Conway argumentó sobre la importancia de la conservación de especies exóticas dentro de la difusión de la vida salvaje, a lo que el Sr. M. replicó que, amparados en la idea de conservación, el zoológico de Nueva York estaba en verdad preocupado por exponer lo raro, lo único y lo excepcional, y no de exhibir correctamente lo que consideran demasiado ordinario, como si una rana mugidora no tuviera lo mismo que enseñar que un chimpancé enano, solo por ser más común. La diferencia, remató el Sr. M., radica en la total falta de imaginación de los zoológicos para producir montajes de calidad, inspiradores, y que muestren correctamente todo lo que las ranas mugidoras pueden enseñar.

---

[8] William G. Conway, "How to exhibit a bullfrog: a bed-time story for zoo men", en *International Zoo Yearbook* 13, Nº 1 (1973): 221.

Si en el debate entre Conway y el Sr. M. reemplazamos al chimpancé enano por las obras maestras de la arquitectura moderna (aquellas igualmente excepcionales, merecedoras de conservación patrimonial), y si el panel de hormigón armado (común y estandarizado) tomara el lugar de la rana mugidora, podríamos explicar, en parte, en qué consistió la operación curatorial que nos propusimos en Venecia. Tal vez no por casualidad Conway inicia su texto con la siguiente afirmación: "Una mala exposición es una pesadilla recurrente en zoológicos tanto como lo es en museos".[9] Tal como explica el Sr. M., no se trata solo de atesorar un objeto, sino de la construcción de su visibilidad. En ese sentido un montaje coparticipa en la producción y transmisión de conocimiento. Una exposición es en definitiva un problema teórico porque esta opera a nivel de representación, y no se conforma solamente con la supuesta riqueza intrínseca de objetos excepcionales. Tampoco abusa de la idea de conservación para justificar la falta de imaginación con la que usualmente se expone la arquitectura y el diseño moderno. El debate entre Conway y el Sr. M. sobre los criterios expositivos del zoológico de Nueva York nos permiten también ampliar la reflexión sobre recientes exposiciones sobre arquitectura y diseño latinoamericano, como las desarrolladas en esa misma ciudad este año por el Museum of Modern Art, Americas Society, y Museum of Arts and Design, y específicamente, respecto del trabajo curatorial en la selección de piezas de carácter excepcional.[10]

---

9 Ibid., 221.

10 Ver *New Territories: Laboratories for Design, Craft and Art in*

La exhibición chilena en Venecia planteó entonces una postura crítica a paradigmas historiográficos y curatoriales de la arquitectura y del diseño, así como también a la noción tradicional de estudios sobre la técnica. Los paneles prefabricados por sus características industriales y su orientación de consumo masivo, pueden ser considerados tanto piezas de arquitectura y diseño como piezas de tecnología. Sin embargo, la historiografía de la tecnología ha estado centrada preferentemente en la tecnología de punta, la novedad y el futuro, priorizando las nociones de "invención" (ideas nuevas) y de "innovación" (primer uso de esa idea nueva). Según David Edgerton, el pensar en la técnica como innovación fue algo típico de la cultura del siglo XX, debido –entre otras razones– a la pérdida u ocultación de técnicas antecedentes, a la aparición del inventor como héroe nacional, y a la atribución exagerada a las técnicas de la explicación del cambio económico y social.[11] En este contexto es común que todavía los estudios sobre la técnica privilegien el diseño sobre el uso, la producción sobre el consumo, y los períodos de cambio por sobre aquellos que parecen ser estáticos. Este paradigma historiográfico centrado en la invención y en la innovación, ha sido el más comúnmente aceptado en la historia de la tecnolo-

---

Latin America (November 4, 2014 to April 5, 2015, Museum of Arts and Design); *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico and Venezuela, 1940-1978* (February 11 to May 16, 2015, Americas Society, New York); *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (March 29 to July 19, 2015, Museum of Modern Art).

