FACULTAD DE ARTES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE

Postgrado en Artes – Doctorado en Artes

DIRECCIONES QUE YA NO EXISTEN:
Análisis de un habitar residencial en Santiago a través de la traducción de evidencias desde la investigación artística

Tesis para optar al grado de Doctora en Artes,
Mención en Artes Visuales

Por
Carolina Illanes Manríquez

Directora de Tesis: Prof. Dra. Carolina Larrea Jorquera
Comité de Tesis: Prof. Dr. Luis Prato
Prof. Dr. Rodrigo Zúñiga

©2023 Carolina Fabiola Illanes Manríquez

La autora declara que sus estudios de doctorado fueron financiados por ANID (Ex CONICYT), Doctorado Nacional 2016, folio 21161190.

A la casa de mi niñez.

AGRADECIMIENTOS

Son numerosas las personas y seres que han ayudado en este arduo proceso. Por esto quisiera agradecer:

A mi tutora Carolina Larrea por la guía y paciencia en este largo proceso.

A mis padres, Rosa Manríquez y Jaime Illanes por enseñarme a perseverar.

A mi hermano Alfredo Illanes por ser siempre un modelo a seguir.

A mi querido profesor y artista Francisco Brugnoli.

A mis amigos, colegas y familia, por nuestras conversaciones y apoyo constante: Paola Abatte, Rodolfo Andaur, Paula Catalán, Joselyne Contreras, Carolina Costa, Mónica Dávila, Nicanor Durán, Jorge Gronemeyer, Mónica Nyrar, José Solís Opazo, Natalia Ramírez, Camila Soto, Christopher Jones, Felipe Lanuza .

A mis gatos Anita y Tigre.

Y por último, a mi compañero de viaje y apoyo incondicional, Andrés Durán.

RESUMEN

Esta investigación artística se centra en dar cuenta del habitar en un sector residencial de la comuna de Ñuñoa, en Santiago de Chile, a través de la traducción de evidencias desde lenguajes y medios de las artes visuales. El estudio se centra así en los rastros que quedaron de cinco casas que fueron demolidas después del año 2012, construcciones que alcanzaron a ser registradas por el servidor *Google Street View* antes de su demolición. Las evidencias consisten en documentos, proyecciones arquitectónicas e imágenes contenidas principalmente en los expedientes municipales de la vivienda, archivo que comprende una suerte de hoja de vida de un inmueble, único registro que ha quedado de aquellas construcciones que fueron derribadas sin dejar rastro en el espacio de la ciudad.

El sector de estudio se emplaza en el barrio en el que he estado domiciliada gran parte de mi vida, y el cual se encuentra actualmente en un proceso de gentrificación. Las evidencias, único indicio de estas transformaciones, son convertidas en piezas y dispositivos gráficos, objetuales y espaciales, que buscan versionar distintos aspectos de un habitar dinámico y transitorio. La traducción de evidencias busca entonces dar cuerpo a las huellas, versionándolas en distintas narrativas espaciales e *indiciales*, que ponen en escena un archivo que se pueda habitar en primera persona. Bajo este marco, esta investigación propone una metodología alternativa, a través de la práctica artística, que busca inferir y materializar el espacio social contenido en las trazas de un habitar ya inexistente.

Palabras claves: casa, habitar, demolición, espacio social, evidencias, experiencia, traducción, proyección, indicial, barrio, gentrificación, ciudad.

ABSTRACT

This artistic research focuses on the inhabiting of a residential area of the Ñuñoa district, in Santiago, Chile, through the translation of evidence by means of visual arts medias. The study focuses on the traces that remained of five houses that were demolished after 2012, dwellings that were registered by the *Google Street View* server before their demolition. The evidence consists of documents, architectural projections and images, contained mainly in the district's records of the house, an archive that comprises a sort of life sheet of a property, the only record that has remained of those dwellings that were demolished without leaving a trace in the city space.

The area of study is located in the neighborhood where I have been living most of my life, and which is currently undergoing a process of gentrification. The evidences, the only trace of these transformations, are turned into graphic, objectual and spatial pieces and devices that seek to create versions of different aspects of a dynamic and transitory habitation. The translation of evidence then seeks to give body to the traces, creating a version of them in different spatial and indexical narratives, which stage an archive that can be inhabited in the first person. Under this framework, this research proposes an alternative methodology, through artistic practice, that seeks to infer and materialize the social space contained in the traces of an already non-existent dwelling.

Key words: house, inhabit, demolition, lived space, evidence, translation, architectural projection, indexical, neighborhood, gentrification, city.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 10

PARTE 1: ARTE Y CIUDAD 16

1.1 Enfoques para un estudio del habitar en la ciudad contemporánea 17

1.1.1 La gentrificación del barrio 18

1.1.2 Barrio y lenguaje 22

1.1.3 Los expedientes de la vivienda vistos desde la arquitectura 24

1.2 Enfoque y métodos de investigación artística 27

1.2.1 La geometría en el espacio urbano 27

1.2.2 Traducción de elementos de lo urbano 29

1.2.3 Un abordaje metodológico 30

1.3 La casa y el habitar en las artes visuales 37

1.3.1 El habitar y su transformación 38

1.3.2 Lugar y tiempo 41

1.3.3 Proyección arquitectónica versus habitar efectivo 43

1.4 Arte y arquitectura: formalizaciones de la idea de espacio 48

PARTE 2: RECORRER LA CIUDAD: EL BARRIO Y SUS PATRONES 55

2.1 El transeúnte y la ciudad 56

2.1.1 El barrio: Ñuñoa y sus arquitecturas 58

2.1.2 La arquitectura y el habitar 62

2.1.3 Lo efímero y precario de la composición urbana 66

2.2 Registro fotográfico de la ciudad 71
2.2.1 De la práctica de la *deriva* al *commuter* como trabajo de campo 74
2.2.2 La mirada cenital 80
2.2.3 La geometría en el espacio social 85

PARTE 3: EXPEDIENTE DE VIVIENDA: PRIMERAS OPERACIONES A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN DE EVIDENCIAS 90
3.1 Registro, vectorización y traducción de un expediente de vivienda 92
3.2 Amplificar las evidencias 99
3.3 Articulación de la obra: El adentro y el afuera 108
3.3.1 *Desarchivo* 110
3.3.2 *Desde la calle no se ve la ciudad* 119
3.4 Once Inscripciones de Dominio 131
3.4.1 Planimetrías 1 y 2 142
3.5 De la idea de propiedad al espacio social: *Obituario de casas* 148

PARTE 4: PROYECCIÓN ESPACIAL Y ESPACIO SOCIAL 159
4.1 Geometría y memoria 161
4.1.1 Espacio racional 162
4.1.2 Espacio encarnado: De la geometría al habitar efectivo 168
4.1.3 La activación de la idea de espacio en arte y arquitectura 174
4.2 Representar el espacio y el habitar 177
4.2.1 Conciencia espacial 177
4.2.2 Construcción de un lenguaje 181
4.3 *Casas Armables*: del archivo a la noción de lugar 187
4.3.1 De la representación geométrica a la ilustración evocativa 189
4.3.2 Direcciones que todavía existen 197

4.4 *Right to Inhabit: Heygate Estate-Elephant and Castle*, el traslado de una metodología 205
4.4.1 Concreto y ladrillo: distintos tiempos para el habitar en la ciudad de Londres 208
4.4.2 La articulación de un dispositivo participativo de espacialización 211
4.4.3 Dos Jornadas de Taller 214
4.5 Representar un habitar residencial a partir de evidencias 224
4.5.1 *Narrativa Espacial-Indicial* 224
4.5.2 Lo indicial: Otro ingreso para conocer un habitar 229
4.5.3 La traducción: de la evidencia sin cuerpo a un archivo habitable 233
4.5.4 La espacialización: reconstrucción y puesta en escena de evidencias 235

CONCLUSIONES 238

ÍNDICE DE IMÁGENES 246

BIBLIOGRAFÍA 251

ANEXOS 258

INTRODUCCIÓN

La presente investigación –inscrita al interior del medio de las artes visuales– consiste en un análisis, a través de mi práctica artística, que busca **dar cuenta de signos que hablen de la experiencia del habitar** en un sector de la comuna de Ñuñoa, en la ciudad de Santiago de Chile. Este análisis es llevado a cabo, principalmente, a partir del registro, traducción y puesta en escena, de las evidencias que quedaron de cinco casas que fueron demolidas después del año 2012, y que alcanzaron a ser registradas por el servidor de *Google Street View* y *Google Maps* antes de su **demolición**. Este análisis es además complementado por otros casos de viviendas transformadas, demolidas, y en ruinas, llevados a cabo fuera del sector de estudio.

Esto implica poner en valor o dirigir la mirada hacia aquellas viviendas que han dejado de existir recientemente en la ciudad de Santiago y analizar, desde lo plástico y visual, las distintas evidencias y resquicios desde los cuales dichas casas siguen existiendo una vez que su rastro material ha sido borrado de la superficie de la ciudad. De esta forma, este estudio se basa en documentos e imágenes que muestran información de estas casas antes y después de haber sido construidas, material de carácter burocrático e incidental, que se abre como el único indicio para reconstruir signos del habitar en estas casas.

La **casa**, es considerada en este estudio como una construcción que habita tanto en una dimensión proyectual, como física y social. Esto quiere decir que comprende un espacio cargado por su entorno socio-cultural, siendo capaz de reflejar a sus habitantes y al espacio en el que se encontraba emplazada. A partir de esto, la casa alberga la noción de **lugar,** entendido este como un espacio que se ha construido y diferenciado del resto por la agencia en el tiempo de elementos heterogéneos, los que han permitido identificarlo y reconocerlo como un espacio único por quienes lo han habitado (Maderuelo, 2008). Respecto a lo anterior, el sector de estudio escogido corresponde al **barrio** en el cual he residido por más de veinte años, por lo que la selección de casas estudiadas ha estado determinada por mis recorridos cotidianos cerca de mi domicilio. Por tanto, el sector de estudio corresponde al barrio de mis recorridos, y su extensión coincide con el movimiento y desplazamiento orgánico de mi cuerpo en la ciudad. Esto implica, por un lado, la no separación del investigador y de lo investigado, y por otro, se adquiere una distancia al nunca haber conocido el interior de estas casas, pero sí recorrer su entorno y presenciar su reciente transformación. El sector de estudio, por tanto, corresponde a un lugar escogido desde los afectos, lugar de residencia en el cual he podido observar su composición y transformaciones ocurridas en un período considerable de tiempo, entorno que por lo demás ha sido determinante en el cuerpo de obra que he conformado por más de quince años, y el cual se ha centrado principalmente en la ciudad de Santiago.

Gran parte de las **evidencias** consisten en proyecciones arquitectónicas, como planos y dibujos técnicos, documentos que legalizaron a estas construcciones y que contienen su historial. Las imágenes de los servidores son complementadas, a lo largo de esta investigación, con distintos registros fotográficos y recorridos por el sector de estudio que permiten observar transformaciones recientes en el barrio, y con esto, una concatenación de demoliciones y construcciones que evidencian un barrio residencial en proceso de **gentrificación**.

Bajo este marco, mi práctica artística se presta de base para comenzar una indagación material, procedimental y espacial, que busca traducir las evidencias, muchas de carácter burocrático, a piezas, exposiciones y dispositivos artísticos participativos, que permitan **destilar signos de la experiencia del habitar en el sector de estudio, y volverlas comunicables a un espectador o participante a través de una experiencia**. El **espacio**, de esta forma, se presenta como un elemento central, contenido tanto en las evidencias de cada caso, la transformación de las parcelas de tierra donde solían estar emplazadas las viviendas, además de ser articulador de las diferentes piezas, dispositivos y puestas en escena producidas a lo largo de este estudio. A través de este proceso de **investigación artística**, el espacio llega a ser comprendido como una noción que transita entre lo proyectual y lo físico, entre lo abstracto y lo situado, entre despliegues geométricos y experiencia encarnada, nociones que parten desde un espacio absoluto e ideal, contenidas en el proyecto, y que se dirigen hacia representar el habitar como una **experiencia** dinámica y transitoria en la ciudad.

A lo largo de esta tesis aparecen numerosas categorías que refieren a la **idea de espacio**, tomando un lugar principal aquellas tres que define el filósofo francés Henri Lefebvre en su libro *La producción del espacio* (2013): *espacio concebido* o *mental*, *espacio físico*, y, por último, la noción integradora de ***espacio social*****,** que viene a ser central a lo largo de esta investigación. Esta última categoría logra vincular tanto nuestras ideas y proyecciones espaciales (*espacio concebido*), junto con el espacio construido de la vivienda y el barrio (*espacio físico*). La relevancia de la noción de *espacio social* se debe, principalmente, a que además de incluir y vincular las dos categorías anteriores, integra los sucesos ocurridos en un espacio- **tiempo**; es decir, incluye una variante temporal que vuelve visible una noción espacial formulada a partir de agentes diversos, siempre en constante interacción y transformación. Son estos agentes los que permiten destilar fragmentos, signos, huellas e indicios que hablan de un habitar en un sector de Santiago. En este sentido, la investigación no busca recuperar una totalidad, sino que reproducir la interacción o vínculo entre estos agentes para comprender la transformación de un barrio. Asimismo, estas categorías funcionan como ejes que permiten tanto analizar las evidencias, como sus traducciones y puestas en escena. El tiempo, por tanto, posibilita observar y leer el sector de estudio, y las

evidencias de cada caso, como signos contenedores de un *espacio social*.

De esta manera, la práctica realizada integra y pone en tensión estos elementos heterogéneos, como lo es la proyección matemático-arquitectónica contenida en la planimetría de estas viviendas, respecto a elementos del *espacio vivido* que se muestran en los registros de *Google Street View*, como es el caso de la vegetación, los desgastes de muros y revestimientos, y las distintas apropiaciones que reflejan, entre otras cosas, a sus residentes.

Asimismo, la idea de espacio en esta investigación permite sostener un diálogo contante con la disciplina de la **arquitectura**. Este diálogo es primero impulsado a través de la naturaleza misma de las evidencias (principalmente las distintas proyecciones arquitectónicas, y la dimensión constructiva de estas casas), pero también al comprender el espacio como una consciencia, preocupación y formalización compartida por ambas disciplinas, que se hace presente a través de medios y lenguajes tanto proyectuales como espaciales, tales como el dibujo y la instalación. El dibujo o **proyección** (*espacio concebido*), aparece así a lo largo de este estudio como un punto de conexión entre ambas disciplinas, y medio a partir del cual se planifica el habitar. Ciertos recursos arquitectónicos son empleados, asimismo, en piezas instalativas que desplazan dichos recursos hacia propuestas artísticas. A lo largo de esta tesis, se revisan, por tanto, varios ejemplos de piezas que articulan espacialidades para problematizar asuntos en torno a la identidad y la memoria arquitectónica, el habitar residencial desde la idea de propiedad privada, así como las transformaciones que ocurren en las grandes urbes a partir del siglo XX, entre otros.

La **práctica artística**, por su parte, proporciona a este estudio un enfoque que permite analizar las evidencias a través de su registro y traducción a piezas gráficas, al igual que posibilita el desarrollo de un enfoque espacial que pone en escena y vincula las piezas creadas. En este proceso, mi práctica artística, sus materialidades y procedimientos conocidos, sirven de base y motor para iniciar operaciones que logren traducir las evidencias. Sin embargo, la misma naturaleza de la investigación artística impulsa esta práctica hacia lo experimental, incorporando nuevos medios, procedimientos y temas. En este sentido, la práctica artística como investigación va reformulando el horizonte de estudio a partir de los emergentes que van surgiendo. De esta forma, se produce un proceso circular y recursivo, en el cual se efectúan pruebas con medios, procedimientos y materialidades, los cuales, al ponerlos en escena, a través de registros, exposiciones, talleres y presentaciones, arrojan de vuelta guías que permiten continuar y revisar el horizonte de investigación. Esto implicó combinar una práctica que domina hasta cierto punto el desenlace de los distintos procesos, con posibilitar la aparición de nuevos recursos, con resultados inesperados. Asimismo, al ser una investigación

basada en evidencias, se encuentra sujeta a los documentos, imágenes y proyecciones que van apareciendo en cada caso de estudio, lo que va marcando un trayecto orgánico, y a veces fisurado, que pretende poner en valor un material fragmentario e incidental.

A partir de lo anterior, esta investigación abre la pregunta por **¿Cómo revelar y materializar signos que hablen de la experiencia del habitar en un sector de la ciudad de Santiago de Chile, a partir de los rastros que se muestran en las evidencias de cinco casas demolidas, traducidos a través de estrategias procedimentales provenientes de mi práctica artística?** Pregunta que es desplegada, o problematizada, a través del desarrollo de una práctica dirigida a:

- **Inferir un espacio social a partir de la traducción y materialización de evidencias.**
- **Revisar y analizar las confluencias y divergencias entre las disciplinas de artes visuales y arquitectura en torno al habitar y la idea de espacio.**
- **Y, por último, proponer estrategias plásticas que permitan traducir la información contenida en las evidencias hacia una experiencia.**

Bajo este marco, este estudio se estructura a partir de los siguientes apartados:

En un primer apartado se analiza el lugar desde el cual parte y sitúa esta investigación, dando cuenta de su enfoque metodológico basado tanto en mi práctica artística como apoyada en recursos arquitectónicos y en el análisis de evidencias. Asimismo, se propone la noción de *morada,* en contraposición a un tipo de arquitectura que ve la planificación y construcción de habitáculos desde una noción proyectual, desvinculada de un *espacio social*. Sobre esta base se revisan distintas referencias de obras artísticas que buscan hacer visible la distancia entre la planificación y el habitar efectivo, y que se vinculan a los temas, materialidades y medios que se emplean en este estudio. Estos ejemplos apuntan, de este modo, a destilar signos de las transformaciones que ocurren en el habitar, tensionando las nociones antes descritas de *espacio concebido* y *espacio social*, a partir de problematizar el tema de la vivienda a través del medio *instalativo,* y la creación de dibujos, maquetas y prototipos desde lenguajes narrativos, que dialogan con recursos arquitectónicos. Por último, se da cuenta de una discusión bibliográfica que cruza reflexiones de quienes estudian el habitar y la relación entre arte y arquitectura, desde asuntos tales como la idea de espacio, la geometría, la identidad urbana y la política habitacional.

La segunda parte comprende un análisis del sector urbano en

el que se sitúa esta investigación, examinando su composición e historia. El barrio a su vez se presenta como el punto de partida de este estudio, a través de un método de trabajo que comienza en la práctica de recorrer y registrar la ciudad, especialmente mi entorno habitacional. De igual manera, el acto de caminar se presenta aquí como el primer acto de **apropiación** e identificación con un barrio. De esta forma, son estos **recorridos** por la urbe que constituyen el motor de mi práctica artística, permitiendo seleccionar y aislar un léxico urbano y visual que reproduzco en piezas de carácter *instalativo*. La noción espacial, de este modo, se ve articulada a través de recorridos iterativos, particulares y sectorizados que realizamos en nuestro cotidiano, y que nos ayudan a construir una idea de ciudad, siempre distinta. La **geometría**, en este apartado, aparece tanto como figura y sistema que se despliega en la urbe, así como en el trazado urbano que permite analizar la transformación del sector de estudio desde una perspectiva tanto cenital, como frontal, contenidas en *Google Earth* y *Google Street View* respectivamente. Estas perspectivas aparecerían también en la planimetría de la vivienda, y, por último, como sistema articulador de mi cuerpo de obra.

El tercer apartado describe el comienzo de la revisión de evidencias y sus traducciones, etapa en la cual se analiza y trabaja primero en torno a un solo expediente de vivienda. Por este motivo, el tono de la escritura de este apartado es más bien denotativo, modo desde el cual se describen los primeros emergentes de la práctica.

Esta fase comprende una etapa que identifico como al *interior* de la práctica, ya que se caracteriza por la realización de pruebas con materialidades, y por la creación de nuevos procedimientos, proceso en el cual todavía no existe una distancia para objetivar sus **emergentes**. En este apartado, por tanto, se reflexiona en torno a las distintas piezas y exposiciones que se realizan, en el cual se describen y analizan diferentes puestas en escena de las evidencias de dos casos del sector de estudio, otros dos casos de una vivienda refaccionada, y otra en ruinas, indicios traducidos a piezas, arreglos, exposiciones y dispositivos. Este apartado agrupa así distintas exposiciones individuales y colectivas, que se centran, principalmente, en la traducción de documentos y planos arquitectónicos, que pasan desde un lenguaje arquitectónico y jurídico hacia un lenguaje gráfico y objetual. Ambos casos de estudio comprendieron rutas distintas de investigación, debido a la diferencia de las evidencias encontradas en cada caso. Esto último fue, por tanto, afectando y abriendo el horizonte de investigación hacia espacios que sobrepasan lo demarcado por los bordes de la propiedad derribada.

En el cuarto y último apartado se revisan y analizan, por un lado, distintas nociones espaciales, y por otro, la metodología desarrollada a lo largo de esta investigación, la cual termino por denominar como ***narrativa espacial-indicial***. Las categorías espaciales reseñadas permiten establecer ejes respecto a la idea de espacio que se vinculan y tensionan a todo lo largo de este estudio.

A partir de esta revisión se analiza cómo proyectamos, percibimos y recordamos nuestro espacio habitacional. Las proyecciones, esta vez articuladas por la industria inmobiliaria, tendrían sus efectos en el espacio efectivo de la ciudad, y, por ende, en el habitar. Estas categorías son, a su vez, abordadas en dos piezas artísticas, una articulada como una serie gráfica de ilustración tridimensional, la cual retoma la técnica lúdica de los juegos de figuras *recortables* de papel y cartón. La segunda comprende la articulación de un taller en la ciudad de Londres, para el cual se construyó un dispositivo participativo a partir de la elevación del diseño de planta de una vivienda demolida. Por último, al final de esta tesis, se analiza el enfoque y los métodos empleados en este estudio o la *Narrativa espacial-indicial*, enfoque que se caracteriza por estar basado en evidencias poniendo en valor un material periférico, mediado o indirecto, que no considera ni restos materiales de estas casas, ni el testimonio de sus residentes. Esto plantea un ingreso diferente a las evidencias, el cual pretende articular otro tipo de archivo, uno que se pueda habitar y así ser experimentado en primera persona. De esta forma, este último apartado comprende la tesis de esta investigación, fase terminal que identifico como *exterior* a la práctica, donde la distancia permite objetivar, hasta cierto punto, el enfoque y decisiones llevadas a cabo en el proceso, esto para identificar métodos y alcances terminales de la investigación.

En resumen, esta investigación comprende entonces un enfoque inductivo para estudiar la transformación de un barrio. Una de las motivaciones principales de su realización ha sido la imposibilidad de **recordar** construcciones que han sido parte de nuestros recorridos cotidianos, asunto que creo yace como un malestar subterráneo en muchos ciudadanos. Por lo tanto, este estudio apunta, entre otras cosas, a volver visibles las evidencias de dichas transformaciones, con la intención de evaluar, procesar y ralentizar el modo en el que las hemos asimilado. De esta forma, se vuelve posible abrir la consciencia hacia el rumbo que está tomando nuestro habitar actual, más allá del pensamiento de quienes lo proyectan.