11 David Edgerton, *The Shock of the Old* (London: Profile Books, 2006), 63-65.

gía, y ha tenido implicaciones en la construcción y comprensión sobre un pasado en el que se ha evaluado y seleccionado un repertorio de tecnologías consideradas más importantes que otras. Edgerton recalca lo importante que resulta distinguir entonces entre "innovación" y "uso", diferenciando el "peso cultural" de las tecnologías innovadoras, y la "relevancia social" que ha tenido la expansión de su uso concreto.[12] Al analizar críticamente el devenir de la historiografía actual de la arquitectura y del diseño, es posible advertir un fenómeno similar, donde son marginales los análisis sobre la experiencia de uso por parte de los trabajadores que participan de la rutina de fabricación (como los obreros) o los relatos sobre el uso cotidiano de los destinatarios finales (como los habitantes).

En este sentido la Bienal se convirtió en un desafío que permitía presentar el resultado de una investigación poco común. Ajenos al paradigma del creador de formas únicas, los edificios de paneles son el resultado de sucesivas transformaciones y adaptaciones a los contextos sociales, políticos y tecnológicos de cada país. Por otro lado, la muestra no podía centrarse en el rol creativo del arquitecto, diluido en un tipo de innovación colectiva, evolutiva y trasnacional, si no que más bien en el protagonismo de los trabajadores y los habitantes de los propios edificios KPD. El primer caso estuvo presente mediante el rescate de la memoria colectiva de la producción cotidiana de paneles dentro de la fábrica KPD, así como en el ensamblaje de paneles en los sitios de

---

12 Ibid., 69.

construcción. En este contexto, el relato de los trabajadores fue un elemento clave dentro del libro de la exposición, pieza que nos permitió destacar a un grupo de actores olvidados de la historia de la arquitectura, y que, más aún, fueron activos protagonistas del rescate del panel KPD. El segundo caso fue planteado a través de la reconstrucción a escala real de un living-comedor del departamento de un habitante concreto, la señora Silvia Gutiérrez, ambientación que inauguraba el hall de acceso al Pabellón. Finalmente, el trabajo sobre el uso de paneles, en tanto objetos, y sistemas de fabricación y de habitación, contemplaba como eje el panel conmemorativo, a través del cual desplegar las distintas controversias y experiencias de uso vinculadas con él.

Con todo, a la Bienal llevamos el panel sin firmas y sin vírgenes. Se expuso como un original, pero también como una ruina de la modernidad arquitectónica y política. En definitiva, en Venecia se mostró un escombro. Presentarlo así parecía una acción radical pero fundamental, pues no se trataba de curar objetos que ya tuvieran un valor reconocido para la arquitectura. Al contrario, la operación curatorial consistía en problematizar el supuesto valor de este objeto para así rastrear las controversias contenidas en el panel, pero evitando resolverlas por medio de la restauración de firmas o vírgenes. La estabilidad historiográfica de obras maestras y singulares de la modernidad local o internacional estaba lejos del interés curatorial del proyecto. Interesaba, por el contrario, mostrar cómo era posible desplegar una compleja gama de interpretaciones y controversias a partir de un solo elemento de arquitectura. Se intentó presentar un objeto abierto, evitan-

do cerrarlo a través de clasificaciones tranquilizadoras y estables. De esta manera, el panel se situaba como un nodo de relaciones múltiples y elementos en tensión: permitía conectar, desde una perspectiva crítica, la historia reciente de un país como Chile con la historia de la arquitectura global de los últimos 100 años.

Instalar el panel en vertical sobre un riel con solo dos apoyos, además de una iluminación puntual, permitió consolidar el protagonismo y la tensión de un bloque de hormigón que parecía sostenerse por sí mismo al centro del Pabellón. Una vez en él, los visitantes podían literalmente mirar las otras piezas que componían la muestra a través de la ventana del mismo panel. Este encuadre mostraba una aproximación doble: el panel como objeto de estudio, y también como herramienta de observación histórica, social y cultural. En oposición al distanciamiento del objeto en estudio y la pretensión objetivizante del conocimiento (propias del museo), se trataba de subjetivizar el panel, de estar lo más cerca posible, trabajar con él, modificarlo e intervenir sus trayectorias para potenciar lo que el objeto podía decir. En efecto, la investigación científica habitualmente busca tomar distancia, aislar los objetos, retirarlos de sus contextos inmediatos y protegerlos de la contingencia, como si conceptualmente los pudiéramos poner en el mesón de un laboratorio. Muy por el contrario, interesaba estudiar, precisamente, la relación del panel con las imágenes, los discursos y los usos circunstanciales, la "contaminación" de lo que usualmente la investigación tradicional deja fuera por anecdótico. Esta aproximación parecía una estrategia adecuada para lograr comprender sus controversias y paradojas.

Así, el panel se levantó en el Pabellón como pre-texto a través del cual comprender relaciones entre arquitectura, diseño y tecnología, en el contexto de la producción colectiva de un cierto imaginario social, político e ideológico. Buscábamos con esto ampliar la reflexión sobre la multiplicidad de posiciones que un objeto puede asumir en relación con la investigación histórica y cultural. El aparente estatus como objeto concreto e inerte del panel, contrasta así con un cierto estado de vibración, movimiento e inquietud, de duplicidad y ambigüedad en la relación de esta pieza respecto de problemas de carácter estético o político. El panel emerge, por lo tanto, como agente activo, y no como objeto pasivo en espera de ser descifrado. Abre una discusión sobre su dimensión como actor en una red de relaciones que lo sostienen histórica, cultural y conceptualmente: el objeto se convierte entonces en un nodo de concurrencias, en un lugar de debate. Esto significa revertir el rol del objeto en la investigación, casi como una inversión ontológica.

Esta multiplicidad de los objetos puede generar desconcierto o el deseo de proponer categorizaciones estables, esperando que conceptos conocidos nos tiendan una mano, fijando así el objeto en un punto, museificando y limitando su circulación. Pero los objetos se resisten, porque efectivamente se desplazan, a veces metafóricamente (de la fotografía a la revista, de la revista al documental, del documental al periódico, del periódico al discurso político), y a veces literalmente (como el panel, que en términos concretos se trasladó de un lugar a otro). La multiplicidad de esta pieza es inherente a su ambigüedad, pues ni siquiera calza

con el objetivo inicial al que se suponía destinado –ser un muro en un edificio de viviendas– para terminar, en cambio, botado como escombro o expuesto como obra de arte. Ninguna de estas posibilidades tiene que ver sustancialmente con su hormigón inerte, sino que son circunstanciales. Esta multiplicidad incluye, por cierto, la distinción entre el objeto, y sus representaciones. Es en este sentido que el rol de la teoría no es proveer definiciones ni clasificaciones, sino precisamente operar al nivel de la representación, ofreciendo imágenes para visualizar con precisión facetas del objeto aún no enteramente disponibles a la vista o al entendimiento. Tal como diría Giedion, "La historia no puede tocarse sin cambiarla",[13] si se trata de la historia de un escombro que, precisamente, al tocarlo, se vuelve otra cosa. Observar algo, es transformarlo. Lo que está en juego, finalmente, es la posibilidad de dar visibilidad, permitiendo la observación.

Esto es así pues nuestro proyecto consideró al panel KPD como un agente directo de significativas controversias políticas, ideológicas y estéticas; un objeto altamente significativo producto de su naturaleza paradójica, situación que opera en varios niveles. Por ejemplo, es una pieza industrial y funcional producida en serie que, sin embargo, fue transformada, desde un inicio, en un monumento conmemorativo para su exposición permanente. Fue también un objeto controversial al ser instalado como símbolo

---

[13] Sigfried Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*, trad. Jorge Sainz (Barcelona: Reverté, 1941/2009), 43.

de la cooperación soviético-chilena para luego ser censurado e intervenido durante la dictadura, rescatado de su destrucción por los ex trabajadores que lo fabricaron, olvidado como escombro junto a chatarra industrial, y puesto en valor nuevamente al ser presentado en Venecia. Este panel industrializado fue pensado para ser trasladado desde la fábrica al sitio de la obra, pero su transformación en monumento –y su posterior abandono y rescate– multiplicó sus trayectorias, moviéndose desde un botadero de escombros a un corral municipal para luego, con escalas en Santiago y San Antonio, viajar en la nave Rita Schepers V1407 a Livorno en su tránsito entre Quilpué y Venecia. Llevarlo a la Bienal y exponerlo al centro del Pabellón son acciones propias de este panel diseñado para ser trasladado y monumentalizado desde su origen. Hoy ya está de vuelta en Chile a la espera de una nueva trayectoria.