PARTE 1
ARTE Y CIUDAD

1.1 Enfoques para un estudio del habitar en la ciudad contemporánea

La relación entre arte y ciudad que se desarrolla en esta investigación, y que se centra en el problema del habitar, tiene su precedente en una práctica artística de despliegue *instalativo*, la cual ha tenido como centro dar cuenta de aspectos de la identidad urbana de la ciudad de Santiago. Desde este lugar, el presente apartado presenta el enfoque que actúa en esta investigación, el cual entreteje distintos abordajes para el estudio de la ciudad, la arquitectura y el habitar, desde recursos provenientes principalmente de las artes visuales, y que se han desarrollado primordialmente a través de mi cuerpo de obra, y la administración de recursos provenientes de la arquitectura, todos recursos orientados a traducir las evidencias encontradas en cada caso de estudio.

Esta investigación se basa principalmente en la información que es posible obtener de un inmueble cuando este ha dejado de existir en el espacio de la ciudad, acudiendo para esto a los distintos indicios que han quedado posterior a su demolición. Estos indicios abarcan desde proyecciones arquitectónicas, hasta documentos legales e imágenes, información que se encuentra en archivos públicos, como es el caso del expediente municipal de la vivienda y los registros fotográficos presentes en los servidores de *Google Maps* y *Google Earth*. También se revisan documentos de estas casas presentes en el Conservador de Bienes Raíces, el Archivo Nacional y Aguas Andinas. En estos dos últimos dos lugares residen los documentos más antiguos acerca de las parcelas donde solían situarse estas casas. Lo importante de estos archivos es que la dirección domiciliar sigue existiendo aún cuando la vivienda ha sido derribada, lo que los convierte en fuentes, si bien no todas de carácter histórico[1], de una memoria residencial y urbana.

Para el análisis de estos rastros, o evidencias, se emplean medios plásticos y visuales, recursos que permiten traducir estas huellas en piezas artísticas diversas. Asimismo, el registro de estos terrenos *in situ*, posibilita mostrar el estado actual del terreno donde estas casas solían estar emplazadas, en función de revelar, en conjunto con descripciones y planos arquitectónicos, los despliegues espaciales efectuados a través del tiempo en una parcela específica.

Toda esta información se ha examinado principalmente a partir de dos enfoques: uno frontal y otro cenital. El primero busca analizar toda la información de la fachada, aquella que es sobre todo accesible al transeúnte en sus recorridos por el barrio; o aquella también presente en los distintos dibujos arquitectónicos del frontis, secciones y cortes del diseño de las viviendas. El segundo,

1 Por ejemplo, los expedientes de la vivienda conforman una carpeta que contiene los documentos que legalizan una construcción, por lo que su función está lejos de convertirse en un archivo que guarde una memoria. De hecho, una vez que la construcción es derribada, sus documentos tienden a perderse o cambiarse de lugar.

es aquella vista a la que se puede acceder desde las distintas proyecciones espaciales que se han realizado de estos inmuebles, tales como los diseños de planta, el plano estructural, el diseño del frontis, entre otros; y a través de las imágenes obtenidas del inmueble por los servidores de Internet ya mencionados. El objetivo de este análisis es el de contrastar, relacionar y evidenciar, las diferentes diagramaciones y transformaciones que un terreno o parcela ha vivenciado a través del tiempo en un sector específico de la ciudad de Santiago. Es así, que el concepto de geometría ingresa en este problema, al estar presente en las diferentes maneras en las que se distribuye el espacio de una vivienda, en conjunto con el terreno donde solía estar emplazada, e incluso el barrio que la albergaba.

La transformación de un barrio comprende una restructuración espacial, la cual en contextos urbanos que se encuentran en procesos de gentrificación suele ser aún más acelerada (López-Morales, 2013). De esta forma, el problema de la memoria aparece en una distribución espacial siempre cambiante, o como diría Henri Lefebvre, en la manera en la que se *produce* el espacio social en el tiempo. De esta forma, las evidencias de cada caso de estudio van trazando un camino a recorrer, permitiendo conocer fases temporales del inmueble: la planificación (espacio concebido), la construcción (espacio físico), y la producción de dicho espacio en el tiempo (espacio social).

1.1.1 La gentrificación del barrio

El trabajar con las evidencias que quedaron de viviendas que han sido demolidas comprende abordar una información fragmentaria que conlleva el ejercicio de reconstruir la memoria de un habitar, el cual no solo compromete a la vivienda, sino también el barrio, e incluso, la ciudad donde la casa estuvo emplazada. Respecto a lo anterior, el contexto urbano que acoge esta investigación se ha visto especialmente alterado por renovaciones urbanas que incluyen la incorporación de nuevas líneas de metro que han alzado la plusvalía del sector de estudio. Esto a su vez impulsó el crecimiento exponencial de un mercado inmobiliario en el barrio, que ha producido transformaciones cada vez mayores. Por consiguiente, se ha producido un reemplazo progresivo de casas por edificios residenciales de mayor costo, deviniendo así en un importante proceso de gentrificación[2], **(Fig. 1 y 2)**. Este reemplazo se traduce también en un recambio de los residentes tradicionales, por un segmento social familiar de alto poder adquisitivo, que ha podido costear estas nuevas viviendas (López-Morales, 2013). Este fenómeno, ha tenido por efecto poner en crisis el concepto de identidad y memoria urbana, en un barrio que históricamente se ha proyectado como sector residencial democrático, situación

2 El geógrafo Elias Clark define el concepto de gentrificación como una reestructuración espacial de un sector urbano gracias a la inyección de recursos de infraestructura y vivienda por parte de un mercado inmobiliario, inversión que apunta a un recambio de antiguos residentes por nuevos habitantes de mayores ingresos económicos (Clark, 2010).

aplicable a otros sectores de la ciudad de Santiago. Y si bien el sector de estudio posee una extensión de tan solo unas cuantas cuadras, este fenómeno de gentrificación comparte una misma raíz, a partir de una política habitacional que ha proliferado a nivel global, la que según Raquel Rolnik[3] en su libro *La guerra de los lugares. La colonización de la tierra y la vivienda en la era de las finanzas* (2015), comprende un cambio radical ocurrido durante la década de los ochenta a nivel mundial, y que transforma la política de la vivienda ligada al estado. De esta forma, Rolnik en su libro relata como la Banca Mundial aconseja a los distintos gobiernos dejar de proveer vivienda para convertirse en facilitadores de un mercado habitacional:

> Aconsejamos a los gobiernos abandonar su antiguo papel de productores de vivienda y adoptar un papel facilitador de la gestión del sector habitacional como un todo. Ese cambio fundamental es necesario si queremos que los problemas habitacionales sean tratados en una escala proporcional a su magnitud –para mejorar las condiciones habitacionales de los pobres de forma sustantiva– y si queremos que el sector habitacional sea administrado como lo que es: un sector económico de gran relevancia. (Banco Mundial. Housing: Enabling Markets yo Work, 1993, como se citó en Rolnik, 2015)

Este proceso ha estado igualmente acompañado en las últimas décadas de una transformación de nuestra forma de pensar, planificar y conocer la ciudad. Según el sociólogo Luis Campos M. y la antropóloga Loreto López, atribuyen estos cambios a diversos factores: la segregación socio-espacial ocurrida en un marco de cambios urbanos avalados por el estado[4], la constante *desterritorialización* debido a las migraciones del campo a la ciudad y a los procesos de gentrificación, el impacto que han tenido las nuevas tecnologías, entre otros (2004, p. 26). Todas estas variantes han afectado la manera en la que percibimos el espacio de la ciudad, y, por ende, la forma en la que la habitamos y nos identificamos con un barrio o ciudad.

La pertinencia de señalar esto tiene que ver con la multiplicidad de factores que han influido en la conformación de la ciudad actual, y que muchas veces se materializan en las modificaciones realizadas a los distintos planos reguladores, documento que determina el uso específico de un suelo, barrio o cuadrante. Todas las variantes antes mencionadas condicionan a que un habitante de la ciudad de Santiago esté imposibilitado de percibir la ciudad desde una idea de totalidad, a lo que refiere el teórico Sergio Rojas como "la complejidad inasistible de la ciudad fragmentada" (2002, p. 160), problema propio de las grandes ciudades. Más bien, cada

3 Rolnik, arquitecta y urbanista brasilera, fue relatora especial del Consejo de Derechos Humanos de la ONU para el *Derecho a una Vivienda Adecuada* durante los períodos de 2008-2011 y 2011-2014.

4 Según Campos y López esto ocurre durante la época de dictadura, período en el cual se definen políticas de desarrollo urbano que determinaron una constante segregación socio-espacial a través de un soporte jurídico (2004, p. 26).

uno se construye su ciudad, esto a través de los recorridos que efectuamos cotidianamente, o a partir de lo que aprendemos de la ciudad a través de su historia, e incluso, a partir de lo que nos enteramos a través de los medios de comunicación acerca de sectores a los que curiosamente no asistimos. Todos estos aspectos se vuelven determinantes en la relación que desarrollamos con la ciudad, la cual crece y se organiza como dispositivo que ayuda a la mercantilización del suelo, transformando progresivamente el habitar en un bien de mercado.

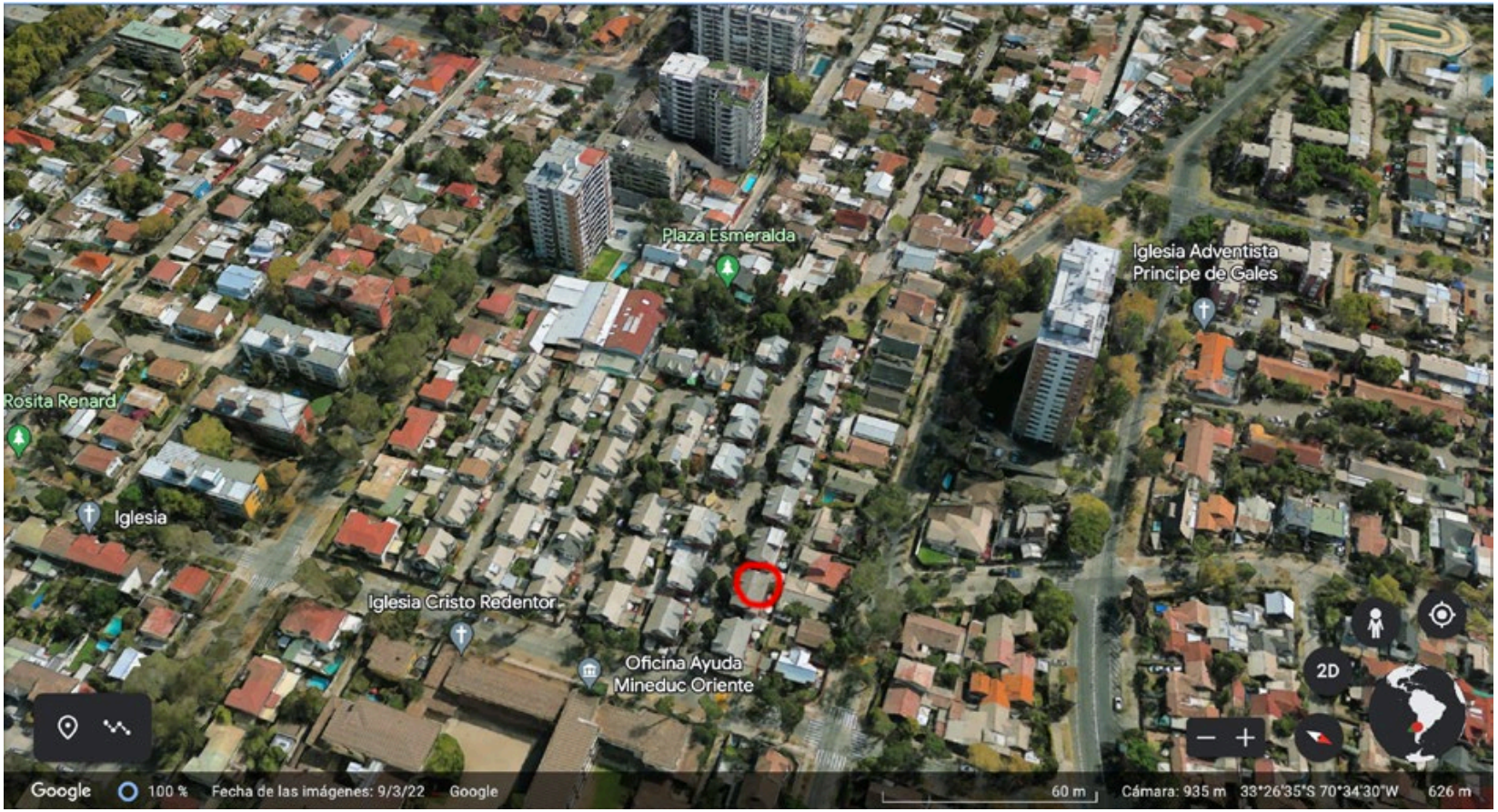


Fig. 1 Captura de pantalla de vista cenital sector de estudio y domicilio personal marcado en rojo. Fuente: *Google Earth.*

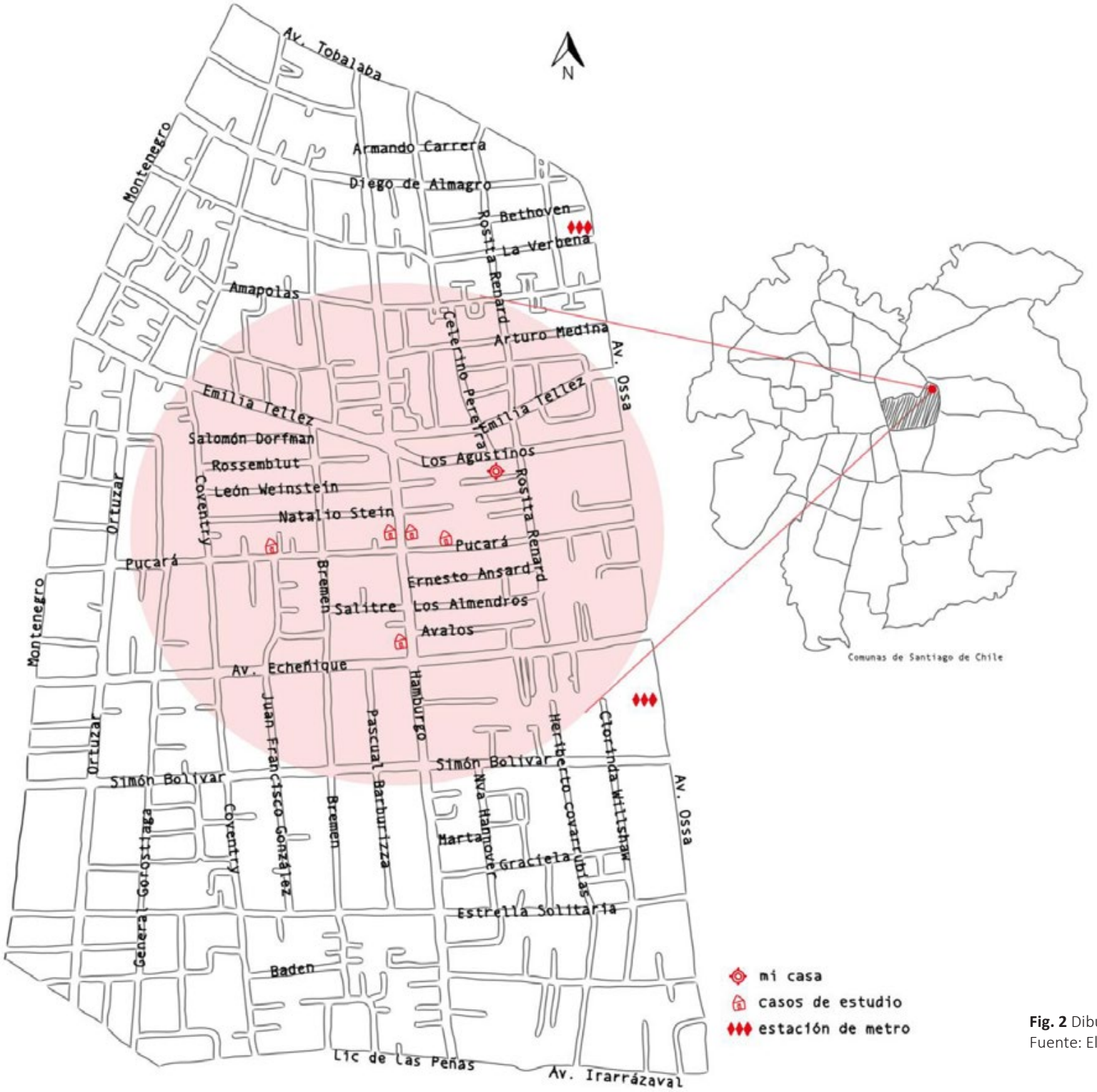


Fig. 2 Dibujo área sector de estudio.
Fuente: Elaboración Propia.

1.1.2 Barrio y lenguaje

La relación que se describe en el anterior apartado, cobra también una importancia central en el lenguaje artístico que he podido desarrollar en mi cuerpo de obra. En este sentido, el entorno en el cual se desarrolla una práctica artística, en este caso enfocada en la ciudad y el habitar, puede permear de tal manera, que es a través de este entorno que se crea una suerte de léxico visual: "La ciudad es lenguaje, un sistema de comunicación que incluye el idioma, y el habla, la apropiación personal del modelo (…) Todo artista crea un vocabulario, un alfabeto, un habla para referirse al mundo y a su propia creación." (Bravo, 2011, párr. 9). En otras palabras, existe una relación entre la ciudad –vista como sistema– y la apropiación que los artistas hacen de ese sistema a través de su práctica artística. A través de esta práctica conforman a su vez otro sistema o alfabeto visual, desarrollado principalmente a partir del entorno en el cual hemos crecido y nos hemos desplazado. Respecto a esto, Sergio Rojas afirma que "…los espacios que habitamos no son sólo recursos necesarios, sino "memorias" que se nos incorporan como el lenguaje que usamos y que no obstante nos abre y articula el mundo en donde comenzamos a reconocernos como "sujetos"" (1999, p. 368). De esta manera, el contexto urbano en el que se inicia mi práctica artística, y en el cual se enfoca esta investigación, es el barrio en el que he estado domiciliada gran parte de mi vida. Ubicado en un sector de la comuna de Ñuñoa, el cual consiste en un barrio residencial compuesto mayoritariamente por casas. Así, y como se mencionó al inicio, el sector escogido se encuentra motivado desde los afectos hacia el sector urbano que ha constituido mi barrio por muchos años, y con esto, el presenciar por largo tiempo las distintas transformaciones urbanas que progresivamente han ido alterando su composición. La casa, elemento central de esta investigación, según el filósofo francés Gaston Bachelard (1965), suscita en el ser humano el habitar inicial, aquel que se relaciona con la primera vivienda que nos acogió durante la niñez. No aquella que encuentra su valor en la razón, sino que en los afectos y la memoria. Cada uno carga, según él, con las distintas casas en las que se ha habitado y en las que hemos deseado habitar, antecedente que interviene en nuestra percepción hacia los distintos espacios de habitabilidad.

De esta forma, la ciudad que he podido apreciar y articular, y de la cual se desprende el cuerpo de obra que he desarrollado hasta el momento, es aquella de mis continuos recorridos, y de establecer una relación cotidiana y casi íntima con ciertas construcciones –casas– que han ido progresivamente desapareciendo en el barrio que me acoge. La selección se basa entonces en el sector urbano en el que he podido ser testigo de las transformaciones sucesivas efectuadas, en un espacio de tiempo considerable.

Desde este lugar, lo que motiva este estudio es visibilizar la manera en la que acontecen transformaciones urbanas, tomando para esto lo que el arquitecto y urbanista alemán Ludwig Hilberseimer

denominó como “célula elemental” (1999, p. 100), al referirse a la vivienda como el elemento base para conformar un sistema urbano. Esto es, a través del elemento urbano de la casa revelar signos que reflejen la experiencia del habitar. Respecto a lo cual, muchas de estas transformaciones se llevan a cabo en procesos de demolición colectiva de viviendas y la posterior construcción de uno o más edificios, lo cual ocurre con relativa rapidez y sin mucha visibilidad, ya que el terreno es tapado con paneles de madera y mallas plásticas que no permiten observar el proceso, y así distinguir más claramente sus distintas fases. Otro contexto urbano en el cual he estado domiciliada es la ciudad de Rennes en la región de Bretaña en Francia. En este lugar los procesos de demolición y construcción de inmuebles acontecen de manera significativamente más lenta y sin ser tapados. Esto posibilita que se puedan asimilar de mejor manera el paso de la antigua construcción a la nueva. En el contexto urbano santiaguino, la velocidad con la que acontecen las demoliciones produce más bien una pérdida de referencia, es decir, una especie de amnesia al no poder recordar la construcción que solía estar emplazada anteriormente.

La casa, elemento urbano que toma especial importancia en este estudio, representaría la noción de *lugar,* visto desde la perspectiva de Sergio Rojas. Esta noción refiere a un espacio cargado de *subjetividad*, es decir, de rasgos particulares respecto a una cultura o localidad específica; y de *anterioridad,* cualidad que reflejaría la historicidad de un espacio determinado. La noción de *sitio* que Rojas aborda, por el contrario, posee las mismas cualidades del *no-lugar* de Marc Augé (1994). Esta última categoría –de *no lugar* o *sitio*– es problematizada desde el proyecto arquitectónico, es decir, desde una concepción de *espacio mental* o *concebido*. Esto nos lleva a una paradoja en la disciplina de arquitectura: cuando los arquitectos construyen para el *espacio social,* se sitúan primero en un *espacio proyectado,* razón por la cual se ha vuelto significativo analizar el vínculo entre ambos tipos de espacio en el curso de esta investigación.

Bajo esta perspectiva, la casa demolida o en vías de desaparecer se vuelve un elemento significante, ya que reflejaría el contexto en el cual solía estar emplazada, y con esto, sería portadora de una memoria urbana. Para esto el análisis de las evidencias se vuelve central, en especial el expediente municipal, ya que contiene los distintos hitos que el inmueble vivenció, desde su planificación, su posterior construcción y uso, hasta su demolición. Esta información puede ser luego contrastada tanto con los registros de *Google Street View* (registro fotográfico que muestra a estas viviendas antes de haber sido demolidas), como con lo que yace efectivamente en el espacio urbano en la actualidad.

Por último, y como ya se mencionó al inicio de esta tesis, esta investigación aborda y problematiza distintas categorías espaciales, de las cuales se presentan como centrales los tres espacios propuestos por el filósofo francés Henri Lefebvre. El

primero consiste en el *espacio mental*, o *proyectado*, presente en elementos del orden del proyecto arquitectónico o urbano; el segundo es el *espacio físico*, presente en la dimensión material y constructiva de las viviendas estudiadas; y, por último, el *espacio social*, noción que comprendería un espacio integral, vinculado al entorno y sus residentes en un espacio-tiempo[5]. Esta operación podría ser comparable al procedimiento que alguna vez desarrolló Kasimir Malevich en los años veinte: librar de referentes hasta llegar al *grado cero* de la visualidad en pintura, o del volumen en arquitectura. Malevich declara llegar al *grado cero* de la pintura con su trabajo de 1917 *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, luego declara el *grado cero* de la arquitectura explicando que el nacimiento del cubo se produce cuando un cuadrado cae en un cierto punto del espacio, el cual, creando su trayectoria hacia el suelo, daría lugar al nacimiento del elemento solidificado del cubo, el cual denominó como *arquitecton* (Martin, 1980). La diferencia entre el enfoque de Malevich y el que aplico en mi procedimiento de trabajo, es que aíslo, o libro de referentes a elementos urbanos, no con la finalidad de llegar al *grado cero* de la arquitectura, sino con la intención de aislar elementos significantes del paisaje social. Estos elementos, al ser visibilizados de otra manera que en el espacio urbano, expuestos como una suerte de imagen residual, pretenden ayudar a evidenciar aspectos del habitar, al ser re-articulados y dispuestos en el espacio de la obra. Este asunto se vuelve central en esta investigación, ya que es una de las aproximaciones principales a partir de la cual son tratadas las evidencias de cada caso de estudio.

5 A estas categorías, entre otras, se regresará repetidas veces a lo largo de esta tesis.

1.1.3 Los expedientes de la vivienda vistos desde la arquitectura

Como se afirma anteriormente, una de las evidencias principales de este estudio se encuentra contenida en los expedientes de la vivienda, carpeta que contiene parte del proyecto arquitectónico, y las modificaciones que la construcción tuvo a lo largo del tiempo, información que da cuenta tanto de una etapa anterior, como posterior al levantamiento del inmueble. Su contenido funciona, así, como una suerte de bitácora de documentos legales y proyecciones arquitectónicas que dan cuenta de lo ocurrido en una parcela de tierra y lo construido en su interior. Por lo que en el caso de las viviendas ya demolidas constituye una evidencia de su existencia efectiva en la ciudad una vez que ha desaparecido todo rastro físico de dicha construcción en el espacio urbano.

Visto desde la disciplina de la arquitectura, el expediente reúne todos los pasos legales para que un proyecto arquitectónico pueda ser construido, modificado, comprado y derribado. En este archivo podemos encontrar el permiso de edificación, las especificaciones técnicas, las ampliaciones efectuadas, el diseño de planta, los planos

estructurales, el permiso de demolición, el documento de compra y venta, entre varios otros[6]. Podríamos decir que, para el arquitecto, este documento tiene mayormente un valor instrumental, al igual que las distintas proyecciones que realiza de la vivienda antes de ser construida. De esta manera, el interés está puesto en concretar la construcción del inmueble, situación en la cual efectuar los distintos trámites en la municipalidad viene a ser un medio para obtenerlo. Ahora bien, el expediente también es objeto de estudio de muchos arquitectos, sobre todo en un contexto de investigación académica o de instrucción pedagógica, tanto para analizar inmuebles que todavía existen en el espacio de la ciudad, como aquellos que ya han sido demolidos. En estos casos, se realiza un análisis que considera, entre otras cosas, los siguientes aspectos: analizar la relación del inmueble con el tejido urbano, la configuración del diseño de planta, relacionar el edificio con el contexto espacio-temporal en el cual fue construido –por ejemplo, desde el plan regulador vigente al momento de su construcción–, la disposición de las áreas verdes en relación con los espacios construidos, las áreas de servicio y vías de circulación, su pertenencia a una tipología, etcétera.

Mi conocimiento acerca de la consulta de expedientes de vivienda proviene de un curso dictado en el Programa de Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica a cargo del profesor Horacio Torrent titulado "La arquitectura de la gran ciudad", el cual cursé durante el primer semestre del 2017. En este se nos dio el encargo de analizar un edificio perteneciente a una época y tipología específica en la ciudad de Santiago, a partir de tres etapas: la primera consistió en la investigación de fuentes directas e indirectas acerca de dicha construcción, como la revisión del expediente municipal de la vivienda con sus distintos componentes, y la recopilación de diferentes archivos históricos y fuentes bibliográficas acerca de ésta; todo en función de reunir datos de orden legal, histórico, y cultural. La segunda etapa se basó en efectuar un análisis de todas las fuentes recolectadas a través de generar dibujos analíticos, redibujar información *planimétrica*, relacionar el proyecto arquitectónico con el tejido urbano de Santiago, además de realizar un trabajo de descripción del inmueble[7]. La tercera y última etapa consistió en un análisis crítico que tomó la forma de un ensayo, en el cual se desarrolló un aspecto específico y característico del inmueble, acompañado de las distintas proyecciones visuales realizadas en el proceso. En este ensayo también se debía relacionar el proyecto arquitectónico con los distintos modelos urbanos estudiados durante el curso.

Todos estos aspectos, si bien fueron considerados en la trayectoria de esta investigación, no constituyen el enfoque central, ya que el expediente es más bien concebido como huella en sí misma, es

6 El hecho de basar una investigación en la evidencia que queda de un inmueble demolido, comprende un enfoque indicial o arqueológico, asunto que toma importancia central en el apartado final de esta tesis.

7 En este caso consistió en un tipo de descripción densa, proveniente del método etnográfico. Ésta, a diferencia del tipo de descripción de George Perec sintetiza información estableciendo jerarquías y dando cuenta de un contexto.

decir, como objeto significante que comporta una serie de signos –plásticos y visuales– que son analizados, interpretados y re-articulados en el espacio de la obra[8].

Por tanto, las competencias a través de la cuales se lleva a cabo esta investigación, difieren, en parte, del uso práctico o académico que le da la arquitectura al expediente de vivienda. De igual manera, las casas seleccionadas en este estudio constituyen un grupo de inmuebles que en cierta medida carecen de un interés por parte de la disciplina de arquitectura. Respecto a esto, desde una perspectiva académica podríamos decir que la arquitectura se ha enfocado mayormente en investigar "hitos" arquitectónicos, es decir, construcciones posibles de ser agrupadas en una tipología específica y que identifican a su vez una tendencia arquitectónica inscrita en una época determinada. En el caso de esta investigación la selección fue realizada más bien en base a viviendas que han sido demolidas y que han habitado un cuadrante de la ciudad de Santiago desde un cierto anonimato. Si bien pueden ser agrupadas al interior de un tipo de arquitectura residencial compuesta por casas, éstas poseen una antiguedad y tipologías diversas. Un ejemplo de ello, es que algunas calles del sector de estudio poseen viviendas de fachada continua, casas autoconstruidas, que contrastan con proyectos habitacionales de viviendas seriadas, como condominios y viviendas sociales.

El expediente municipal de vivienda, constituye una información que en primera instancia no denotaría algo que vaya más allá de una proyección espacial contenida en la realidad matemática –en el caso de la información *planimétrica*–, o de una información comprendida sólo al interior de un lenguaje jurídico, como lo es el caso de los distintos documentos legales allí presentes. El dibujo de planos –de la planta, de los distintos cortes o la axonometría– consiste en un tipo de representación esquemática codificada, explicativa y descriptiva, que da cuenta de una información concreta y objetiva acerca del metraje, distribución y materialidad de los distintos compartimentos de una arquitectura y el terreno en el cual está (o será) emplazada. En este sentido, consiste en una representación objetivada de una vivienda que existe en la lógica del proyecto, es decir, sin la necesidad de tener que ser efectivamente construida. Sin embargo, en conjunto con los distintos documentos legales, el expediente también funciona como hoja de vida de un inmueble que habitó el espacio de la ciudad, por lo que contiene información, por ejemplo, de sus distintos dueños, los cuales se hacen presente en el expediente a través de las firmas contenidas en los distintos documentos, las modificaciones efectuadas al inmueble, como reparaciones y ampliaciones, y, por último, el documento de compra y venta. Toda esta información gráfica, en el caso de los documentos, y métrica, en el caso de las distintas proyecciones arquitectónicas, son susceptibles de ser llevadas a diversos lenguajes de las artes visuales que comparten también un despliegue gráfico y espacial.

8 Este problema es principalmente desarrollado en la Parte 3 de esta tesis.

En este sentido, el abordar los distintos elementos del expediente, desde la práctica de las artes visuales, comprende establecer un diálogo –desde un ejercicio de traducción– entre los signos de un lenguaje arquitectónico-jurídico, con un lenguaje gráfico y espacial.

Este enfoque, como se mencionó anteriormente, marca una diferencia respecto al uso tradicional de los documentos contenidos en un expediente como fuentes de una investigación. La diferencia radica en que la información allí contenida ha sido principalmente empleada para ser traducida a piezas artísticas y puestas en escena que reproducen y ponen en valor aspectos que no son usualmente considerados por disciplinas como la arquitectura. Este procedimiento propone así otra aproximación hacia las evidencias, asunto que es desarrollado sobre todo en la Parte 3 de esta tesis.

1.2 Enfoque y métodos de investigación artística

Esta investigación, propone una metodología de carácter inductiva, guiada por mi práctica artística, que se apoya en distintas materialidades, procedimientos y medios que he desarrollado a lo largo de mi carrera como artista visual. Asimismo, se plantea desde un enfoque práctico-teórico, en el cual la teoría depende de los distintos emergentes del proceso práctico, proceso en el que se intenta generar una retroalimentación orgánica y sincrónica entre ambos enfoques.

En función de dar cuenta de los distintos aspectos que construyen el enfoque metodológico de esta investigación, primero se describirán los componentes esenciales a mi práctica, como lo es el empleo de la geometría contenida en el espacio urbano, así como el procedimiento de traducción de elementos que se encuentran en la ciudad, ambos recursos que han sido empleados en esta investigación para traducir las evidencias de cada caso de estudio, hacia piezas artísticas.

En este abordaje metodológico, se vuelve asimismo central el uso de recursos espaciales, principalmente aquellos contenidos en el medio de la instalación, y que están en diálogo con recursos provenientes de la arquitectura. Estos medios permiten integrar y vincular las piezas creadas, posibilitando llevar las evidencias hacia una puesta en escena que pueda ser experimentada por un espectador o participante.

1.2.1 La geometría en el espacio urbano

Como se menciona al inicio de este capítulo, la manera de abordar esta investigación se encuentra antecedida por una práctica artística anterior, ligada a la ciudad, la cual fue iniciada en el año 2003 durante mis estudios de Bellas Artes en la ex Universidad ARCIS. Esta etapa marca el comienzo de un procedimiento para analizar elementos contenidos en la ciudad desde su información

geométrica, es decir, medible. Esta práctica se inicia bajo el marco del Taller de Pintura de cuarto año impartido por Francisco Brugnoli, quien en aquel momento proponía un ejercicio compuesto por los siguientes pasos: efectuar un recorrido por un cuadrante de la ciudad de Santiago, determinado por la entrega al azar de una hoja de la antigua guía con el plano urbano de Santiago, realizar un registro fotográfico *in situ*, para posteriormente hacer una selección de las imágenes fotografiadas, y por último, desarrollar un ejercicio de descripción de dichas imágenes, muy al estilo de las descripciones realizadas por George Perec. En su novela *La vida instrucciones de uso* (1988), Perec describe cada habitación que compone una casa y las distintas actividades que allí se realizan. Consiste en un tipo de descripción acumulativa, que no establece jerarquías ni sintetiza elementos, formulada a partir de la idea de eliminar el muro de la fachada de una casa[9] en función de dejar expuestos todos sus compartimentos. En este sentido, constituye en un tipo de descripción descentrada, que se condice con la malla ortogonal exhibida por los muros y suelo vistos desde su canto.

Este método, en apariencia de carácter elemental, determinó en gran medida el tipo de aproximación que desarrollé posteriormente hacia la ciudad, procedimiento que tuvo como finalidad explicitar mi filtro de mirada, y con esto, dar cuenta de un interés particular hacia la ciudad: la geometría en el espacio urbano. A partir de este método desprendo posteriormente un primer ejercicio que se definió como un desplazamiento pictórico de corte geométrico. Este consistió en tomar elementos provenientes de la ciudad de Santiago que se constituían a partir de lineamientos ortogonales, los cuales posteriormente eran reproducidos en la superficie de la tela o de un muro sin modificar sus medidas. En este proceso se eliminaba el ejercicio de mímesis[10], ya que la información que se tomaba de estos elementos no era su apariencia, sino sus medidas in situ. Luego estas medidas eran desplazadas a la superficie de la tela o muro, con lo que se conformaba una retícula que luego era rellenada aplicando pintura con rodillo y brocha. Este procedimiento daba como resultado una composición pictórica geométrico-abstracta, muy al estilo color field painting[11]. El pie forzado de esta operación consistió en tomar elementos de la ciudad que no fuesen alterados en su desplazamiento del espacio tridimensional, es decir, del espacio de la ciudad a la superficie de la tela. Esto significa que su reproducción era realizada tomando como base sus medidas y no su parecido perceptual. Es a partir de este ejercicio que abandono la práctica pictórica y desplazo mi interés hacia el espacio urbano, desde la convicción de que las interrelaciones que buscaba producir en el campo pictórico ya estaban contenidas en la ciudad.

9 Esta idea replica la vista que se obtiene en las clásicas casas de muñecas, donde se accede a ver cada una de las habitaciones para observar y manipular su interior.

10 Método de representación visual que permite reproducir un objeto del espacio real en un plano a partir de su apariencia.

11 En español “pintura de campos de color”, estilo de pintura abstracta de gran formato entre las décadas del cuarenta y cincuenta, que se caracterizó por grandes campos de color uniformes, muchas veces dispuestos en telas sin imprimar y que le dan una dimensión espacial y fenomenológica al color (Schneckenburger, 2001).

1.2.2 Traducción de elementos de lo urbano

A partir de esta experiencia mi práctica desemboca, hasta la actualidad, en recrear –principalmente desde el medio escultórico e *instalativo*– distintas distribuciones geométricas presentes en la ciudad. Dichas distribuciones son utilizadas para configurar bases estructurales escultóricas en materiales livianos como cartón y papel. Estos materiales son utilizados desde la lógica de la maqueta arquitectónica, reproduciendo estructuras a pequeña escala, las que son contrastadas con elementos a escala 1:1. En este ejercicio los materiales son llevados a una suerte de peripecia material, ya que son empleados en un sentido para el cual no fueron creados, adquiriendo fortaleza o estabilidad a partir de procedimientos modulares escultóricos. Es a través de estos procedimientos que se logra, además de la peripecia, una suerte de ilusión y desilusión visual. Esta funciona al reproducir con materiales frágiles estructuras modulares (con sus distribuciones y diagramaciones) presentes en la arquitectura y en lo urbano, que contrariamente sí poseen resistencia material. Un ejemplo de ello es el haber reproducido anteriormente rejas perimetrales de protección, que originalmente son en fierro, con materiales tales como papel y *foam*[12]. Este tipo de trabajos posee dos vistas: la primera, una vista general en la que se ignora el material en el que está construida la pieza y se asume, desde su reproducción verosímil, que posee la fortaleza del original; y en una segunda vista, en la que se logra evidenciar de cerca la verdadera materialidad, su fragilidad y fallas.

Si bien los distintos procedimientos que abordo recorren diferentes técnicas y medios, la manera de articular las diversas piezas producidas es a través de un despliegue *instalativo,* medio flexible que permite coordinar elementos heterogéneos en un todo coherente y cohesionado con el espacio. Este medio, según afirma el historiador de arte Mark Rosenthal (2003), en su condición irreductible, se puede definir quizás únicamente por dos variantes: ocurrir en un espacio determinado, y poseer una duración limitada o de carácter efímero. La manera en la que son pensadas las piezas tridimensionales, por su parte, pone en valor ciertas propiedades de lo escultórico. Con esto me refiero a una preocupación hacia cualidades tales como el volumen, la forma y la contra-forma, los vacíos, la gran escala, la autonomía de la pieza, entre otras.

Como se explicó anteriormente, la información que tomo de la ciudad posee un carácter objetivo o concreto, ya que si bien sufre cambios de escala es siempre lineal y proporcional al original. A través de este procedimiento podríamos decir que se aislan elementos que se encuentran en el orden del plan o del proyecto arquitectónico o urbano; o como diría el filósofo y sociólogo Henri Lefebvre, revelo un *espacio concebido*, esto es, devuelvo una arquitectura dispuesta en la ciudad a su *grado cero*, o al ideal del proyecto. De esta manera refiero al mismo universo material y

12 Conocido popularmente en Chile con el nombre de cartón-pluma, material elaborado en planchas de polietileno contra-placado, utilizado normalmente como soporte para imágenes de publicidad.

visual contenido en las maquetas y proyecciones arquitectónicas, estas últimas también presentes en los expedientes de vivienda.

1.2.3 Un abordaje metodológico

A partir de los recursos analizados anteriormente, la metodología que he conformado a partir del empleo de diversos procedimientos ha pretendido aislar elementos urbanos para luego ser re-articulados y representados a través de recursos objetuales, gráficos y espaciales, bajo otras condiciones en la que los percibimos cotidianamente en la ciudad. En el contexto de esta investigación, el objetivo ha sido emplear estos recursos para desarrollar una narrativa alternativa que permita traducir el lenguaje arquitectónico y legal presente en los expedientes de vivienda, y en las distintas evidencias encontradas en cada caso de estudio, a una experiencia que reproduzca signos, patrones y dinámicas del habitar.

El proceso práctico de investigación ha estado compuesto por una serie de procedimientos plásticos y visuales que contemplan la utilización de distintos recursos provenientes de la fotografía, la escultura, la instalación, la arquitectura, la ingeniería en papel, el grabado, el bricolaje, y los *nuevos medios.* Si bien, las distintas actividades desarrolladas han sido llevadas cabo de manera muchas veces paralela, se pueden identificar 4 fases principales a partir de las cuales se han constituido los trabajos de campo:

- **Registro de evidencias:** El registro fotográfico y en video de las distintas evidencias o huellas encontradas en cada caso de estudio, ya sean de documentos, o del sector urbano en el cual se emplazaban las viviendas.

- **Traducciones:** la realización de diversos desplazamientos, gráficos, objetuales y espaciales, a partir del registro de las evidencias.

- **Articulación de la obra:** efectuar puestas en escena en contextos de exhibición artística o taller, instancias en las que se muestran las distintas traducciones trabajadas, conformando un conglomerado de piezas que se coordinan en un todo coherente a través de montajes de carácter *instalativo* o espacial.

- **Dispositivos artísticos:** la articulación de piezas específicas para circular por internet, comprendiendo este último como un espacio social.

El proceso teórico, que finaliza con este documento de tesis, se inscribe en la categoría de *práctica artística como investigación*. En este proceso se alterna la revisión de literatura y el ejercicio de escritura durante y posterior a la práctica. Por consiguiente,

el trabajo de escritura se inicia *en* la práctica, siendo cada una de las etapas de investigación determinantes para desplegar y responder la pregunta de investigación (Féral, 2009)[13]. A este respecto, el enfoque teórico posee dos tiempos: en el primero, la revisión bibliográfica y ejercicio de escritura se encuentran sujetos a los distintos emergentes del proceso práctico. En esta etapa, la práctica escritural posee un carácter esencial al permitir describir, analizar y reflexionar en torno a los emergentes. En un segundo tiempo de escritura, se establece una distancia de los emergentes, comprendiendo mejor los alcances de lo que se está produciendo y la relación entre las traducciones o piezas creadas respecto del horizonte de investigación. Ambos momentos del ejercicio de escritura replican la naturaleza dual y ambivalente del investigador-practicante propuesto por Carol Gray (1996). Esto implica alternar una perspectiva *interior*, de orden descriptivo e *indicial*, que solo denota lo que va apareciendo durante la práctica, con una perspectiva *exterior*, que es posterior a la práctica (exégesis), y que busca destilar el sentido y los alcances de lo que se está produciendo. La investigadora chilena en artes, María José Contreras (2013), denomina a este tipo de enfoque dual como "mirada binocular", la cual coordina las perspectivas sincrónicas interior-exterior de la práctica como un trayecto que reconoce como esencial a la investigación artística:

> La práctica como investigación requiere entonces un delicado equilibrio que no es para nada fácil. Se trata por un lado de tener siempre en mente las preguntas de la investigación (que funcionan como timón del trabajo), pero a la vez tener la suficiente flexibilidad para acoger aquello que surge desde la práctica. El equilibrio resulta complicado y exige lo que defino como una mirada binocular que logre mirar una misma cosa desde dos perspectivas distintas en forma simultánea. La práctica como investigación necesita investigadores entrenados para lograr esta fusión binocular que pueda aunar las perspectivas corpóreas y discursivas construyendo un objeto único. (Contreras, 2013, p. 8)

Esto último implica una naturaleza dinámica y orgánica de la relación práctica y teoría. Todas estas aristas estructuran una investigación *guiada por la práctica*[14] (Gray, 1996), que se inscribe en la metodología de la *práctica como investigación* (Feral, 2009) y así en el paradigma de la *investigación performativa* (Haseman, 2007, p.148). La académica Carole Gray define la *investigación guiada por la práctica* como:

> By 'practice-led' I mean, firstly, research which is initiated in practice, where questions, problems, challenges are identified and formed by the needs of practice and practitioners; and secondly, that the research strategy

13 Féral distingue dos categorías de investigación creación: una que sucede *a partir* de la práctica y otra que es llevada a cabo *en* la práctica.

14 *Practice-led research.*

> is carried out through practice, using predominantly methodologies and specific methods familiar to us as practitioners in the visual arts. (Gray, 1996, p. 3)[15]

Brad Haseman, también académico e investigador, define la *investigación performativa* como un tipo de estudio que emplea sus propias estrategias metodológicas –reconocidas al interior de un medio artístico– que en este caso serían los distintos medios y emergentes de la práctica, los cuales han sido desplegados en contextos tanto académicos como artísticos. De hecho, esta investigación ha participado de diversos espacios y foros, tales como ponencias, pasantías, residencias, exposiciones, talleres, hasta la articulación de piezas artísticas destinadas a circular por Internet. Esta metodología, según Haseman, es también capaz de generar sus propios métodos de recolección y análisis de datos, y de generar formas alternativas de reportar la investigación[16]. Respecto a esto último, a lo largo del proceso de investigación se han generado dos sitios web. El primero estuvo orientado a dar cuenta de la etapa inicial de investigación, articulado para mostrar los primeros avances prácticos[17]. El segundo sitio corresponde a un proyecto Fondart para generar el sitio web bilingüe www.direccionesqueyanoexisten.com, el cual contiene la totalidad de los trabajos de campo, junto con las publicaciones que han sido parte de este proceso.

La *investigación performativa* es considerada como aquella que se lleva a cabo *en* la práctica –y no solo *a partir* de ésta– como sería el caso de la investigación *basada* en la práctica (McNiff, 2008, p. 30) [18]. En este proceso, las artes visuales no constituyen sólo un medio para investigar, sino que están presentes a partir de múltiples medios, recursos y procedimientos, que en su ejercicio y perfeccionamiento pretenden ser un aporte, entre otros, al mismo medio de las artes visuales. Por tanto, las artes visuales constituyen a la vez medio y fin de investigación. Este enfoque implica, de esta forma, validar los aspectos cognoscitivos contenidos en los distintos medios artísticos empleados para traducir evidencias de cada caso de estudio (Mcniff, 2008). La instalación, la escultura, la fotografía, los recursos arquitectónicos, la ingeniería en papel, y los *nuevos medios*, todos recursos empleados a lo largo de esta investigación, conforman, por tanto, herramientas de tipo cognoscitiva que permiten analizar, desde un enfoque plástico y visual, la información

15 "Al decir 'dirigido por la práctica' me refiero, en primer lugar, a una investigación que es iniciada en la práctica, dónde las preguntas, los problemas y los desafíos son identificados y conformados por las necesidades de la práctica y los practicantes; y en segundo lugar, que la estrategia de investigación es llevada a cabo a través de la práctica, utilizando predominantemente metodologías y métodos específicos que nos son familiares como practicantes de las artes visuales." (T del A).