Nota de cierre

Monolith Controversies obtuvo el León de Plata por mejor participación nacional en la 14ª Exposición Internacional de Arquitectura – Bienal de Venecia 2014 y su libro fue premiado en Alemania por el *DAM Architectural Book Award 2014* del *Deutsches Architekturmuseum* y la *Frankfurt Book Fair*. La exposición logró, además, el primer lugar en el ranking social de la Bienal en la sede Arsenale elaborado por la revista *Domus* (Novozhilova, 2014) y obtuvo un *Meeting on Architecture* para la realización de un seminario internacional en la Bienal de Venecia.

Más información en: http://monolith-controversies.com

Bibliografía

Alonso, Pedro y Palmarola, Hugo. "A Panel's Tale: The Soviet I-464 System and the Politics of Assemblage". En *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*, 153-169. Editado por Patricio del Real y Helen Gyger. New York: Routledge, 2012.

_____. *Panel*. London: Architectural Association, 2014.

_____, (editores). *Monolith Controversies*. Berlin-Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

_____. "Tropical Assemblage: The Soviet Large Panel in Cuba". En *Beyond Imported Magic, Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*, 159 – 179. Editado por E. Medina, I. Costa Marques y C. Holmes. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.

Conway, William G. "How to Exhibit a Bullfrog: A Bed-Time Story for Zoo Men". En *International Zoo Yearbook 13*, no. 1 (1973): 221.

Edgerton, David. *The Shock of the Old*. London: Profile Books, 2006.

Hoffmann, Hans Wolfgang. "Aus Fehlern lernen. Erbe des komplexen Wohnungsbaus: Wie Berlin seinen Nachbarn bei der Sanierung der Platte hilft". En *Stadtforum*, Octubre, 1999.

Meuser, Philipp. "The Aesthetics of the Plattenbau". En *Project Russia 25*. Moscow and Amsterdam: A-Fond / 010 Publishers, 2002.

Novozhilova, Maria, "Venice 2014: social ranking". En *Domus*, Noviembre (2014): Consultado el 26 de Noviembre, 2014, http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/11/25/venice_biennial_socialmedia.html

Richard, Nelly. "La memoria social y la política de los objetos: entrevista a Pedro Alonso y Hugo Palmarola)". En *The Clinic*, febrero 20 (2015).

CANAL es una publicación editada por el Programa de Estudios Visuales y Mediales del Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad de Chile

Sitio Web
http://estudiosvisualesymediales.uchilefau.cl/

Correo electrónico
programa.evym@uchilefau.cl/

Dirección
Portugal 84, Santiago de Chile
Código Postal 8331051

Teléfono
(562) 29783042

Patrocina
Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile
Dirección de Creación Artística (DiCREA)
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID)

Colabora
Área de Nuevos Medios, Departamento de Fomento e Industrias Creativas, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)

Publicación financiada por el Programa de Apoyo a la Productividad Académica, PROA VID 2016, Universidad de Chile

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Editor general
Dr. Cristián Gómez-Moya
Departamento de Diseño,
Universidad de Chile
Editor asociado
MFA. Diego Gómez Venegas
Departamento de Diseño,
Universidad de Chile

Comité científico
Dr. Joaquín Barriendos
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México
PhD. Carolina Gainza
Escuela de Literatura Creativa,
Universidad Diego Portales
PhD. Lev Manovich
The Graduate Center,
The City University of New York
MSc. Mario Marchant
Departamento de Arquitectura,
Universidad de Chile
PhD. Eden Medina
Department of History,
Indiana University, Bloomington
Dr. Daniel Opazo
Departamento de Arquitectura,
Universidad de Chile
MSc. Casey Reas
Department of Design Media Arts,
University of California, Los Angeles
Lic. Hugo Rivera-Scott
Departamento de Diseño,
Universidad de Chile

Registro de Propiedad Intelectual
Nº 279.292
ISSN
0719-8825 | versión impresa
0719-8833 | versión electrónica

© de los textos: las/os autoras/es
© de las imágenes: las/os autoras/es
© de las tipografías: Aspira y Adobe Garamond Pro

Diseño editorial
cgm + elissetche | estudio

Santiago de Chile, 2017
Impreso en MAVAL SPA.

Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Departamento de Diseño

DOSSIER

MÁQUINAS ARQUEOLÓGICAS

ARCHAEOLOGICAL MACHINES

PROGRAMA
ESTUDIOS VISUALES
MEDIALES