16 Esta característica desmarca la investigación performativa de la metodología cualitativa. Sin embargo, también la primera se sirve de varios métodos y estrategias provenientes de la metodología cualitativa.

17 Este sitio, todavía operativo, posee la siguiente dirección web http://cillanesm.wixsite.com/carolinaillanes, el cual permitió, en aquel entonces, que la comisión pudiese hacer un seguimiento de una forma mucho más exhaustiva y dinámica.

18 O *art-based research.*

contenida tanto en archivos, como aquella que yace en el paisaje urbano. El desarrollo de este proceso de investigación artística se instala así como "agente cognoscitivo capaz de generar conocimientos que exceden el lenguaje verbal" (Contreras, 2013). Este proceso –en cada una de sus fases– ha sido orientado a abrir cuestionamientos, revelar signos, delatar patrones que den cuenta de la experiencia del habitar en un sector urbano específico.

Respecto a esto último, el sector residencial escogido, que comprende el barrio en el que he habitado gran parte de mi vida, funciona a modo de razonamiento *inductivo*. Es decir, reflexiona "desde una experiencia particular a una verdad general" (Sullivan, 2005, p. 39). De este modo, tomo la parte por el todo, desde la convicción de que basar una investigación a partir de cualquier sector urbano de Santiago es susceptible de arrojar información significativa respecto a dicho contexto. Esto último propone que esta selección sería capaz de dar cuenta de elementos particulares que podrían identificar el sector urbano elegido, además de identificar a otros sectores urbanos similares de la región Metropolitana.

Los recursos que se emplean en esta investigación analizan, a partir de diferentes técnicas, procedimientos y medios, los documentos e imágenes de estas casas, para desprender y traducir distinto tipo de información: escrita, métrica, lineal, gráfica, de volumen, etc. Información, que como se afirmaba al inicio de este capítulo, se encuentra en las perspectivas frontal y cenital presente en las imágenes de Google Maps y Google Earth, y en los planos de las viviendas estudiadas.

Asimismo, una parte fundamental de los trabajos de campo comprendió el análisis de los expedientes municipales de viviendas demolidas. A partir de un enfoque múltiple, la idea fue efectuar un número considerable de registros que permitieran dar una panorámica de los documentos contenidos en los expedientes, utilizando medios tales como: escaneo portátil, fotocopias, registros fotográficos y de video. Una vez digitalizada la información por estos distintos dispositivos se pudo *vectorizar*[19] dicho material, convirtiendo la imagen fotográfica en un trazado vectorial a través del uso de distintos editores gráficos digitales, cuestión que desarrollo en la Parte 3 de esta tesis.

De esta forma, a lo largo de la investigación, hay un uso importante de los *nuevos medios*, ya que permiten reproducir distintos tipos de información (visual, métrica, de volumen, etc.), desde la fidelidad que proporcionan los diferentes dispositivos de reproducción mecánica y digital, como es la impresión 3D, el corte láser, el uso de programas vectoriales y editores de imagen, entre otros. Su empleo también está presente en el uso de los servidores de Internet, *Google Maps* y *Google Earth*, los cuales permiten acceder a

19 Este procedimiento consiste en convertir una imagen digital, conformada por mapa de bits, en una imagen vectorial, es decir, que funciona con código binario.

distintos registros y mapas del sector de estudio. Por un lado, pone a disposición un registro fotográfico satelital que permite observar las distintas distribuciones o diagramaciones del barrio. Por otro lado, proporciona una suerte de memoria urbana al contener, por ejemplo, varios registros de una misma calle efectuados en distintos años. Estos registros son, sin embargo, irregulares en el sentido de que hay grupos de calles, o tramos de éstas, que han sido registradas en distintos años y un distinto número de veces: las calles principales poseen de cuatro a cinco registros, mientras que las restantes sólo uno o dos. Los registros más antiguos datan del año 2012, lo que en la actualidad da un intervalo de más de 10 años para analizar cambios acontecidos en ese período de tiempo.

También, como parte de los trabajos de campos se complementó esta información con la realización de recorridos periódicos y registros fotográficos *in situ* del barrio, en función de realizar un seguimiento a las continuas modificaciones que fue sufriendo el sector urbano: viviendas cercadas para ser demolidas, o en estado de demolición, la construcción de nuevos inmuebles, etc. Todo este material permitió realizar un análisis comparativo con los registros que muestra *Google Maps* y *Google Earth*.

Por último, la etapa de los trabajos de campo que denomino como "la articulación de la obra", es el punto a través del cual se materializa una puesta en escena de los distintos resultados que va entregando la experimentación con los materiales y procedimientos. Es decir, es donde cristalizan ciertas búsquedas y decisiones formales. Esta puesta en escena se lleva a cabo desde de un montaje de tipo exposición, en el que el emplazamiento de los distintos elementos se encuentra determinado por las características particulares del espacio de exhibición.

En este sentido, la articulación de la obra propone generar una experiencia espacial, plástica y visual. Para esto se emplean recursos del medio de la instalación, claro que en cada instancia de exhibición se establecen distintas tensiones y compromisos con dicho espacio. Para explicarlo mejor, emplearé las dos categorías que propone la historiadora del arte inglesa Claire Bishop acerca de la instalación según su dependencia con el espacio y la cohesión entre las piezas que la componen. Respecto a esto Bishop afirma que, las exhibiciones que emplean el lenguaje de la instalación transitan entre *installation of art* e *instalation art*, siendo difícil a veces distinguir las fronteras entre una y otra (Bishop, 2005)[20]. *Installation of art* correspondería a una puesta en escena consciente de la espacialidad que la acoge, pero sin depender enteramente de esta. Mientras que una obra de *Instalation art* mantendría una dependencia casi total con la espacialidad en donde la obra se encuentra[21]. Es decir, la puesta en escena no acontecería *en* el espacio, sino, *con* el espacio. Respecto a esto, el

20 En castellano ambas categorías se podrían traducir de la siguiente manera, "Instalación de arte" y "arte de instalación" o "arte instalativo".

21 De esta categoría se desprenderías otras, tales como *site-specific* y *site dependent*.

uso de este medio y lenguaje en esta investigación, si bien no opera siempre con el compromiso de un *installation art*, como lo sería el caso de una obra *site-specific*, sí establece un vínculo importante con el espacio, generando una cohesión e interdependencia entre las piezas y el espacio que componen la puesta en escena, y un recorrido pensado para un espectador o participante. Es decir, el espacio es siempre considerado como un agente esencial de la puesta en escena, por lo que dicho compromiso transita entre un *installation of art,* a un *installation art*:

> An installation of art is secondary in importance to the individual works it contains, while in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality. (Bishop, 2005, p. 6)[22]

De modo similar, el historiador y curador Mark Rosenthal afirma que la instalación nos permite experimentar un "flujo temporal y conciencia espacial. El tiempo y el espacio del espectador coinciden con el arte, sin separación ni dicotomía entre el perceptor y el objeto" (2003, p. 27). En este sentido, quien recorre la puesta en escena termina por completarla. Desde este lugar, el medio de la instalación se presenta como un recurso privilegiado para los propósitos de esta investigación, ya que permite articular a partir de materialidades, espacialidades y medios diversos. En ella cada elemento contribuye y determina al resto, siendo todos interdependientes: iluminación, color, disposición, recorridos, tensiones visuales, son dispuestos condicionándose unos a otros. Constituye un sistema que traza una espacialidad, un recorrido al espectador; y como se mencionaba anteriormente, el espacio pasa a ser un elemento fundamental y activo, y no solo un soporte o contenedor de la obra. El espacio determina en gran parte la disposición de los distintos elementos, disposiciones que funcionan desde lógicas compositivas provenientes de medios como la pintura, la escultura, el dibujo, entre otros. En el caso de esta investigación, este tipo de puesta en escena pretende reproducir signos e interacciones que logren trasladar al espectador a una experiencia del habitar. En este sentido, es el espectador quien al recorrer la obra reconstituye el espacio que fue demolido. A partir de lo anterior, en esta investigación se establecen correspondencias importantes entre la noción de obras y dispositivos artísticos que emplean la instalación como medio y lenguaje, y la naturaleza del espacio social, relación en la que se profundiza en el apartado final de esta tesis.

El registro fotográfico del sector de estudio y de los expedientes

22 "Una instalación de arte tiene una importancia secundaria respecto de las obras individuales que contiene, mientras que en una obra de arte de instalación, el espacio y el conjunto de elementos que contiene se consideran en su totalidad como una entidad singular. El arte de instalación crea una situación en la que el espectador entra físicamente e insiste en que la considere como una totalidad singular." (T. del A.).

de viviendas demolidas, si bien comprenden un insumo, asi como el primer hito del proceso de investigación, cada actividad se llevó a cabo mayormente de forma paralela. Esta sincronía entre las distintas actividades insiste en generar un proceso orgánico en el cual cada actividadfue nutriendo y alterando la siguiente. Para esto, fue también necesaria la creación de una bitácora de trabajo que contuviera y organizara las distintas experimentaciones, emergentes de la práctica y reflexiones, organización que posteriormente fue convertida en categorías que se despliegan en el sitio web direccionesqueyanoexisten.com.

Por último, en una etapa avanzada de esta investigación, ha sido también determinante la metodología desarrollada en distintos casos de estudio de la organización Forensic Architecture, la cual trabaja analizando y poniendo en forma evidencias en diversos casos de crímenes de lesa humanidad y crímenes medioambientales. Su metodología de trabajo se enfoca en el análisis y puesta en escena de distintas evidencias de casos que se encuentran siendo procesados en cortes internacionales. El centro de su metodología está en leer la agencia material de los entornos urbanos en donde han acontecido crímenes de guerra urbana. Esta agencia es principalmente estudiada a partir de imágenes que muestran fragmentos de lo sucedido, y que ellos reconstruyen a partir de recursos tales como infografías interactivas, modelados 3D, herramientas espaciales que sitúan información diversa en un espacio-tiempo, tales como sonidos, imágenes, sensores térmicos, entre otros. En sus tantos casos de estudio, reconstruyen, por ejemplo, explosiones a través de imágenes que les han sido entregadas de forma anónima. Analizan los edificios y construcciones donde ocurrieron los ataques, los cuales son considerados como sensores que permiten reconstruir explosiones, identificar víctimas, métodos de ataque, etc.[23]. El objetivo principal de este trabajo interdisciplinar es articular la evidencia de forma clara y comunicable para ser presentada en cortes internacionales, foro principal de su trabajo. Tomando este enfoque, la traducción y puesta en forma de evidencias sería un proceso clave para la articulación de un testimonio material, no humano, el cual comunica a través de otros aspectos, que son más bien visuales, objetuales, temporales, espaciales e *indiciales*. El análisis de evidencias que comprenden fragmentos de un evento dado, la articulación de maquetas y representaciones espaciales varias para comprender la relación entre agentes que forman parte de un proceso, y, por último, la traducción y puesta en escena de evidencias que vuelven cada caso de estudio comunicable a distintos foros (en este caso tanto un foro académico como artístico), conectan la metodología de esta organización con la que se ha llevado a cabo en este estudio.

23 De esta forma, poseen una noción de arquitectura que es expandida, comprendiendo las construcciones como la evidencia principal, la cual les permite reconstruir un suceso a partir de los indicios que exhibe la estructura, materialidad y daños del inmueble (Weizman, 2017). Para más información revisar la web de la organización: https://forensic-architecture.org/

1.3 La casa y el habitar en las artes visuales

La casa, como lugar en el cual desarrollamos el centro de nuestro habitar, constituye un problema que ha sido abordado por numerosos artistas locales e internacionales. Desde este lugar, en este apartado se describen prácticas artísticas a través de ejemplos de obras que en el medio de las artes visuales han tomado como foco la vivienda a lo largo del siglo XX, así como también en la actualidad. Estas piezas reflejan el habitar y la casa como idea y memoria que participa en la construcción de nuestra identidad y modo de estar en el mundo (Pallasmaa, 2016). Estos ejemplos poseen relevancia en el contexto de esta investigación, ya que actúan al interior de un marco crítico que emplea diversos recursos de las artes visuales, en diálogo con la arquitectura, para levantar preguntas en torno a las transformaciones del habitar en la ciudad contemporánea, y a la identidad arquitectónica y urbana.

Según Javier Maderuelo, tanto el arte como la arquitectura comparten una preocupación por la idea de espacio (Maderuelo, 2008), la cual en los ejemplos de obra que aquí se exponen se materializa al problematizar asuntos tales como: la distancia que existe entre el proyecto arquitectónico y el habitar efectivo, dar cuenta de una identidad urbana a partir de apropiaciones que realizan residentes y ciudadanos, el diálogo que ocurre entre arte y arquitectura a partir del ejercicio de proyección, y por último, identificar una noción de lugar en medio de construcciones erigidas a partir de códigos arquitectónicos y urbanos foráneos. A través de todos estos puntos se busca exponer que el habitar ha sido registrado a través de diversas poéticas visuales, objetuales e instalativas, piezas que reflejan rasgos particulares, contradicciones y procesos de transformación del habitar reciente.

La manera de abordar el problema de la ciudad y de sus arquitecturas desde las artes visuales suele poner en confrontación dos maneras de concebir el problema de la vivienda, que según Félix De Azúa se puede resumir en dos categorías: por un lado, un tipo de *arquitectura artística*, y por el otro, una *arquitectura profesional*. La primera refiere a la construcción de la morada, es decir, a un tipo de arquitectura que está determinada por el espacio físico-temporal en el que se encuentra emplazada, y de esta manera apunta a una construcción cargada de significado respecto de su entorno socio-cultural (2011). La segunda, de manera opuesta, identifica a la construcción de habitáculos con fines prácticos, a lo que De Azúa refiere como “un lugar de almacenamiento de las masas urbanas en lugares controlables” (p. 38), espacios que la mayoría de las veces no poseen un vínculo con su entorno. Ambas categorías adquieren sentido en esta investigación, no desde una literalidad, sino más bien como ejes a través de los cuales transita la proyección del habitar residencial y el habitar efectivo hoy en día. La primera categoría cobraría sentido en las cinco casas demolidas en las que se enfoca este estudio, y la segunda, identificaría ciertos aspectos de los nuevos proyectos habitacionales que han venido a reemplazar aquellas casas.

A partir de lo anterior, en este apartado se revisan, por un lado, un grupo de obras en artes visuales que despliegan el problema del habitar en la ciudad y su transformación, y por otro, profundiza en el enfoque de este estudio, el cual, como se afirmó anteriormente, se sirve del cuerpo de obra que he podido desarrollar durante los últimos quince años, entrelazado con el uso de recursos provenientes de la arquitectura. En este escenario, la práctica artística pone en tensión las categorías antes descritas, dando cuerpo a la naturaleza transitoria del habitar a partir de poéticas materiales que representan el *a posteriori* de una arquitectura que ha devenido espacio social.

1.3.1 El habitar y su transformación

Mi practica artística ha insistido en la casa como entidad que refleja dinámicas locales del habitar, lo que comprende tanto elementos trazados por el proyecto arquitectónico, como aquellos componentes y relaciones que se han ido conformando a través del tiempo. Según el arquitecto Juhani Pallasmaa, la etimología de la palabra *habitar* desciende del latín *hábito*, que significa *ser* o *estar* de manera reiterada (2016), actividad que se ve desplegada en las modificaciones que los residentes van ejerciendo a sus viviendas, y en las huellas que se forman sobre las superficies de las construcciones a través del tiempo. Es decir, la arquitectura en la ciudad tendría la capacidad de reflejar el paso del tiempo, y con esto, evidenciar aspectos sociales, culturales y políticos de un lugar, razón por la cual "una arquitectura se vuelve más significante que una pintura en la medida en que refleja a la sociedad que la puso en pie" (Gabler, 2007, párr. 4). La noción de casa, en este sentido, suele encarnar la categoría de *arquitectura artística* que propone De Azúa, ya que lograría dar lugar a un habitar que no estaría atrapado en lo prescrito por el proyecto arquitectónico, sino que sería una construcción que cobraría vida en su uso, siendo una espacialidad que se presta para su apropiación por un residente, lo que le permitiría adquirir formas múltiples e inesperadas:

> La casa es un escenario concreto, íntimo y único de la vida de cada uno, mientras que una noción más amplia de la arquitectura implica generalización, distancia y abstracción. El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte al espacio insustancial en espacio personal, en lugar y, en última instancia en el domicilio propio. (Pallasmaa, 2016, p. 7)

Por otro lado, la casa, como tipo de edificación que posee ciertas cualidades particulares –como ser una construcción de menores dimensiones respecto a los edificios habitacionales que contienen varios departamentos[24]–, es una construcción que en las grandes

24 Aquí me refiero específicamente al tamaño total de la construcción, es decir, al volumen que ocupa en el espacio citadino. Ya que es sabido que

ciudades parece estar en constante peligro de desaparecer y ser reemplazada por un tipo de *arquitectura profesional*[25]. Esto a través del sucesivo reemplazo de casas por edificios en escenarios urbanos que han comenzado a vivir un proceso de gentrificación, cuestión que acontece tanto en el barrio en el que se enfoca este estudio, como en múltiples escenarios urbanos de grandes ciudades en el mundo.

La casa, en el cuerpo de obra que he articulado, es citada, representada, de-construida y reconstruida una y otra vez, a través de objetos, piezas escultóricas, instalaciones y obras participativas, que reproducen lineamientos geométricos y constructivos de estas arquitecturas, junto con elementos dispuestos *a posteriori* por sus residentes. Asimismo, abordo la naturaleza transitoria de la composición urbana principalmente a través del uso del papel, material que es empleado a través de técnicas tanto industriales como artesanales que insisten en lo efímero de la composición urbana. Muchas de estas piezas proyectan un universo etéreo e ideal, próximo a mancharse, desplomarse o romperse, debido a la fragilidad del modo y materialidad con el que son erigidas. Sin embargo, fuera de estas puestas en escena, el inicio de cada uno de estos trabajos parte siempre en el acto de recorrer la ciudad, y de ir observando sus transformaciones. Estos recorridos han tenido lugar en los distintos barrios en los que he podido habitar,



Fig. 3 *House*, 1993. Rachel Whiteread. Fuente: Diario El País.

tanto los domicilios en los que he residido, como los barrios en los que he estudiado y trabajado. Estos trayectos son los que fueron construyendo mi mirada y léxico visual, y los cuales motivaron el

muchas de las casas poseen en su mayoría mayores dimensiones que los departamentos residenciales.

25 Esta categoría estaría mejor representada por el edificio.

interés hacia la ciudad, sus transformaciones y contradicciones, interés que asimismo impulsa este estudio.

Este interés en la ciudad y el habitar, de igual modo, conecta mi práctica artística con tantas otras, las cuales, a partir de diversos recursos provenientes de las artes visuales buscan materializar o representar transformaciones similares. De esta forma, en este apartado se presenta una selección de obras que han desplegado el problema del habitar para abrir cuestionamientos en torno a la identidad urbana y arquitectónica, la memoria del habitar y los procesos de gentrificación. En estos casos, cada obra pone también el acento en artistas no solo como practicantes, sino que a través de sus propuestas de evidencia también su rol como ciudadanos.

Una de las obras paradigmáticas que pone en escena la desaparición de una casa en un proceso de renovación urbana es la intervención *House* (1993) que realizó la artista inglesa Rachel Whiteread en un barrio de Londres. Para esta intervención temporal Whiteread seleccionó una vivienda que iba a ser demolida, la única restante de lo que alguna vez perteneció a un conjunto de *terraced houses*[26] **(Fig. 3)**. El procedimiento consistió en utilizar esta construcción como recipiente o contenedor para realizar un vaciado en concreto. Para esto preparó la construcción sellando cada una de sus habitaciones, y así verter el concreto sin peligro de fuga. Luego de rellenar la totalidad de los espacios interiores de la vivienda, la cual abarcaba tres plantas, Whiteread removió todos los muros exteriores, dejando expuesto el volumen interior y la huella del reverso de los muros, ventanas y puertas perimetrales de la vivienda.

La estrategia de la cual se sirve Whiteread proviene de un recurso escultórico bastante elemental, el procedimiento de vaciado, el cual es, sin embargo, llevado a su máxima expresión desde la complejidad que conlleva el ser aplicado a escala arquitectónica. El vaciado revela una suerte de gofrado del negativo, y pone en evidencia el interior desde la lógica de la huella. Esto permite identificar los distintos compartimentos de la vivienda sin poder acceder a su interior. En este sentido, el concepto de memoria arquitectónica es abordado desde la idea de habitar, el cual es al mismo tiempo clausurado por el mismo procedimiento de vaciado. El concepto de tiempo es también determinante en esta pieza, el cual aparece en la transitoriedad de la intervención, y que replica la *impermanencia* de la composición urbana. El contexto urbano que acogió a esta intervención, era el de un barrio en estado de renovación, el cual ya había sido anteriormente modificado por daños producidos durante la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, la obra de Whiteread marca el término del devenir de un conjunto habitacional que acaba por desaparecer en el paisaje londinense. La orden de demolición de la obra, posterior a 11 semanas de haber sido expuesta, fue el último paso para la

26 Este concepto refiere a un agrupamiento continuo de casas seriadas que conforman un bloque en hilera y que coincide usualmente con el largo de una manzana.

construcción de un parque con vistas hacia el distrito financiero de *Canary Warlf* en Londres (Lingwood, 1995)[27]. En este sentido, *House* es un ejemplo paradigmático de poner en evidencia la desaparición de una vivienda a partir de recursos escultóricos e *instalativos*. La selección de esta vivienda es también pertinente ya que su misma tipología sugiere un conjunto habitacional mayor, que refleja las necesidades propias de otra época en dicha ciudad. Casi un siglo antes del trabajo de Whiteread, el fotografo Eugène Atget también intentó revelar las transformaciones de París a principios del siglo XX, en una práctica cotidiana de fotografiar fachadas, calles y terrenos en demolición, práctica que sobrepasó su quehacer rentable de proveer imágenes de París a arquitectos, artistas y urbanistas, para conformar uno de los archivos fotográficos más completos que muestra la gran renovación realizada por el barón Haussmann, prefecto del Sena bajo el gobierno de Napoleón III, y que modeló el París que se conoce hoy en día (Adam, 2008).

1.3.2 Lugar y tiempo

La consciencia que las artes visuales han tenido hacia los procesos de transformación de las ciudades, y con esto, la alteración de un tipo de habitar, tiene muchas veces relación con recuperar la noción de tiempo y lugar[28], agentes que normalmente no están presentes en el proyecto arquitectónico. Con esto último se regresa a la noción de *arquitectura profesional*, ya que la mayoría de estos proyectos no contemplan una noción de *espacio social,* sino que sólo operan a partir de un *espacio concebido,* cuestión en la que se profundiza más adelante. En este punto se vuelve útil el término de *no-lugar* establecido por el teórico Marc Augé en su libro del mismo nombre, y que representa a aquellas arquitecturas que están precisamente escindidas de las características particulares de una localidad, pero que habitan al interior de los preceptos de la disciplina de la arquitectura (Augé, 1994). Así, la noción de lugar recuperada en la obra de distintos artistas, se debe, en parte, a que la práctica de estos artistas se encuentra libre de los preceptos de la arquitectura y su lenguaje universal, por lo que mientras un arquitecto lee una determinada construcción según variantes estéticas y funcionales que le dan un lugar dentro de dicha disciplina y su historia[29], el artista relaciona esos mismos elementos, o códigos, con el *a posteriori* de la misma construcción. Es decir, pone en escena la historia y huellas que el habitar hizo de una construcción un lugar en el tiempo:

27 En este sentido, el motivo de la demolición de la vivienda seleccionada por Whiteread resulta improbable, sino imposible, en el contexto urbano chileno, ya que las demoliciones ocurren principalmente para reemplazar la antigua construcción por un edificio.

28 Más adelante profundizo en estos conceptos.

29 Si bien estos preceptos se han ido transformando a lo largo de los años, especialmente con la llegada del siglo XX, Maderuelo distingue una correspondencia entre los valores de la arquitectura en la antigüedad profesados por Vitruvio, y aquellos que caracterizaron el movimiento moderno en arquitectura a comienzos del siglo XX. Así, la firmeza y utilidad de Vitruvio, es desplazada hacia las nociones de racional y funcional por los arquitectos modernistas (Maderuelo, 2008).

> Cuando un espacio se ha diferenciado hasta el extremo de ser reconocido inequívocamente por sus cualidades físicas y por su nombre propio, es porque se ha producido una proyección sentimental por parte del ocupante o el espectador que lo reconoce y lo nombra para distinguirlo de otros; entonces, ese espacio toma, con propiedad, el calificativo de *lugar*. El lugar es, por tanto, un tipo concreto de espacio, aquel que posee unas condiciones físicas determinadas y una forma emotiva y simbólica que se hacen reconocibles, lo que le permite poseer un nombre propio. Podríamos, pues, decir que el lugar es un espacio culturalmente afectivo. (Maderuelo, 2008, p. 17)

Esta noción de espacio en tanto lugar toma importancia central en el cuerpo de obra desarrollada por el artista chileno Leonardo Portus, quien crea retablos de distintos proyectos habitacionales de viviendas sociales realizados en Chile entre los años cincuenta y setenta **(Fig. 4)**. Estos conjuntos residenciales, compuestos de edificios y casas, se inscribían al interior de los ideales del movimiento moderno en arquitectura en Chile, viviendas que con la llegada de la Dictadura Militar en 1973 sus fachadas se prestaron para ser intervenidas con múltiples consignas, muchas en contra del régimen militar. De esta manera, lo que Portus rescata es la mixtura entre el diseño depurado y geométrico que caracteriza a este modelo universal en arquitectura, junto con la gráfica, los rayados y desgastes que tanto el tiempo como sus residentes



Fig. 4 *Viexpo*, 2006. Leonardo Portus.
Fuente: catálogo exposición *Viexpo*, Galería Gabriela Mistral.

fueron infligiendo sobre las superficies de estas construcciones. Portus refiere a sus retablos como “una desviación artesanal de la maqueta” (Portus, 2007), operación con la cual conserva la pequeña escala de la maqueta arquitectónica mientras la representa de manera narrativa al exacerbar los signos del tiempo y las huellas que han dado identidad a estas construcciones en Chile.

Tal como muestra el trabajo de Portus, el proyecto moderno en arquitectura es citado una y otra vez por artistas tanto nacionales, como de una escena internacional del arte. Esto debido probablemente a que el tema del habitar en el siglo XX se encuentra principalmente problematizado y proyectado desde el lenguaje instalado por este movimiento, el cual consideró por vez primera a la vivienda como la base de cualquier sistema urbano (Hilberseimer, 1999). Este foco ha ido, sin embargo, de la mano con la rápida transformación de la vivienda en un artefacto híper funcionalizado y estético[30], y con esto, su transformación en bien de mercado y la consiguiente desaparición de un tipo de *arquitectura artística* que considere el problema del habitar como prioridad: "Creo que es verosímil pensar que cuando la vivienda se constituye en uno de los problemas centrales de la arquitectura, ésta ingresa de lleno a formar parte de los dispositivos de racionalización de la sociedad moderna." (Rojas, 1999, p. 371). De esta manera, la arquitectura pasa a ser ante todo *idea* que intenta prescribir el como debemos habitar. Dicho en otras palabras, la configuración de un espacio habitacional, concebido desde una proyección racional, obedecería a la administración de las distintas tipologías arquitectónicas creadas, reproducidas, transformadas y comercializadas, más que a las reales necesidades habitacionales del ser humano, las cuales abarcarían además aspectos simbólicos, sociales y culturales, todos elementos que se prestan a la conversión de una arquitectura (concepto), en morada (hogar).

30 En el siglo XX, la arquitectura pasa de ser proyectada a partir de factores culturales y religiosos, a ser erigida a partir de variantes económicas y sociales. Esto va de la mano con la industrialización de los procesos constructivos y la configuración de viviendas funcionales e integrales que pudiesen ser construidas con mayor rapidéz para suplir la problación siempre creciente en las grandes ciudades. Este enfoque implicó dejar atrás las pretensiones ornamentales y sistematizar los procesos de construcción a través de la tipificación de sus materiales y la aparición de un tipo de arquitectura universal (Hilberseimer, 1999).

1.3.3 Proyección arquitectónica versus habitar efectivo

Si bien cualquier arquitectura que ha sido proyectada y luego construida, al ser habitada de manera efectiva posee la capacidad de convertirse en lugar –entendiendo este como un espacio que tiene la capacidad de reflejar un tiempo y espacio, además de los residentes que la habitan–, hay construcciones que se resisten a ser apropiadas.

Como se afirmaba anteriormente, son diversas y numerosas las obras que citan, parodian, desarticulan y administran los códigos de la arquitectura moderna. Así podemos observar ejemplos en el cine, como es el caso del director francés Jacques Tati y sus films *Mi tío*[31] (1958) y *Playtime* (1967), películas que parodian la nueva arquitectura de los años sesenta en París a través del señor Hulot, personaje de rasgos victorianos que divaga en la nueva ciudad *espejeante* y laberíntica sin poder adaptarse a esta nueva

31 En francés se titula *Mon Oncle* (1958).

espacialidad clínica y serial. También es el caso de los cineastas Beka y Lemoine, quienes se enfocan en distintas arquitecturas célebres a partir del ejercicio de seguir a un habitante de estas construcciones en el día a día. De esta forma se distancian de las narrativas documentalistas que suelen retratar proyectos de autor, y que se centran en el registro de estas construcciones vacías y sobre-estetizadas. Este es el caso del film que registra a la persona que trabaja haciendo el aseo en una intrincada casa diseñada por el arquitecto holandés Rem Koolhaas en el film documental *Koolhaas Houslife* (2006). De esta forma, dan a conocer el interior de esta vivienda a través del seguimiento de esta persona en su despliegue doméstico, cuestión que evidencia la interacción efectiva con un tipo de arquitectura de planta abierta, y la destreza requerida para su aseo, aspecto propio de la rutina intima de un hogar. A través de este enfoque Beka y Lemoine logran de-construir la narrativa usualmente articulada en torno a este tipo de arquitecturas, la que se basa, como se mencionaba anteriormente, en imágenes que muestran la espacialidad, materialidades y decorados de estas construcciones sin sus habitantes. Es decir, sin rasgos que enuncien el acontecer doméstico y huellas de uso[32].

El artista chileno Pablo Rivera también desarrolla este encuentro entre el proyecto arquitectónico y el habitar efectivo en una serie de obras que titula *Mínimal 1, 2, 3 y 4* (2000-2002), la cual consiste en la fabricación de esculturas que adaptan las progresiones geométricas del artista minimalista Sol Lewitt, a un levantamiento a escala 1:1 de plantas de viviendas sociales chilenas **(Fig. 5)**. Al citar la abstracción propia del *minimalismo*, pero con un contenido social, la obra pone en cuestión la manera en la que muchos proyectos de viviendas sociales son concebidos. Al aplicar soluciones formales provenientes del *minimalismo* al campo de la arquitectura, la obra problematiza los proyectos de viviendas sociales como espacios arquitectónicos configurados de forma abstracta, ya que el proyecto arquitectónico es puesto en marcha sin una previa adaptación al contexto específico donde va a ser construido, y muchas veces sin tomar en cuenta los aspectos recreativos del ser humano, reduciendo el habitar a sus requerimientos básicos. Respecto a lo cual, lo que Rivera cita del minimalismo sería un tipo de pensamiento abstracto y conceptual de un espacio proyectado, que en primera instancia no tendría nexo con la realidad. Es decir, lo que se enfrenta aquí es el despliegue de un espacio racional –que conlleva la idealidad del proyecto arquitectónico– con la ejecución de dicho proyecto y su devenir en el espacio de la ciudad. La proyección arquitectónica consiste en una etapa inicial y anterior al proceso de construcción de un inmueble, y en la cual se toman una serie de decisiones basadas, muchas veces, en un espacio supuesto. Con esto aparece nuevamente la arquitectura como idea, la que habita primero en el universo del proyecto, antes de ser efectivamente construida. Además, tiene la posibilidad de ser

32 Este punto es también abordado en el libro *How Buildings Learn: What Happens After They're Built* (1994), escrito por Stewart Brand, publicación que fue posteriormente llevada a una serie de televisión por la BBC.



Fig. 5 *Minimal 4*, 2002. Pablo Rivera. Fuente: Art Nexus.

replicada en múltiples emplazamientos a la vez, o de ser concebida como un diseño preliminar al cual es posible realizarle múltiples modificaciones o variaciones, muy a la manera de las variaciones del cubo de Sol Lewitt. La exposición que inaugura la primera pieza de esta serie en el 2000 estuvo inscrita en una exposición que se tituló *Menos es más*. Esta refiere a una célebre frase de Mies Van Der Rohe (1886-1969), arquitecto purista influenciado por la abstracción geométrica de los años veinte en Europa, como el neoplasticismo y la *Bauhaus*, referentes a su vez fundamentales para el movimiento minimalista de los sesenta en EE.UU. Este tipo de arquitectura, propia del Estilo Internacional, exhibe líneas simples y depuradas, desprovistas de detalles ornamentales, hasta llegar a un diseño de tipo elemental. Desde una perspectiva a la vez funcional y estética, esta clase de arquitectura toma un enfoque utilitario y de compromiso social, que deviene en la concepción de una "arquitectura adecuada a la vida moderna" (Dempsey, 2002, p. 142).

Rivera se refiere a la mayoría de las viviendas sociales en Chile como arquitectura en estado cero (2002), a partir de lo cual la frase "menos es más" adquiere otra connotación, una que se desplaza desde una arquitectura sintética y sofisticada, en búsqueda de un purismo formal libre de ornamentos y revestimientos, a un tipo de arquitectura básica o incompleta, más relacionada con la vivienda de emergencia. Respecto a lo cual, podríamos afirmar que lo que Rivera cita del minimalismo sería un tipo de pensamiento abstracto de un espacio proyectado que no tendría nexo con la realidad. En este sentido, no es azaroso el hecho de que Rivera escogiera a uno de los representantes del minimalismo que más se acerca al arte conceptual:

> Lewitt considera que la planificación y la producción de un diseño secuencial son la obra en sentido estricto, teniendo como que la realización material no es más un acto necesario, y podría ser ejecutada sin importar por quién, de acuerdo a las instrucciones del artista. El objeto físico es segundario al concepto que lo genera. (Marzona, 2004, p. 64)

Este punto da cuenta de un vínculo entre las disciplinas de arte y arquitectura desde el lenguaje proyectual, y que se manifiesta en una manera común de pensar y modelar el espacio, cuestión que se ve reflejada principalmente en los artistas del *minimalismo* y el *land art*[33] en los años sesenta y setenta en Estados Unidos.

Algunos artistas, no obstante, abordan la relación entre arte y arquitectura, citando otro tipo de construcciones que habitan la ciudad: aquellas que no han sido proyectadas por un arquitecto. Aquí el lenguaje empleado es uno muy distinto, ya que remite a las relaciones que se han producido en el espacio efectivo de la ciudad, lejos del proyecto y su diseño espacial. Este es el tema que desarrolla el artista mexicano Abraham Cruzvillegas, el cual produce principalmente desde el medio de la instalación. Al interior de su cuerpo de obra existe un grupo de ellas denominadas *Autoconstrucción*, concepto que Cruzvillegas desarrolla plásticamente hace largo tiempo y que bien define en su libro *La voluntad de los objetos* (2014). Esta idea reproduce lo que acontece en las llamadas *ciudades perdidas*[34] en México, entorno en el cual Cruzvillegas vivió en su niñez. Él las define como un tipo de arquitectura "popular", conformada por distintas construcciones auto-gestionadas y precarias, construidas con un hibrido de materiales acumulados a través de la práctica de recolección. De esta manera, podemos ver que las obras de Cruzvillegas reproducen las distintas soluciones logísticas, materiales y constructivas de estos asentamientos levantados en comunidad. Con esto identifica las maneras propias de dicha colectividad para administrar el espacio, reuniendo una suerte de léxico constructivo e instrumental que es re-articulado en su trabajo.

Este es también el imaginario al que la artista y arquitecta eslovena Marjetica Potrč recurre al reproducir construcciones de orden precario o viviendas autoconstruidas de distintas partes del mundo: India, América Latina, Europa de Este, Estados Unidos, en función de dar cuenta de una manera de construir universal en torno al levantamiento de viviendas precarias. Todas estas construcciones comparten las mismas características: la utilización de materiales disímiles que le entregan una estética azarosa e híbrida, construidas con retazos encontrados, fragmentos de balaustradas, rejas de protección de distintos diseños, ladrillos, cartón, aluminio, etcétera, lo cual deviene en una especie de *collage* arquitectónico. Esta estética de autoconstrucción según Potrč identifica un paradigma en el habitar contemporáneo:

33 Tendencia en artes visuales en Norteamérica durante la década de los setenta que articuló obras a gran escala, la mayoría compuestas por complejas intervenciones en exteriores rurales, como desiertos y valles. En EEUU se le conoció como earth art, ya que su materialidad principal era el espacio mismo y sus elementos naturales, tendencia que mezcla la estética del minimalismo con una consciencia hacia la ecología y el extractivismo (Dempsey, 2002).

34 Nombre con el que se les conoce a los barrios marginales en México, conformados por viviendas precarias y autoconstruidas, que se ubican principalmente en barrios periféricos.

> …la artista remarca su interés por la estructura básica de las casas, las necesidades individuales y colectivas de sus habitantes y, sobre todo, el poder de inventiva y creatividad inherente a la condición humana, que hace posible erigir una morada… (Uzcátegui, 2011, p. 168)

Este modelo de habitáculos se relaciona con un tipo de arquitectura que se articula desde soluciones formales y materiales análogas a lo que podría proponer una vivienda de tipo vernácula; esto en el sentido de que no es una construcción diseñada por un arquitecto y se levanta mediante los materiales que le proporciona su entorno. Dicha estética nace de asentamientos urbanos improvisados conocidos en Chile como *tomas* o *poblaciones callampa*, y que poseen distintas denominaciones a lo ancho del globo: *pueblo nuevo*, *shanty town*, *favelas*, *bidonville*, *ciudades perdidas*, entre muchas otras. Lo interesante de la proposición de Potrč, es que fuera de la miseria económica que suscitan este tipo de urbanizaciones espontáneas, ella ve en estos asentamientos un modo de práctica *micropolítica*[35], a la vez que lenguaje plástico. Es decir, las pone en valor como soluciones habitacionales alternativas, que, si bien prescinden del rigor propio de la disciplina de la arquitectura, construyen viviendas efectivas, a partir de una estética y sistema constructivo que reflejan la identidad de quienes allí residen. De esta manera, estas construcciones se relacionan más con un tipo de *arquitectura artística* que *profesional*. Potrč a través de trabajos también de carácter *instalativo* reproduce el lenguaje constructivo que encuentra en estos lugares, modos que reflejan tanto a una localidad en particular, como a un imaginario global.

Tanto en los casos de Potrč y Cruzvillegas, la representación del habitar procede del espacio vivido, entendido este como una interacción de múltiples agentes que terminan produciendo un espacio único, con sus propias leyes e interacciones. La vivienda en este caso es entendida como un cuerpo vivo, en continua transformación a través de su uso. Es así que las casas poseen un comportamiento orgánico, ya que crecen, se renuevan, para luego envejecer y desaparecer en la entropía citadina. A veces sobreviven a múltiples generaciones, ocasión en la que sus muros y superficies reflejan con mayor fuerza el tiempo transcurrido. En este escenario, el proyecto arquitectónico se presenta como un *a priori* que habita en otra dimensión, asunto en el que se profundizará más adelante. Sin embargo, tanto el *espacio proyectado*, como el *espacio social* o *vivido* entraña códigos susceptibles de ser retomados por artistas que desean desentrañar y re-articular los signos y contradicciones del habitar.

35 “Estrategia política basada en una intervención que involucra a un grupo social pequeño en vez de un cambio social global” (Grosenick, 2008, p. 335).

1.4 Arte y arquitectura: formalizaciones de la idea de espacio

La bibliografía que se ha empleado en esta investigación comprende los temas de: geometría en las artes visuales y en el *espacio social*, memoria e identidad urbana, discusiones en torno a la idea y categorías de espacio, el habitar y la relación entre arte y ciudad y arte y arquitectura, y cómo ésta se hace patente desde distintos medios y recursos de ambas disciplinas. Algunas referencias resultan fundamentales, otras complementarias y otras son más bien de consulta. Sin embargo, todas apuntan a situar ideas y problemáticas espaciales que transitan desde analizar aspectos formales, hacia enfoques culturales, políticos y sociales de la idea de espacio.

Desde una visión general, la relación que aborda esta investigación es aquella entre arte y habitar, cuyo dialogo se ha visto en gran parte determinado en la relación entre arte y arquitectura. Esto debido a que ambas disciplinas comparten una preocupación por la formalización del espacio, tema que desarrolla el académico Javier Maderuelo en su libro *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989,* (2008). Esta constituye una referencia bibliográfica que da cuenta y sitúa distintas prácticas en las artes visuales que se han servido de recursos arquitectónicos. Para esto pone en paralelo piezas específicas en arte y arquitectura que fueron creadas en un mismo período y lugar, en función de efectuar un análisis que trasciende el mero plano formal, para dar cuenta –en esta puesta en relación– el espíritu de una época y las predisposiciones culturales que dieron lugar a dichas transferencias entre una disciplina y otra. La idea de espacio, en este caso, queda bajo un enfoque que se centra en la manera en la que se efectúan los diversos despliegues escultóricos y espaciales (y su dialogo con los despliegues arquitectónicos) que posteriormente fueron "expandidos", incrementándose aún más los cruces entre una disciplina y otra (Krauss, 1979). De esta manera, la idea de espacio pasa a trascender los preceptos propios de medios y recursos de ambas disciplinas, como la escultura, la instalación, maquetas, dibujos y proyecciones arquitectónicas varias, etc. para poner en el centro, en cada pieza analizada, las distintas formalizaciones e ideas en torno al espacio.

En este sentido, lo escultórico a partir de la segunda mitad del siglo XX, y hasta nuestros días, ha consistido en un lenguaje –que como Rosalind Krauss señala en su ensayo *La escultura en el campo expandido* (1979)– ya no puede ser leído bajo los principios tradicionales de la escultura. Este es el caso del medio de la instalación, el cual refiere a un tipo de obra que utiliza activamente el espacio en el que está dispuesto, sin ser definido por ninguno de los géneros provenientes de las *bellas artes* ni de los *nuevos medios*, pero que puede contenerlos todos a la vez. Tanto Krauss como el historiador de arte chileno, Guillermo Machuca (2003), la definen desde una condición negativa: ni escultura, ni pintura,

ni arquitectura, no obstante, puede emplear recursos de todos ellos (p. 33). Al término instalación, medio que adquiere un rol importante en esta investigación, se le suma el calificativo 'escultórico', ya que, al tratarse de un género vasto, la mayoría de las veces se encuentra inclinado hacia un medio más que a otro, en este caso la escultura[36]. Este último, también principal en esta investigación, es uno de los medios que ha dialogado continuamente con la disciplina de la arquitectura, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este dialogo, entre otras cosas, es lo que le ha permitido ampliar sus fronteras hacia problemas ligados a lo social, que incluyen –entre otros asuntos en torno a la idea de espacio– el tema del habitar.

De esta manera, la investigación de Maderuelo ha sido pertinente para analizar correspondencias formales e históricas en torno al uso del espacio en arte y arquitectura. No obstante, el enfoque que nos aporta Maderuelo carece de una mirada hacia lo social y cultural del uso del espacio, y de cómo las distintas maneras de diagramar, construir y distribuir la ciudad reflejan ciertos condicionamientos culturales que trascienden el campo disciplinar de las artes visuales y la arquitectura. La idea de espacio, en este sentido, se presenta como un elemento y problema interdisciplinar, que adquiere múltiples nombres y categorías desde variadas disciplinas además de las ya mencionadas: geografía, paisajismo, urbanismo, antropología urbana, psicología, entre otras. Es así como han proliferado distintos conceptos para referirse a diversos aspectos y problemáticas espaciales: *espacio vivido*, *justicia espacial*, *tercer espacio*, *consciencia espacial*, además de las triada espacial de Henri Lefebvre. Por tanto, la idea de espacio, conectada al asunto del habitar, comprende un problema que ocupa a numerosas disciplinas, y, por consiguiente, establece un lugar de conexión y propicia diálogos inter y transdisciplinares. Por ejemplo, la manera en la que una ciudad, sus sectores y barrios se han conformado, puede dar cuenta de contextos espacio temporales específicos, tema que ha sido mayormente abordado desde la antropología y las ciencias sociales en general. Esto debido a que el espacio social comprende múltiples aristas que lo hacen un asunto amplio y complejo de investigar. En el caso específico del espacio en la ciudad de Santiago, identificar, desde un enfoque histórico los distintos condicionamientos culturales y políticos que dieron paso a la conformación del escenario urbano que conocemos el día de hoy, comprendería desentrañar un palimpsesto de influencias y temporalidades bastante complejo, en el cual se vuelve necesario el aporte de las perspectivas de distintas disciplinas, incluidas disciplinas como arte y arquitectura, en las cuales, según el geógrafo David Harvey reside más fuertemente una *consciencia espacial* (2007).

Según Marion Segaud en su libro *Antropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuir, transformer* (2008), investigación llevada a cabo

36 Sin embargo, también la videoinstalación ha sido parte de las piezas trabajas durante esta investigación.

con la colaboración de arquitectos y diversos investigadores de las ciencias humanas, el espacio constituye una construcción social, la cual a su vez participa en conformar la identidad de un individuo o de un grupo social, es decir, posee una dimensión antropológica. El habitar, es así definido como la relación que se establece con un territorio, en una época determinada, y al cual le atribuimos cualidades que nos permiten identificarlo e identificarnos (p. 65). Según Segaud el interés por abordar la relación entre habitante y espacio, aparece principalmente durante los años sesenta como respuesta al auge de la arquitectura moderna durante la primera mitad del siglo XX[37]. Época en la cual ya podían ser evaluados los efectos que este tipo de construcciones –o a veces planes o modelos urbanos totalizantes– estaban teniendo en sus moradores y en el espacio compartido de la ciudad. El proyecto moderno en arquitectura, caracterizado por concebir un tipo de construcción funcionalista, que industrializa sus procesos constructivos para concebir una arquitectura universal, accesible a todos, en su carácter uniforme muchas veces no presta atención al contexto que la acoge; esto según Segaud deriva en una degradación del entorno urbano. Sin embargo, Segaud también advierte de las distintas apropiaciones y transformaciones que los moradores ejercen sobre esta arquitectura uniformizada para acondicionarla a sus necesidades individuales. Esto último es de vital importancia, ya que es a través de este ejercicio de apropiación que la arquitectura puede reflejar a su morador o a un grupo social específico y el contexto socio cultural que lo rodea. Además, es a partir de los efectos de esta arquitectura funcionalista que se introduce –en distintos estudios llevados a cabo desde las ciencias sociales y la arquitectura– la noción del habitar; momento en el que este concepto comienza a ser considerado como un indicador cultural (p. 65). Este punto resulta central en el análisis del barrio, o sector de estudio de esta investigación, al igual que en los registros de las viviendas en *Google Street View*, ya que son las apropiaciones, y no solo las tipologías arquitectónicas, las que sitúan el análisis en una dimensión temporal. Es decir, son estos aspectos los que confirman dichas viviendas como lugares[38].

Un planteamiento similar posee Michel De Certeau en conjunto con Luce Giard y Pierre Mayol en su libro *La invención de lo cotidiano* (1994), respecto a la ciudad y la arquitectura. Ambas construcciones, si bien nos imponen una distribución del espacio y vías por las cuales circular, nosotros en el uso que hacemos de ese espacio y al establecer recorridos específicos nos la apropiamos. Por lo tanto, si bien hay una retícula, una geometría diagramadora, un sistema de ciudad al cual nos subordinados[39], De Certeau nos

37 Esto ocurre desde una perspectiva interdisciplinar, época en la que según Segaud progresa una relación entre las disciplinas de arquitectura y ciencias sociales teniendo como resultado el nacimiento de nuevas especialidades, tales como la "psicología de medio ambiente" (psicologie de l'environnement) y la "arquitectura psicológica" (architectural psicology) (p. 15).

38 La noción de lugar es una a la cual se regresará repetidas veces a lo largo de esta tesis.

39 Michel Foucault da cuenta de extensamente de todas las estructuras de control social en su libro *Vigilar y castigar* (1975).

invita a percatarnos de las distintas maneras en las que cada individuo, o ciudadano lo lleva a cabo (García López, 2003). De esta manera, podemos ver emerger un estado de conciencia acerca de la idea de espacio como un elemento que afecta y refleja al ciudadano que lo habita; es decir, que comporta una información que trasciende al proyecto arquitectónico. Este enfoque coincide con lo que aborda esta investigación, a través de dar cuenta de las distintas fases temporales de las parcelas en donde se situaban las viviendas, expresadas en las diferentes diagramaciones espaciales que se desplegaron en dicho suelo.

El concepto de espacio, por largo tiempo, fue sólo concebido como binomio: espacio mental y físico, o dicho en palabras de Henri Lefebvre, espacio *concebido* y *percibido*. Para Lefebvre, el espacio *concebido* es aquel contenido en las distintas representaciones espaciales, mientras que el espacio *percibido* es el que presenciamos, olemos, recorremos y disponemos los distintos elementos. La importancia de Lefebvre es que es el primero en nombrar un tercer espacio, el cual denomina como *espacio social*, estableciendo de esta manera una triada espacial: *espacio concebido* (o mental), *espacio físico* (o percibido), y *espacio social* (2013). El *espacio social* es aquel determinado por las vivencias y las interrelaciones en el espacio-tiempo. No enmarca una definición excluyente, ni tampoco debe ser entendido desde una connotación hacia acontecimientos sociales, sino que aborda una noción mucho más completa y compleja: “El espacio (social) no es una cosa entre las demás cosas, ni tampoco un producto entre otros: más bien, incluye las cosas producidas, y rodea sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad –su orden (relativo) y /o su (relativo) desorden.” (Lefebvre, 2013, p. 73). Por tanto, esta tercera categoría de espacio no funciona de forma independiente del *espacio mental* y *espacio físico*, sino que los incluye y vincula, de manera que el espacio deja de ser considerado como un elemento pasivo y compartimentado, que sólo tendría lugar en esas dos categorías, escindidas del plano de las interrelaciones que allí acontecen (De Stefani, 2009).

La importancia de dar cuenta de esta triada espacial, tiene que ver con que en esta investigación son dichas categorías las que se intentan poner en relación: el proyecto arquitectónico –desde la idealidad del espacio concebido– y su devenir en el espacio social. De esta manera, podemos leer la geometría desde la perspectiva de Lefebvre, primero como una estructura diagramadora que se encuentra en la idealidad del espacio mental, pero que al ingresar al espacio de la ciudad se vuelve parte de las relaciones y las temporalidades que ocurren en el espacio urbano.

En el medio de las artes visuales el reconocimiento de un tercer espacio viene, entre otras cosas, de la mano del uso de un despliegue geométrico en el arte, como un territorio común entre arte y ciudad, y entre arte y arquitectura. Un ejemplo paradigmático de esto es el movimiento minimalista en los años sesenta en

Estados Unidos. De manera inadvertida, los minimalistas comienzan a producir a partir de materiales industriales y estructuras modulares prefabricadas, que recuerdan a una estética propia del Estilo Internacional[40] en arquitectura, asunto que Maderuelo analiza en profundidad. De esta forma, la pretendida no-referencialidad de sus obras se torna más bien en un no-reconocimiento de que sus piezas empleaban los materiales y reproducían distribuciones presentes en la arquitectura y en la ciudad. Así, podemos ver emerger el tercer espacio de Lefebvre en las piezas minimalistas, ya que estas activan el espacio circundante de la obra de arte y lo vuelven un elemento significante y no solo soporte o contenedor pasivo, como solía ser considerado[41].

El despliegue geométrico, como estructura diagramadora tanto en el espacio de la ciudad como en las piezas minimalistas, es abordado por el artista visual abstracto-geométrico Peter Halley en su ensayo *La crisis de la geometría* (1987). Halley, pintor perteneciente a la corriente *Neo-Geo*[42] en pintura en la década de los ochenta, establece que el paradigma para los artistas que utilicen la geometría en la actualidad está determinado por el reconocimiento del nexo existente entre un ordenamiento geométrico desplegado en el espacio de la obra, con la geometría presente en el *espacio social*. Halley en su *statement*[43] declara: "A través de la visión de Foucault, yo veo en el cuadrado una prisión; tras las mitologías de la sociedad contemporánea, una velada cadena de celdas y conductos." (Halley, 1983, p. 25). Para quienes estén familiarizados con el trabajo de Halley, remarcarán que en sus pinturas siempre podemos encontrar dos elementos presentes: cuadrados con barras verticales y conductos. Según Halley, los cuadrados refieren a una prisión, y los conductos simbolizan las distintas vías por las que recibimos electricidad, agua, y posteriormente, aire acondicionado e Internet. De esta manera, el encierro al cual refiere es aquel autoimpuesto, ya que al recibir todo lo que necesitamos a través de las distintas vías –instalaciones eléctricas, de agua, alcantarillado, etcétera– prescindimos de salir al espacio público. En este sentido, consiste en un encierro mediante la seducción que puede proveer –en nuestros días– un espacio privado. De esta forma, la geometría que estructura el espacio pictórico en la obra de Halley no es otra que la geometría dispuesta

40 Estilo en arquitectura que se extendió entre las décadas del veinte y cincuenta, y que se caracterizó por emplear líneas simples y depuradas, desprovistas de detalles ornamentales, hasta llegar a un diseño de tipo elemental y funcional. También se definió por industrializar los procesos constructivos y por el empleo de nuevos materiales y tecnologías (Dempsey, 2002, p. 142-145).

41 Esto ocurre igualmente décadas antes, con la pintura geométrico-abstracta de los años veinte, tendencia que se vuelve consciente de la superficie pictórica como recurso espacial y materialidad esencial de su lenguaje, en contraposición al régimen de la representación mimética anterior, que consideraba estos aspectos como puramente instrumentales.

42 "Estilo pictórico de la década de 1980 que adopta una forma extremadamente objetiva con dibujos geométricos y composiciones de colores" (Grosenick and Riemschneider, 2002, p. 562).

43 Suerte de declaración de principios, o proposición que realiza un artista visual.

en el *espacio social*, con todas las connotaciones que esto conlleva. En su declaración de 1983, Halley afirma que la operación que él realiza es inversa a la del artista Robert Smithson, en el sentido de que en general los artistas pertenecientes al *land-art* instalan la geometría *ideal* en el *paisaje social* industrializado, mientras que Halley instala en el espacio *ideal* de la pintura, la geometría de lo social (1987).

El paradigma que presenta Halley se vuelve, por tanto, esclarecedor en esta investigación, ya que propone que la geometría ya no podrá ser abordada, al menos desde las artes visuales, sin tener en cuenta que está presente en la totalidad del espacio urbano y que ha determinado la manera en la que vivenciamos dicho espacio; es decir, no puede ser empleada sin tener en cuenta el tercer espacio de Lefebvre. Nuevamente, el planteamiento de Halley vincula el arte con el habitar. Esta visión se vuelve fundamental a la hora de analizar representaciones arquitectónicas, como es aquella contenida en los planos arquitectónicos de las casas estudiadas, y los distintos entramados urbanos residenciales que se han trazados a lo largo del tiempo en el sector de estudio. Es decir, la geometría tendría una información que aportar que iría más allá de comprenderla como medio que diagrama y distribuye el espacio de la ciudad, ya que se vuelve también significante como recurso artístico y como información a partir de la cual inferir signos de un habitar particular.

El barrio en el cual se enfoca esta investigación, consiste en un sector residencial ubicado en la comuna de Ñuñoa en la ciudad de Santiago, barrio en el que he estado domiciliada gran parte de mi vida. Por este motivo, conozco sus calles, construcciones, recovecos y transformaciones ocurridas en el tiempo, elementos que a través de recorridos cotidianos han tomado un lugar significativo en mi habitar, y memoria, el que ha sido fundamental para generar un cuerpo de obra por más de quince años.

Los límites del sector en el cual se enfoca este estudio toman su extensión a partir de los recorridos cotidianos que he realizado durante todo el tiempo que llevo domiciliada en el sector, los cuales han logrado conformar un territorio que reconozco como mi barrio. De esta manera, el concepto de barrio en el que se centra este estudio no está necesariamente determinado por directrices urbanas, o subdivisiones territoriales, ni tampoco aquel definido por una identidad arquitectónica y urbana reconocida por la colectividad que allí vive. Sino más bien, se encuentra definido por un itinerario personal, conformado a través de los trayectos iterativos que realizo principalmente a pie, los cuales poseen tanto un carácter doméstico –como lo es ir de compras a la panadería de la esquina– o de rutina laboral, como lo son los recorridos diarios que realizo camino a la estación de metro más cercana a mi domicilio. Todo este mapa de desplazamientos por la ciudad circunscribe algo así como el barrio de mis recorridos.

Estos recorridos por la ciudad han sido fundamentales para la conformación de un imaginario citadino y residencial. A partir de ellos he establecido mi relación con la ciudad, y he determinado los elementos urbanos que en el desarrollo de mi práctica artística fueron constituyendo una especie de léxico urbano que es re-articulado en el espacio de la obra. Este léxico, si bien se conforma desde un criterio personal, pone en evidencia elementos urbanos y ordenamientos que se repiten una y otra vez en la ciudad. Es decir, acusa patrones urbanos, elementos arquitectónicos y no-arquitectónicos que en su misma repetición pueden reflejar aspectos de nuestra identidad urbana. Sin embargo, son estos elementos que se reiteran, los que corren el riesgo de volverse invisibles para el que los observa diariamente.

PARTE 2
RECORRER LA CIUDAD:
EL BARRIO Y SUS PATRONES

2.1 El transeúnte y la ciudad

A partir de lo anterior, la relación que este estudio establece con la ciudad posee una antesala en una práctica artística que ha tenido como punto de partida los recorridos realizados por diversos sectores de la ciudad de Santiago, la mayoría barrios en proceso de renovación urbana. Por tanto, la mirada que se estableció en un primer momento hacia la ciudad fue aquella del ciudadano que la recorre cotidianamente. De este modo, este trabajo comienza con los elementos perceptibles para el peatón común que se desplaza por la ciudad, recorridos que ofrecen la posibilidad de observar fachadas, parques, aceras, calles, y a peatones en sus distintos trayectos. El acto de recorrer la ciudad posee la facultad de volver conocido un territorio o lugar, a partir de lo cual logramos apropiarnos de una espacialidad urbana determinada. La mayoría de nuestros recorridos son repetitivos, ya que transitamos mayormente por vías que ya conocemos, y en ese acto iterativo, re-conocemos nuestro paisaje con todos sus elementos, interacciones y transformaciones que van ocurriendo en el tiempo. Al ir al encuentro de un barrio desconocido, por ejemplo, cuando se viaja a una nueva ciudad, rápidamente nos hacemos de una rutina a través de repetir ciertos trayectos, y con esto, registrar los elementos que vuelven particular un espacio determinado. Nuevamente, esto constituye un acto de re-conocimiento, un proceso cognoscitivo que torna ese nuevo paisaje familiar para nosotros. También experimentamos algo similar durante una experiencia de mudanza, situación en la que pasamos a vivir en un nuevo barrio, el cual, si bien puede haber sido ya conocido para nosotros, lo era en tanto que transeúntes que percibían dicho espacio de manera provisional. Es decir, la manera en la que experimentamos ese espacio cambia radicalmente al recorrerlo como parte de nuestro hábitat residencial. Lo importante de estos recorridos es que articulan nuestra experiencia del habitar, además de nuestra percepción y recuerdo espacial, tema en el que se profundizará más adelante.

El recorrer la ciudad es un acto que forma parte de la vida citadina, sin embargo, según las características del barrio, el itinerario personal, y la ciudad en la que se habita, la época del año, y el horario, estos recorridos se pueden efectuar de manera muy distinta. Hay ciertos términos que han sido creados para referirse a prácticas específicas de recorrer la ciudad, como es el caso del *flâneur*, concepto instaurado principalmente en el París de fines del siglo XIX y que se define como alguien que pasea por la ciudad en un estado de observación constante y sin un objetivo determinado. Desde la mirada del poeta Charles Baudelaire, la *flânerie* consistiría en un estado *desalienado* de observación y de improvisación de recorridos en la ciudad (Coates, 2017). Desde la visión del filósofo Walter Benjamin, sin embargo, consiste en un estado ligado a la experiencia de la ciudad moderna, y que refiere más bien a un paseante absorbido por el espectáculo de la ciudad (Benjamin, 2005). De cualquier manera, este tipo de recorrido, por ejemplo, difiere radicalmente de aquellos que, por ejemplo, se realizan en

los trayectos cotidianos de la vivienda al trabajo, y que en inglés se le conocen con el nombre de *commuters*[44]. Tampoco se podría ser propiamente *flâneur* en un barrio cortado por una autopista, o en barrios considerados peligrosos y sin ninguna unidad formal. Tanto el *flâneur* de Baudelaire, como el de Benjamin, están determinados por una estructura urbana precisa, en este caso, el París de comienzos del siglo XX posterior a la gran reforma urbana realizada por el Baron Haussmann, prefecto de la Sena en París[45], y quien es el principal responsable del aspecto con el que conocemos esta ciudad hoy en día. En aquella época, mediante la construcción de grandes avenidas, que aumentaron la plusvalía de muchos sectores, la estandarización de árboles y edificios rematados en el horizonte con grandes monumentos, fueron renovaciones que permitieron, entre otras cosas, el control de plagas y de barricadas, y por sobre todo, la reorganización de las distintas clases sociales en diferentes distritos, o *arrondissements*[46]. Con esto las clases adineradas ocuparon de manera casi exclusiva la zona central de la ciudad, mientras que la clase trabajadora fue siendo desplazada hacia barrios periféricos. Con esta reforma París pasó a ser el ejemplo primero de ciudad moderna, ya que adquirió una estructura urbana armónica y placentera de recorrer, al menos en el París *intramuros*. Esta renovación garantizó de cierta forma un tipo de experiencia específica con la ciudad, común a quienes la han recorrido a partir de aquella renovación, y común a quienes todavía la recorren diariamente en la actualidad.

La manera de recorrer la ciudad de Santiago es bastante disímil en comparación, ya que sus distintos barrios se fueron disponiendo sin una gran planificación urbana que comprendiera la totalidad de sus sectores, a excepción de lo que conocemos como el centro cívico de Santiago. Esto ha determinado la manera en la que nos movemos y experimentamos esta ciudad, la mayoría de nosotros recorriéndola sólo por sectores, sin poder percibir su totalidad. Podríamos decir también que los recorridos han cambiado en función del nuevo estilo de vida imperante, el cual incluye realizar largos trayectos de nuestro hogar al trabajo, los que son efectuados en locomoción colectiva, como bus o metro, y en medios de transporte particular, como automóvil y bicicleta[47]. Por otro lado, nuestras actividades de recreación las realizamos muchas veces en espacios cerrados. En este sentido, parecen haberse reducido las instancias en las que la ciudad se muestra a nosotros.

44 En inglés se utiliza como sustantivo, *a commuter*, o como verbo, *to commute*, los cuales refieren al viajero que realiza trayectos diarios distantes desde su hogar al trabajo, fenómeno común a grandes ciudades como Santiago.

45 Llamado George-Eugène Haussman, prefecto de la Sena, quien a pedido de Napoleón III, comienza a modernizar la ciudad de París a partir del año 1852 (Pintaius, 2021).

46 Así se denominan en francés las divisiones administrativas entre comunas, las que en total son veinte y se encuentran al interior de lo que se le conoce como el París intramuros.

47 Este último medio de transporte, que cada día en Santiago adquiere más adeptos, parece ser el único que entrega una experiencia rica de la ciudad, el cual permite desplazarse sin caer en un estado de inercia por la velocidad de los trayectos.

Bajo este escenario, la vida de barrio, la cual comprende una actividad social y de recreación, también se ha visto afectada, ya que las personas cada vez poseen menos interés y tiempo para esta práctica. Respecto a lo cual dos elementos parecen haber intervenido de manera significante: primero, los efectos que tuvo y siguen teniendo los 17 años de dictadura militar en Chile, los cuales lograron instalar de manera efectiva una percepción de sus ciudadanos hacia el espacio público como un lugar de control y miedo, en el que nos sentimos muchas veces vigilados o amenazados; y segundo, la consiguiente llegada de una economía neoliberal, la cual ha propiciado una visión del espacio urbano, la arquitectura y la vivienda como bienes de mercado, antes de constituir derechos sociales.

Un barrio residencial, que se caracteriza por estar compuesto de viviendas, servicios públicos, como plazas, parques y negocios, hoy en día está siendo constantemente densificado a través del reemplazo de casas por edificios, uno de los temas centrales de esta investigación. Este fenómeno no sólo altera un barrio en términos formales, sino que el aumento de la densidad poblacional que esto conlleva claramente transforma el cotidiano de quienes allí residen, más aún si no se han considerado áreas verdes y equipamiento que acompañen a estos proyectos.

A partir de lo anterior, es posible adelantarnos y prever que varios de los efectos de estas transformaciones pueden ser de carácter negativo, ya que, si se considera la noción de recorrer la ciudad como actos de apropiación de un lugar determinado, el decaimiento de esta práctica podría poner en peligro el identificarnos y atesorar nuestra ciudad y nuestros barrios, y por consiguiente, ser conscientes y participativos en los cambios que va teniendo; y en fin, velar por nuestro habitat.

2.1.1. Ñuñoa y sus arquitecturas

El sector de Ñuñoa, en el cual se despliega esta investigación, posee la característica histórica de haber sido una zona residencial desde finales del siglo XIX, cualidad que se mantiene hasta el día de hoy. Tiempo atrás, en este terreno se encontraban asentamientos indígenas que se distribuyeron en el amplio territorio contenido entre el actual Río Mapocho y el Río Maipo, hoy sector dividido entre las comunas de Vitacura, Las Condes, La Reina, Ñuñoa, Macul, Peñalolén, La Florida y San Miguel[48] (González Meyer, 2004). Luego, en tiempos de La Colonia, pasa a conformar un sector rural de desarrollo agrícola y casas de descanso para la clase regente, que prefería estos espacios alejados de la ciudad. Todo este escenario

48 Posteriormente, con la llegada de los españoles en el siglo XVI dichos terrenos son cedidos a un grupo pequeño de súbditos de la corona española bajo el sistema de encomiendas, “compensación que daba el Rey de España a sus súbditos españoles por los servicios prestados. Al súbdito o encomendero se le cedían tierras y población indígena, para que a cambio de la difusión de la fe, sirviese en su provecho y rindiera cierta cantidad de tributos” (Ilustre Municipalidad de Ñuñoa, 2012, p. 16).

comienza a cambiar en la época en la que Ñuñoa es declarada comuna de Santiago en 1894, período en el cual se implementan servicios públicos, como electricidad, agua potable, calles y avenidas pavimentadas[49]. Junto a esto el sector comienza a tener un crecimiento inmobiliario que se evidencia con la construcción de distintas poblaciones, desarrollo que tuvo un incremento entre los años cuarenta y sesenta con la edificación de distintas villas y parques, y sobre todo con la construcción del Estadio Nacional en 1938 y la Villa Olímpica en 1962 (Municipalidad de Ñuñoa, 2012). Por último, y debido al crecimiento demográfico ocurrido durante este período, Ñuñoa comienza a perder extensiones de tierra, siendo subdividida en las comunas antes mencionadas. Si bien en aquella época Ñuñoa posee a gran parte de la clase adinerada en arquitecturas palaciegas, en gobiernos tales como el de Carlos Ibañez del Campo y Arturo Alessandri Palma, se lograron concretar grandes proyectos habitacionales de viviendas sociales junto con sus áreas verdes, los cuales dieron un giro democrático al sector, y abrieron la posibilidad a que diversos estilos arquitectónicos vinieran a poblar la comuna[50] (González Meyer, 2004).

Respecto al sector específico en el que se enfoca esta investigación, si bien goza del cruce de las distintas arquitecturas antes mencionadas, no posee grandes hitos arquitectónicos como lo serían los palacetes que se encuentran en el eje de Av. Irarrázaval, o proyectos de arquitectura moderna, como lo es el caso del Conjunto Empart distribuido a ambos costados de Av. Grecia, y tantos otros que se ubican en el sector sur y sur-poniente de Ñuñoa. Muchos de estos han sido declarados como Zona Típica o Pintoresca, o gozan de algún reconocimiento a partir de numerosos estudios que han evaluado, entre otras cosas, su estilo arquitectónico, y la importancia que tienen desde una perspectiva histórica, política y cultural.

Contrariamente, el sector de estudio en el que se ha enfocado esta investigación no cae en dichas categorías, y si bien posee construcciones antiguas, como lo es el Convento Hermanas Teresianas en Av. Ossa con Echeñique, se encuentra en gran parte conformado por un híbrido de construcciones residenciales sin una continuidad formal definida. En este sentido, es un barrio que a pesar de las muchas transformaciones que ha tenido, sobre todo durante los últimos diez años, sigue estando compuesto en su mayoría por casas. Las distintas tipologías que despliega el barrio varían bastante unas de otras. Posee viviendas pareadas en condominios construidos durante los años noventa, hasta conjuntos habitacionales de varios edificios tipo vivienda social. Otras viviendas poseen terrenos irregulares, que parecieran ser restos de otra época, de aquella Ñuñoa en tiempos de La Colonia, y que

49 A finales del siglo XIX, se establece en Santiago la división política del territorio, a partir de lo cual se promulga la ley de Comuna Autónoma con lo que Ñuñoa pasa a ser comuna en 1894 (Historia Republicana – Ñuñoa Patrimonial, 2023).

50 Sin embargo, desde una perspectiva urbanística y crítica, se habla de que todos estos proyectos fueron pensados de manera aislada, sin haber sido concebidos en conjunto con las vías de circulación, comercio, hospitales y otros servicios públicos (González Meyer, 2004), es decir, edificaron grandes conjuntos habitacionales pero no una planificación urbana integral.

según el historiador René León Echaiz correspondían a chácaras, concepto que él define como terrenos de gran extensión, ubicados en lugares distantes de la ciudad[51] (Echaiz, 1972, pág. 17).

A través de recorridos realisados cotidianamente por el barrio, y la literatura que se pudo revisar, el sector comprende tres paños urbanos distintos, que se desplazan de norte a sur, y de los cuales existe escasa información. El primero, cercano a la Av. Tobalaba, entre las calles Eliecer Parada y Hamburgo, era conocido como el barrio de *los adoquines*, el cual fue creado a partir de los años cuarenta y cincuenta, compuesto en gran parte por casas, muchas de las cuales han sido reemplazadas por edificios durante estos últimos diez años **(Fig 7)**. La denominaron así ya que hay un tramo específico, y de corta extensión que hasta el día de hoy se encuentra pavimentado con adoquines, los que según dicen, provienen de canteras cercanas a Santiago (Sanchez, 2016). Un segundo paño que limitaba con los adoquines era lo que llamaban *las siete canchas*, que como el nombre lo dice, era un paño de terreno alargado en el cual habían canchas para jugar fútbol, y que en la actualidad están emplazados cuatro conjuntos habitacionales estilo vivienda social, además de ser el terreno que aloja una feria de alimentos todos los días miércoles y sábados. Contiguo a este paño existió un área de construcciones informales, o tomas, en la que posteriormente se construyeron viviendas sociales de fachada continua, y que conformaron la Población Arturo Prat en 1913.

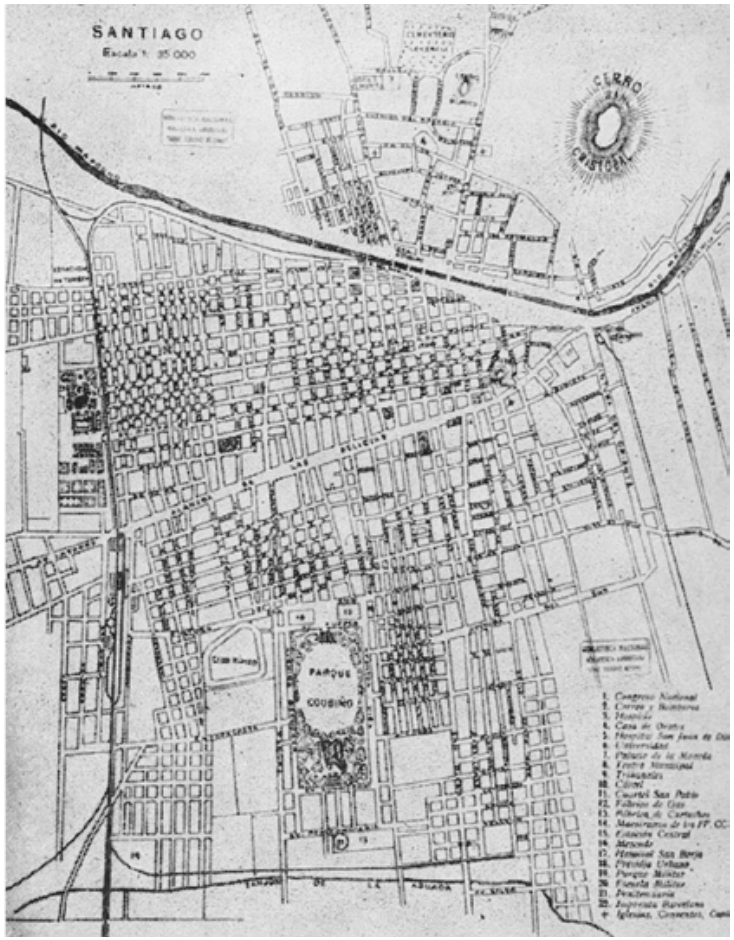


Fig. 6 Plano de Santiago en 1906 con el primer sector de Ñuñoa y Providencia (Biblioteca Nacional, Sala Medina, Santiago de Chile). Fuente: Libro *Ñuñohue*, de René León Echaiz.

51 Estos terrenos fueron entregados a partir del siglo XVI, a algunos pocos propietarios españoles en el tiempo de La Colonia según describe Echaiz. Y si bien es poco probable que aquellas viviendas hayan pertenecido a esta época, las características urbanas con las que reconocemos hoy en día el sector de Ñuñoa, sólo comenzaron a tomar forma a partir de escasos y aislados proyectos residenciales que se comenzaron a construir en los años cuarenta. Antes de esto no hubo grandes modificaciones, por lo que hasta que estos proyectos se llevaron a cabo, el paisaje urbano debe haber sido en gran parte similar al que había en la época de La Colonia.

De estas viviendas todavía existen varias del proyecto original, muchas intervenidas por sus residentes mediante ampliaciones, o definitivamente reemplazadas por una vivienda nueva o por edificios habitacionales, aunque el sector se sigue denominando de la misma manera.

Al interior del universo de tipologías que existen en el sector se encuentran casas de cierta amplitud, que pertenecieron a antiguos proyectos habitacionales de los años cuarenta y cincuenta, muchos de los cuales fueron convertidos en negocios, como cafeterías y almacenes, o transformados a través de sucesivas ampliaciones que han modificado y enmascarado su estructura original. Otras de estas viviendas han sido demolidas, por lo cual (y sumado a las transformaciones anteriormente señaladas) se vuelve muchas veces difícil reconocer algunos de estos conjuntos como unidad. Sin embargo, algo distinto ocurre en la ya mencionada Población Arturo Prat. Este conjunto, compuesto por casas de fachada continua, se emplaza en calles angostas, viviendas de apariencia similar a tantos otros barrios santiaguinos, sobre todo en aquellos sectores cercanos al centro de Santiago, como lo son el barrio Yungay y Matta[52] **(Fig. 8)**. Este continuo, si bien se ha visto interrumpido por viviendas y ampliaciones auto-construidas sobre el anterior proyecto, además de nuevos edificios habitacionales, todavía

52 Gran parte de Santiago Centro se rigió por esta norma de agrupamiento continuo, la cual se extendió hasta la altura de ciertos barrios de Providencia. Esta también se puede ver de manera más radical, y en casi en toda su extensión, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.



Fig. 7 Sector barrio *los adoquines*. Fuente: *Google Street View.*

se evidencia su constitución original en ciertos remanentes que quedan de las construcciones anteriores, como fachadas que ahora sirven de muros perimetrales, o fragmentos de paredes perfiladas y remates de pilar, además de varias de sus casas que se mantienen en buen estado. Esto último permite reconocer la extensión y carácter original de esta población a diferencia de otros conjuntos del sector. Por último, el barrio también posee una nueva tipología de edificios que ha comenzado a reemplazar el híbrido de construcciones recién descrito, por edificios modulares de tipologías mayormente uniformes. Esta transformación se ha visto incrementada hace ya más de una década, momento en el que se inaugura la Línea 4 del metro de Santiago en el 2005 y posteriormente se modifica el Plan Regulador de Ñuñoa, liberando la altura para la construcción de edificios residenciales[53]. Estos edificios se diferencian entre sí principalmente por el número de

53 Para más información ver: https://www.nunoa.cl/municipalidad/plan-regulador-comunal/

pisos que poseen y por los revestimientos utilizados, sin embargo, constituyen construcciones bastante similares unas de otras. Hay edificios de cinco y seis pisos, que son los más numerosos, y otros de mayor altura que alcanzan hasta los 17 pisos. Por último, recientemente han comenzado a construir edificios que responden a un nuevo concepto habitacional denominado como *Townhouse*[54], similares a las viviendas dúplex, y que mezclan las características de un edificio con las de una casa, aunque en el caso de los *Townhouse* las áreas verdes comunes son reemplazadas por patios y terrazas privadas.

2.1.2 La arquitectura y el habitar

Como mencionaba anteriormente, el concepto de barrio que desarrolla esta investigación no sería exclusivamente dependiente de directrices mayores dadas por la diagramación urbana, como es el caso de las calles, avenidas y autopistas que podrían trazar los límites de su extensión, sino que está principalmente definido por el área en la que se despliegan nuestros recorridos cotidianos realizados a pie y cercanos al domicilio. También pueden determinar nuestro barrio, los recorridos cercanos e iterativos efectuados a través de algún medio de transporte (sobre tierra), como lo sería el caso de los trayectos en locomoción colectiva en las cercanías. Sin embargo, a partir de la construcción de la estación de metro en el sector de estudio, estos recorridos se han visto considerablemente alterados. Este acontecimiento ha provocado un incremento en la plusvalía del sector, dando paso a un proceso de gentrificación que ha transformado progresivamente las construcciones presentes en el barrio, además de provocar un recambio de sus residentes. Por consiguiente, esta reforma todavía reciente, sumada a las alteraciones en nuestras maneras de recorrer la ciudad en la actualidad, han afectado en más de un sentido la forma en la que se habita y percibe el hábitat residencial.

Es así que, los trayectos en los cuales personalmente observo la ciudad y sus cambios se han modificados, ya que gran parte de los recorridos que realizo actualmente son a través del uso del metro como medio de transporte principal. Esta transformación en mi habitar es posible de trasladarla a tantos otros residentes de la ciudad de Santiago, quienes, a través de sus modos de desplazamiento y ritmos de vida han dejado de recorrer ciertas calles y sectores de la ciudad, reemplazándolos por recorridos en metro. Nuestra percepción de la ciudad en este caso pasa de concebir las transformaciones que están ocurriendo en la ciudad como alteraciones graduales, a percibirlas como cambios drásticos que carecen del tiempo necesario para asimilarlas. Nuestros trayectos bajo la superficie urbana han funcionado, en este sentido, a manera de *gap*, o vacío, en lo que anteriormente podíamos concebir como un espacio articulado desde una cierta

54 Este nuevo concepto de vivienda actualmente está siendo construido en varios sectores de Santiago. Una de sus características principales es la de reemplazar las áreas verdes colectivas, por patios y terrazas privadas.

continuidad al recorrerlo sobre la superficie de la urbe. Al decir 'continuo' se hace en referencia a un espacio articulado desde nuestro conocimiento adquirido en el cotidiano, de aquellos recorridos realizados por nuestro barrio y trayectos iterativos

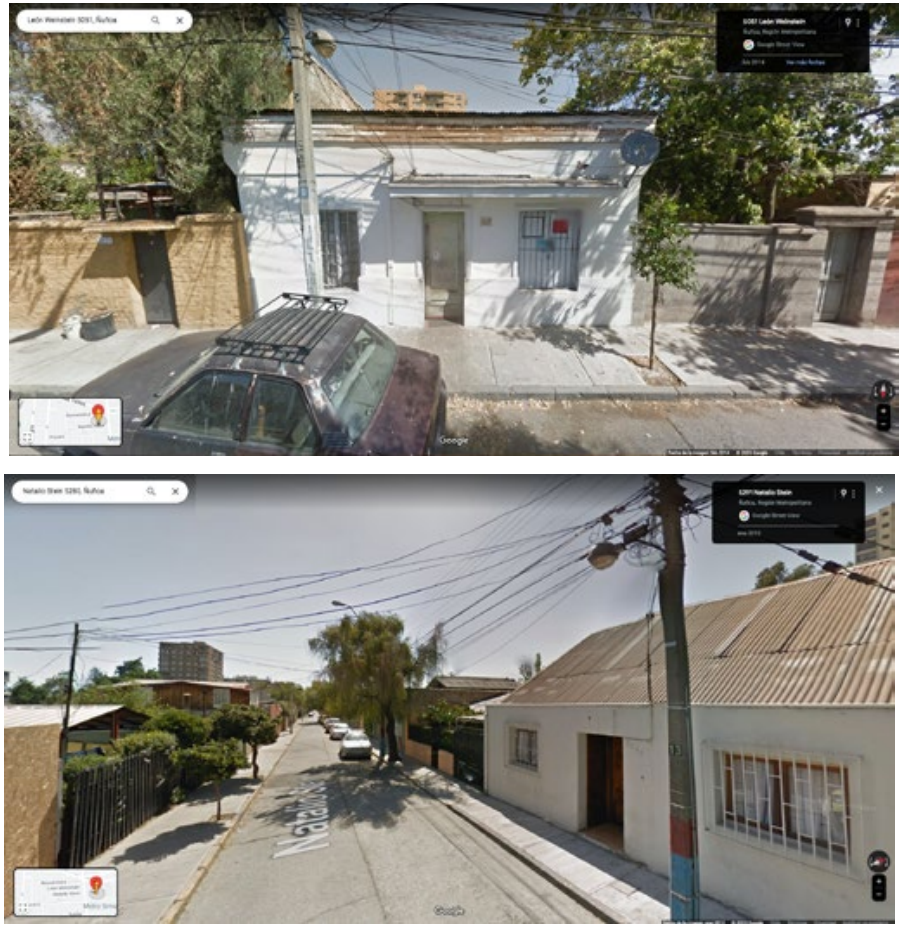


Fig. 8 Calles León Weinstein y Natalio Stein, en la Población Arturo Prat. Fuente: *Google Street-View.*

hacia el trabajo, los que nos permiten reconocer y ser testigo de los elementos particulares que caracterizan a estos recorridos. Es importante hacer esta aclaración, ya que, los barrios en la ciudad de Santiago raramente poseen una continuidad desde una visión arquitectónica o urbanística, sino que se componen generalmente por un híbrido de construcciones, que conforman más bien un espacio urbano accidentado que no posee una unidad formal. La continuidad, en este caso, sólo aparece en el recorrido, esto es, en el reconocimiento del espacio donde nos movemos y sus cualidades visuales, espaciales, y culturales.

En este sentido, la reciente accesibilidad a la locomoción subterránea en barrios mayormente residenciales constituye una de las causas que ha contribuido en transformar la experiencia de nuestro habitar reciente. Según el antropólogo francés Joël Candau, los lugares de memoria en la ciudad, en el último tiempo se han tornado cada vez menos espectaculares, y más dispersos, afirmando que "existen microlugares de memoria que, a escala de un pueblo, de un barrio, o de una ciudad, pueden tener tanta importancia para la colectividad como el Panteón" (2002, p. 115). Esto se podría vincular a la manera en la que estamos realizando nuestros recorridos cotidianos, ya que ciertos lugares que muchas veces carecen de valor para la mayoría, comienzan a volverse significativos para alguien debido a un itinerario particular. Estos *microlugares* de los que habla Candau siempre han existido, sin embargo, el estilo de vida actual se puede presentar como

una amenaza de estos *microlugares*, provocando que vayan gradualmente desapareciendo, o siendo reemplazados por lugares contenidos en espacios cerrados, o incluso, en espacios virtuales.

Asimismo, según la perspectiva del sociólogo Luis Campos y la antropóloga Loreto López, la manera en la cual significamos los distintos espacios y sectores de Santiago se encuentra determinada por varios factores, entre ellos, la segregación urbana propia de Santiago, evidenciada en el hecho de que sólo nos movemos por ciertos barrios, normalmente los que nos parecen más seguros, o los que se relacionan con nuestras rutas habituales. También consideran los nuevos servidores y aplicaciones de mapas satelitales un factor determinante, el cual evita tener que "asistir" efectivamente a muchos de esos lugares (2004, p. 26). Desde una experiencia personal, mi percepción y conocimiento de la ciudad se ha visto especialmente alterado por este *web mapping*[55], específicamente a partir del empleo del servidor de *Google Maps* como herramienta de trabajo. Esta práctica ha logrado disminuir de forma considerable los recorridos que solía efectuar por los barrios que me interesaba estudiar a través de la conformación de repertorios fotográficos de distintos barrios de Santiago. Y si bien he continuado con esta práctica fotográfica, un porcentaje no menor de estos recorridos han sido reemplazados por paseos virtuales a través del archivo fotográfico contenido en *Google Street-View.*

Desde esta perspectiva, nuestro barrio, determinado por nuestro estar efectivo en dicho espacio, estaría en cierto sentido amenazado por el estilo de vida actual. La manera de experimentar la ciudad, y nuestra idea sobre ella ha cambiado no sólo por sucesos sociales, culturales y políticos ocurridos en la historia de Chile, sino que también han influenciado nuestro habitar reciente diversos cambios urbanos. La construcción de autopistas urbanas que dividen sectores y barrios, el crecimiento desmesurado y sin mucha planificación que ha experimentado Santiago, nuestros recorridos personales e iterativos realizados en metro, el realizar nuestras actividades recreativas en espacios cerrados, son ejemplo de algunas de estas transformaciones. Todas estas variantes influyen a la hora de recorrer, apropiarnos y pensar nuestra ciudad y nuestro barrio. De esta forma, a través de nuestros recorridos sectorizados, la ciudad desplegada por estos trayectos se vuelve cada vez más pequeña, esto mientras contradictoriamente la ciudad crece de forma desmedida.

Desde mi perspectiva entiendo el habitar como la relación que logramos establecer en el tiempo con los espacios, las personas, las construcciones, los objetos, las dimensiones, diagramaciones, y recorridos que realizamos en nuestro cotidiano. Este punto recuerda a aquello que el filósofo alemán Martin Heidegger afirma respecto al habitar en su conferencia *Construir, habitar, pensar* de 1951, específicamente desde una pérdida semántica ocurrida en

55 Traducido al español sería "cartografía en la web".

la palabra *construir*, y que solía estar vinculada originalmente al concepto de *habitar*, y no tan sólo al acto de *erigir*, diciendo que el "construir no es solo medio y camino para el habitar. El construir ya es, en sí mismo, habitar" (Heidegger, 1994, p. 108). Dicho esto, en un contexto de reconstrucción de ciudades en Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, proyectos que Heidegger pone en cuestión al decir que "no garantizan que acontezca un habitar" (ibid, p. 107).

Muchas de las investigaciones respecto al habitar intentan establecer una concepción del espacio urbano y residencial que no esté sólo determinada por los distintos reglamentos urbanos, o por la idea de propiedad. Se puede inferir, en este sentido, que intentan recobrar el espacio social identificado por Henri Lefebvre, el cual sería el espacio de las relaciones, de la interacción de lo social. Respecto a esto, el arquitecto y académico chileno Luis Iturra Muñoz en su artículo titulado "¿Donde termina mi casa? Mirando el hábitat residencial desde la noción de experiencia" afirma que los espacios que recorremos cotidianamente en la ciudad, y en el interior de nuestras viviendas no constituyen espacios diseccionados "en contenedores espaciales delimitados" (Iturra Muñoz, 2014, p. 238), sino que conforman un continuo. En este sentido, según la visión de Iturra, la experiencia del habitar sería irreductible a un tipo de espacio tramado por la legalidad. Desde una perspectiva similar a la de Heidegger, él explica que nuestro devenir en el espacio es ininterrumpido, siendo difícil trazar los límites de nuestro hábitat residencial, ya que habitamos en múltiples lugares, determinados por nuestra percepción, siempre subjetiva, nuestro itinerario personal, el clima, determinantes culturales, estados de ánimo, entre varios otros factores.

Ahora bien, aunque el hábitat residencial pueda conformar un continuo, como afirma Iturra, que no obedece necesariamente a nuestro habitar en espacios delimitados y disociados del entorno, y basados principalmente sobre la idea de propiedad, las distintas diagramaciones espaciales determinadas por dicha propiedad, y los diferentes reglamentos urbanos sí pueden influir en nuestra manera de concebir los distintos espacios de habitabilidad. Es precisamente el expediente de vivienda, uno de los materiales principales que se analiza en esta investigación, el cual encarnaría de forma ejemplar la idea de arquitectura y ciudad determinada, o normada, por el concepto legal de propiedad. Y si bien la ciudad no responde únicamente a dicha legalidad, los distintos reglamentos urbanos que han pretendido tramar la ciudad de una manera específica, han determinado en gran parte la forma que ha ido tomando el espacio urbano en el cual habitamos.

El expediente, en este sentido, evidencia cómo un proyecto arquitectónico se adscribe a los distintos reglamentos urbanos como es el caso del Certificado de Informaciones Previas[56],

56 "documento que contiene información sobre las condiciones generales de edificación de un predio, conforme a la Ordenanza municipal, al Plan Regulador Comunal y otras normas afines a la materia." (Certificado de Informaciones Previas, párr. 1).

documento que informa de los distintos reglamentos que aplican a una parcela específica. Sin embargo, y retomando lo que afirma Iturra Muñoz, estos documentos describen e inscriben transformaciones que van aconteciendo en el inmueble hasta llegar a su demolición, cambios que en su mayoría han sido efectuados por sus residentes en el tiempo, es decir, inscriben acciones de un habitar específico, no pre-determinadas por la legalidad del terreno.

2.1.3 Lo efímero y precario de la composición urbana

Uno de los factores importantes que definen nuestra identidad urbana se relaciona con el tiempo que sus arquitecturas logran mantenerse en el espacio de la ciudad, y también respecto a las condiciones en las que se mantienen, esto por determinantes tanto culturales, políticas y económicas, como naturales. Es decir, tiene que ver en gran parte con la longevidad y mantenimiento de sus construcciones.

El dar la categoría de efímera a la composición urbana tiene la complejidad de que se define en la comparación. En efecto, la composición urbana de Santiago puede ser efímera al contrastarla, por ejemplo, con una ciudad europea, esto por nombrar el único escenario urbano en el que he habitado aparte de Chile, y que se identifica por conservar sus construcciones durante largo tiempo.

Un ejemplo concreto de esta comparación puede ser el observar cómo acontecen los procesos de demolición, su frecuencia y etapas. En ciertas ciudades francesas, por ejemplo, se observa que las demoliciones consisten en un proceso gradual, en el cual sus distintas fases quedan expuestas al ciudadano. En lo casos en que la demolición comprende varias viviendas, se pueden observar casas tapiadas al lado de viviendas todavía ocupadas, y estas a su vez contiguas a un sitio eriazo en el cual la vivienda ya ha sido demolida y la naturaleza ha comenzado a tomar su lugar. Este proceso muchas veces puede tomar años si no hay consenso de venta entre los residentes **(Fig. 9)**.

En Santiago al menos, este proceso se realiza con considerable rapidez en comparación. Usualmente las viviendas son vendidas con bastante rapidez a las inmobiliarias[57], proceso que comienza por cercar todo el perímetro que va a ser derribado con *mallas de kiwi* y muros provisionales, que superan los 2 metros de altura[58]. Posteriormente las empresas de demolición desprenden de las viviendas todos los elementos que se pueden revender, como

57 Un gran porcentaje de las casas que se venden en la ciudad de Santiago son adquiridas por inmobiliarias. Esta transacción se debe principalmente a dos razones: la primera, que los propietarios de las viviendas fallecen y los que heredan son más de una persona, por lo que prefieren vender la propiedad y así dividir las ganancias. Segundo, las inmobiliarias pueden pagar un mejor precio por estas viviendas que un particular.

58 Esto consiste en un requerimiento municipal para proteger a quienes viven y circundan alrededor de un barrio en proceso de demolición, ya que los escombros durante los procesos de demolición y posterior proceso de construcción levantan considerable material en suspensión.

pisos y tabiques de maderas nobles, marcos de ventanas, tinas y lavaplatos, rejas, conductos de cobre, etc. Luego se demuele vivienda por vivienda, proceso que puede durar tan sólo horas **(Fig. 10)**. En este proceso también se recuperan ciertos materiales, como es el caso de las cadenas de construcción, que sirven de estructura para el concreto armado **(Ver Anexos)**; las que la máquina retroexcavadora arrastra con sus garras del resto de escombros de la casa derribada, para luego aplanar y moldear en forma de esferas que después revenden por peso. La construcción ulterior del edificio también ocurre con notable rapidez, debido a que son proyectos arquitectónicos que muchas veces ya han sido construidos en otras ocasiones, y que tan sólo son adaptados al terreno específico donde van a ser edificados. En este sentido, tanto la rapidez, como la no visibilidad, son factores que pueden influir en percibir estos cambios como drásticos. Como se mencionó anteriormente, la manera sectorizada en la que nos movemos por la ciudad también exacerba esta percepción. Esto se relaciona con lo que afirma el teórico Sergio Rojas cuando dice que "La historia de la ciudad es la historia acerca de cómo se fue perdiendo de vista la ciudad. La ciudad usurpó las distancias hasta coincidir con el horizonte" (Rojas, 2002, p. 160). Esta afirmación alude a las grandes dimensiones que han ganado ciudades como Santiago, lo cual no facilita en muchos de sus sectores el tránsito fluido entre barrios, mucho menos una comprensión de su totalidad. La nueva ciudad se constituye en gran parte por lo que no vemos. La fragmentación de la urbe a través de las autopistas urbanas, y la estratificación de los diferentes sectores también son ejemplos de ello. Es como si existiesen diversas ciudades al interior de una misma ciudad, con poblaciones disgregadas, que no alcanzan a ver muchas veces lo que ocurre en un barrio aledaño al de ellos. Entonces, el percibir la composición urbana como cambiante o efímera, no sólo tendría que ver con los cambios efectivos que en ella ocurren, sino también con el tipo de ciudad, su conectividad y la manera de habitarla.



Fig. 9 Vivienda murada. Parte del repertorio fotográfico del Barrio Alma en la ciudad de Rennes, Francia, 2008. Fuente: Elaboración Propia.

Las demoliciones como fenómeno, si bien comprenden también un proceso urbano natural –ya que normalmente dónde está emplazada una arquitectura, solía haber otra arquitectura antes–, se transforman en un síntoma anómalo cuando la cantidad se incrementa y comienza a tener efectos negativos y drásticos en nuestro habitar. También pueden significar un mal signo cuando construcciones que han sido importantes desde una historia social y cultural de una ciudad son demolidas sin participación ciudadana.

Otro aspecto acerca de lo efímero en la ciudad se da por las características intrínsecas de un proyecto arquitectónico. A saber, no son pocos los proyectos habitacionales que han sido pobremente proyectados y construidos en Santiago y Chile en general, y muchos de estos han consistido en proyectos de viviendas sociales[59]. La pobreza tanto estética como efectiva hacen prever una corta duración de estas construcciones. También la cantidad de viviendas informales (conocidas en Chile bajo el nombre de *tomas* o *poblaciones callampas*), viviendas de emergencia, muchas prefabricadas, auto-construidas o improvisadas, disgregadas en distintos espacios residuales de la ciudad, constituyen muchas veces arquitecturas de corta duración, o dan la impresión de poca longevidad, aunque a veces no sea el caso [60]. Proyectos de viviendas sociales que han sido malamente construidos dan la sensación de una arquitectura desmaterializada, que termina siendo construida con materialidades que poseen parentesco con los que se utilizan para proyectar las viviendas, es decir, con la maqueta arquitectónica.[61]

Asimismo, muchos de estos proyectos no tienen la mantención adecuada, cuestión que suele ocurrir en varios barrios de Santiago, sobre todo aquellos que poseen mayor antigüedad, como es el caso del barrio Matta y Yungay, a partir de los cuales he conformado diferentes repertorios fotográficos a lo largo de los años **(Fig. 11)**. Muchos de estos sectores han experimentado más de un recambio demográfico, el cual se evidencia en las diversas transformaciones que efectúa cada residente en sus viviendas, las que se revelan sobre todo en la superficie de las fachadas de casas. Gran parte de estos barrios conforman una fachada continua, similar a un gran lienzo con múltiples intervenciones, algunas conformando una suerte de palimpsesto de apropiaciones. En este caso, lo

59 Se identifican las décadas de los ochenta y noventa como la época en la que se construyó la mayor cantidad de conjuntos habitacionales de viviendas sociales. Sin embargo, también se reconoce este período por las mayores negligencias en este tipo de construcciones. Un caso emblemático fue el escandalo del proyecto de viviendas Copeva en 1997, las cuales luego fueron conocidas bajo el nombre de “casas de nailon” y que posteriormente más de la mitad tuvieron que ser derribadas.

60 Hay muchos ejemplos en Chile y en el extranjero de terrenos que han sido tomados y que han podido desarrollar proyectos urbanos auto-gestionados y sustentables. Un ejemplo histórico en Santiago fue la Toma de la Victoria en 1957, hoy llamada población La Victoria, conformada por una toma de numerosas familias que vivían en el Zanjón de la Aguada y que se tomaron los terrenos de la chacra La Feria (Cortés, 2014).

61 Esto guarda una relación directa con mi trabajo plástico. En este sentido, el uso de materiales livianos en mi trabajo alude, por un lado, al ideal del proyecto arquitectónico, y, por otro, a las características muchas veces efímeras y precarias de muchas viviendas en Chile.



Fig. 10 Registros fotográficos de procesos de demolición en el sector de estudio. Imágenes parte superior: demolición cuadrante calles Av. Ossa, Estrella Solitaria, Clorinda Willshaw y Simón Bolivar, 2020. Imágenes parte inferior: demolición en calles Pucará con Hamburgo y Natalio Stein, 2017. Fuente: Elaboración Propia.



Fig. 11 Parte del repertorio fotográfico realizado del barrio Yungay y Matta, 2008. Fuente: Elaboración Propia.

efímero refiere también a los muchos cambios y modificaciones improvisadas que los residentes efectúan en sus viviendas a través del tiempo. Los desgastes de las superficies y los colores, la hibridez y superposición de las materialidades que componen las fachadas, todo esto refleja el paso del tiempo. De cierta manera, si bien estas arquitecturas no poseen la longevidad, por ejemplo, de un castillo medieval, reflejan el tiempo sobre sus superficies y revestimientos, a veces de forma más dramática, ya que en la mayoría de ellas no está presente una cosmética de la restauración. Esta cosmética, que podemos apreciar en muchos cascos históricos de ciudades emblemáticas europeas, puede a veces dar la sensación ficticia de un parque temático. De este modo, si bien Chile sólo posee ruinas modernas, estas conforman ruinas al fin y al cabo.

Por último, el territorio chileno tiene una variante natural no menor, que es el caso de los numerosos terremotos que han modificado no sólo la arquitectura, sino que la morfología de muchas zonas de Chile. Sin embargo, con los avances en arquitectura antisísmica, campo en el que Chile es precursor, dichos eventos van teniendo cada vez menos efectos sobre la ciudad y sus construcciones. Por lo que, si bien este hecho condiciona la construcción de un tipo de arquitectura específica, la variante sísmica en la actualidad tiene una menor incidencia en nuestro paisaje, que las transformaciones vertiginosas y monumentales que propone la industria inmobiliaria en estos días.

2.2 El registro fotográfico de la ciudad

La mirada que he desarrollado hacia la ciudad, en un comienzo estuvo determinada por el proceso de conocerla y analizarla a través de la práctica de fotografiar el espacio urbano, especialmente a través de la conformación de distintos repertorios fotográficos de barrios específicos. Estos repertorios se concentraron durante largo tiempo en retratar fachadas de casas, en su mayoría viviendas de agrupamiento continuo, emplazadas en barrios en renovación urbana.

A través de esta práctica, el dispositivo fotográfico se transformó en una herramienta fundamental para explicitar mi filtro de mirada. Es decir, pasó a ser el instrumento a partir del cual pude evidenciar una mirada particular hacia la ciudad y así administrar esa mirada en un cuerpo de obra. Esto implicó el desarrollo de una manera específica de fotografiar, procedimiento que comenzó a volverse más preciso en la medida en que fueron aumentando mis salidas a terreno, hasta establecerse como método de trabajo esencial, anterior a la etapa de taller, en la que se prueban materialidades y procedimientos. El encuadre y el objeto de interés comenzó a reiterarse una y otra vez: fotografiar fachadas de vivienda a partir de un encuadre frontal y centrado, siempre en el intento por eliminar en lo posible la perspectiva, y así registrar principalmente la diagramación de lineamientos verticales y horizontales **(Fig. 12)**. El análisis de este procedimiento fotográfico se desprende

en gran medida del estudio que realicé para mi Memoria de Magíster, llevado a cabo entre los años 2007 y 2009 en Francia, y el cual se tituló *Grillas y fachadas: un ordenamiento del espacio urbano*[62]. El presente apartado retoma en parte lo que fue dicho análisis, dirigido al método que desarrollé a partir de la práctica de fotografiar la ciudad. En aquella época escribo lo siguiente:

> Es así que lo que percibo al ver mis fotografías es una suerte de "desdoblamiento" de la propia mirada, capacidad que me brinda la fotografía de explicitar mi filtro inconsciente (…) Se podría decir que en este proceso vemos por primera vez lo ya visto, el ojo de la cámara ve antes lo que el ojo humano recoge de manera más inconsciente. (Illanes, 2009, p. 124)

De esta forma, lo que este dispositivo evidenció fue un marcado interés por la geometría contenida en el espacio urbano, la cual podía ser explicitada a través de las facultades más elementales de la fotografía: primero, la posibilidad de seleccionar un encuadre, y con esto, realizar un recorte del paisaje. Segundo, orientar los lineamientos para que coincidieran paralelos a los bordes de la cámara. Este simple procedimiento no reparaba mayormente en otras variantes propias de la fotografía, como lo son el enfoque, la profundidad de campo, la precisión de los colores, entre otros, ya que en este caso la fotografía nunca fue pensada como obra, sino como herramienta de trabajo fundamental que aporta el material visual necesario para un posterior análisis, clasificación y apropiación de lo fotografiado. Es decir, de lo visto o connotado en el espacio urbano.

Luego, el trabajo de conformar el repertorio fotográfico, etapa posterior al registro, partía por analizar y organizar lo fotografiado en base a las distintas características que exhibía cada casa o fachada. Este proceso en un inicio comprendió una clasificación centrada en los dos elementos omnipresentes en cada fachada de casa: las puertas y las ventanas. De este modo, la información de estos registros se organizó según la manera en la que estos elementos se situaban en la superficie de la fachada, por lo que las clasifiqué de la siguiente forma según disposición: ventana-puerta, puerta-ventana, ventana-puerta-ventana. Una categoría anexa estuvo conformada por todas aquellas fachadas que, por ejemplo, tenían una sola puerta, o la disposición de la puerta y la ventana no obedecía a ninguna estandarización. Esto ocurría cuando ambos elementos se ubicaban pegados o muy alejados uno del otro, o la ventana se encontraba a muy baja altura, etc., casas que usualmente correspondían a viviendas autoconstruidas.

De esta forma, el procedimiento estuvo principalmente enfocado en resaltar los elementos que coincidían con una retícula de verticales y horizontales, y si bien la manera de clasificar lo fotografiado ha variado a través de los años, el procedimiento sigue

62 Esta memoria de master fue realizada en el programa de Master Arts Plastiques, en la Universidad Rennes 2, Haute-Bretagne, Francia.

casi inalterado hasta el día de hoy. Posteriormente, en base a estas imágenes analizadas y categorizadas, paso de lleno a la etapa de taller en la cual esta información es desplazada y re-articulada a través de diferentes técnicas y operaciones con materiales livianos, como cartón y papel.

Así, el proceso fotográfico y la posterior organización del material obtenido conforma hasta la actualidad una suerte de estructura restrictiva que tiene como objetivo el análisis de distintos elementos que componen las fachadas de casa, y el espacio urbano. Luego se fueron incorporando otros elementos, como las rejas de protección y detalles del ante-jardín, es decir, en el curso del tiempo se recuperaron más elementos de la fachada de la vivienda. Sin embargo, en este proceso fue necesario pasar primero por el procedimiento de reducir el frontis de estas construcciones hasta casi su grado cero, esto para diferenciar aquellos elementos, o capas, que provienen de la proyección arquitectónica, de su diseño, de aquellos que constituyen elementos y detalles contingentes o provisorios del espacio urbano. Algunos de estos últimos serían, por ejemplo, la variante del color, o elementos de línea más orgánica, como plantas y revestimientos varios con sus desgastes.



Fig. 12 Repertorio fotográfico realizado en mi barrio, 2004. Fuente: Elaboración propia.

2.2.1 De la práctica de la *deriva* al *commuter* como trabajo de campo

Como se mencionó anteriormente, el acto de recorrer la ciudad puede significar una de las prácticas que ayuda a apropiarnos de nuestro entorno. A lo largo de los años, esta práctica ha consistido también una de las actividades principales a partir de la cual he podido reflexionar en torno a los elementos que componen el espacio urbano –especialmente de la ciudad de Santiago– para posteriormente fotografiarlos, clasificarlos, analizarlos, editarlos, y finalmente re-articularlos en el espacio de la obra. Estos recorridos si bien comenzaron como ejercicios en los que se escogían calles y barrios al azar, a medida que fui precisando mi objeto de estudio se volvieron cada vez más focalizados en fotografiar barrios que frecuentaba en mis trayectos cotidianos, práctica que ocurría en aquellas caminatas que han terminado por definir la extensión de lo que hoy reconozco hoy como mi barrio y sector de estudio.

El recorrer la ciudad consiste en una práctica de todos quienes la habitamos, a partir de múltiples tránsitos que realizamos cotidianamente, como lo es desplazarnos del trabajo al hogar, uno de los recorridos que efectuamos con mayor frecuencia. De esta manera, la ciudad que reconocemos e identificamos en nuestra memoria es aquella de nuestros recorridos repetidos, a pie, en bicicleta, en vehículo o en metro.

Cada una de estas maneras de recorrer conlleva un tipo de percepción y experiencia particular con el espacio urbano, la que puede ser alterada por distintos motivos, como un cambio de casa, o de lugar de trabajo. En estos casos se puede ver transformada tanto nuestra manera de recorrer la ciudad como la frecuencia con la que lo hacemos, lo que inevitablemente va a modificar también nuestra manera de percibirla. Como afirmaba anteriormente, conforme la ciudad de Santiago se ha vuelto cada vez más segregada, nuestros recorridos son cada vez más sectorizados. A través de un itinerario personal, es como si nuestros tránsitos exclusivos ayudaran a articular una ciudad distinta para cada uno, o lo que Sergio Rojas se refiere como la complejidad propia de una ciudad fragmentada al volverse inabarcable, asunto ya mencionado anteriormente (2002). En este sentido, la ciudad en nuestra memoria pasa a ser una construcción, un relato visual, a partir de retazos de nuestros recorridos. La continuidad de dicho relato no es algo que proporcione la dividida ciudad de Santiago, como ya se mencionó, sino que es más bien nuestra memoria, la que al seleccionar hitos en nuestros recorridos logra articular una continuidad. Es decir, nuestra memoria efectuaría un papel fundamental al dar valor a ciertos parajes por sobre otros y aislar los rasgos principales con los que identificamos una ciudad o barrio, proceso que es en gran parte subjetivo. Es el barrio, el medio de transporte, la extensión del recorrido, el día de la semana, el horario, y, por último, el sujeto quien realiza el recorrido, algunas de las variantes principales que pueden determinar una experiencia

particular con la ciudad. De esta manera, nuestra experimentación del espacio urbano, como ya se comentó, no va a estar determinada sólo por lineamientos urbanos, o por la extensión de un área urbana, sino que va a estar principalmente definida por la linealidad o diseño de nuestros recorridos. Esto es similar al concepto de *radicante*[63], acuñado por el historiador de arte francés Nicolas Bourriaud en su libro que lleva el mismo nombre, y el cual en parte describe y analiza a artistas que itineran de un lugar a otro como modo de trabajo y vida. Según Bourriaud, una persona que realiza esta práctica por largo tiempo, ya no se sentiría identificada con un territorio o país, sino que con los recorridos que ha realizado a lo largo de sus vida, en los distintos lugares que ha habitado en el mundo, llevando a cabo un itinerario personal[64]. Es decir, la identidad individual estaría determinada por el recorrido, y no por un territorio específico (Bourriaud, 2009).

Recorrer la ciudad consiste así en una práctica de larga data, parte esencial de mi proceso de obra, a través del cual pude establecer una pauta para la fase de trabajo de campo, la que siempre tuvo como punto de partida el recorrer y fotografiar distintos barrios de Santiago. Los primeros sectores de la ciudad que recorrí fueron aleatorios, ya que consistían en cuadrantes contenidos en el plano de Santiago elegidos al azar, muchos de los cuales resultaron ser barrios residenciales en el centro de Santiago. Luego comencé a fotografiar mi barrio, contrastando sus elementos con aquellos encontrados en los otros sectores. Otra operación consistió en fotografiar una calle contigua a mi domicilio llamada Los Almendros, proceso al cual le siguió una búsqueda de todas las calles con ese mismo nombre en el plano de la ciudad de Santiago, para luego fotografiar cinco calles con dicho nombre, cada una en una comuna distinta. Este procedimiento funcionó como un pie forzado que me permitía analizar la ciudad desde un cierto azar. El nombre de la calle funcionaba así como una constante a través de la cual podía hacer una selección variada de distintos barrios de Santiago, y no sesgada por mis recorridos frecuentes.

A lo largo de los años he conformado distintos y numerosos repertorios fotográficos, tanto en Chile como en el extranjero, los que han estado enfocados en fotografiar entornos residenciales, junto a los distintos elementos que los componen y los cambios que estos van sufriendo a lo largo del tiempo. Muchos de estos barrios se han fotografiado en más de una ocasión, observando de esta manera ciertas transformaciones, tales como: renovaciones en las viviendas, extensión de rejas de protección, fachadas tapadas

63 Al igual que el concepto de *rizoma* acuñado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guatari en su libro *Mil mesetas* (1972) y proveniente de la botánica, Bourriaud también acuña un termino botánico que refiere a las plantas que emiten raíces en distintos puntos. Este concepto en el texto de Bourriaud también apunta a la unión de las palabras errar y radicar. Si el rizoma no posee ni centro ni forma definida, el *radicante* por su parte consiste en un recorrido que sí traza un diseño específico, ya que considera al sujeto que realiza y experimenta ese trayecto (Bourriaud, 2009).

64 En este caso Bourriaud emplea este concepto para definir la identidad de personas, la mayoría artistas visuales, que, por la naturaleza de sus trabajos y estilos de vida, han habitado en múltiples lugares y se identifican con distintos parajes y costumbres a lo largo del globo.

para ser demolidas, construcción de nuevos edificios, entre otros cambios. Los repertorios a su vez se fueron conformando al clasificar lo fotografiado en las distintas categorías antes decritas. Sin embargo, a la conformación de estos repertorios casi siempre se les antecede el acto de recorrer primero dichos espacios a pie.

El acto de andar, de recorrer a pie, ha sido de carácter primordial en una etapa inicial de trabajo, esto en oposición a los recorridos que se realizan en algún tipo de vehículo. El ejercicio de caminar involucra la relación del cuerpo con la ciudad, de percibirla a través de las dimensiones de nuestro cuerpo, de la longitud de los pasos, la altura de la mirada, escuchar los sonidos de la calle, las dimensiones los objetos y distribuciones que se cruzan, los elementos que saltan a la vista. En este sentido, la experiencia que entrega el recorrido a pie es integralmente distinta a aquella que acontece en nuestros trayectos en vehículo, ya que, si a pie medimos todo en relación al cuerpo, a su longitud, velocidad y sensibilidad, en un vehículo nos movemos a la velocidad de un cuerpo externo, que no permite experimentar y medir con todos nuestros sentidos, o nuestra propiocepción[65].

En el contexto de esta investigación, son precisamente los recorridos a pie los que están siendo puesto en valor, ya que las viviendas seleccionadas son aquellas que he observado durante mis caminatas por el barrio, habiéndolas contemplado antes de que fuesen demolidas, y constatado su desaparición. Muchos de estos recorridos son aquellos que realizo camino a la estación de metro más cercana a mi domicilio. Es decir, comprenden trayectos repetitivos, muchos de los cuales pueden ser el comienzo o el final de viajes en tanto que *commuter* de la ciudad de Santiago. El término en inglés *commuter,* refiere a quien recorre largas distancias de su hogar al trabajo, rutina característica de quienes viven en grandes urbes y pasan largas horas en estos trayectos. Al ser nuestros recorridos a pie cada vez menos frecuentes, lo que identificamos como nuestro barrio a veces puede ser definido por el inicio a pie de nuestros trayectos en tanto que *commuters.* La importancia de estos trayectos es que son los que más repetimos, por lo que juegan un papel fundamental a la hora de articular la ciudad en nuestra memoria.

El acto de andar como motor creativo y de reflexión hacia la ciudad, posee múltiples referencias en las artes visuales, comenzando por el concepto ya mencionado del *flâneur* en Europa, y posteriormente con la práctica de la *deriva* instaurada por la *Internacional Situacionista* a comienzos de los años sesenta. Posteriormente, se han realizado trabajos que abordan el acto de andar como una acción de arte que desmaterializa el objeto artístico. En estos casos, es la acción de caminar y el rastro efímero que esta actividad deja, los elementos significantes. Este es el caso de la obra del artista

65 Este concepto, más conocido desde la fisioterapia, implica la consciencia del cuerpo respeto del entorno que lo rodea, y en el cual estarían implicados los cinco sentidos, los que en sincronía serían determinantes para el correcto movimiento, equilibrio y orientación en nuestro medio (Lartategui, 2022).

estadounidense Richard Long, *A line made by walking* (1967), en la que dibuja en el pasto un trazo a partir de la acción de ir y venir caminando. Otro ejemplo importante es la obra *Sometimes making something leads to nothing* (1997), del artista belga Francis Alÿs, acción en la que arrastra un cubo de hielo a pie por la ciudad de México hasta que éste se desvanece totalmente.

El investigador en arquitectura y urbanismo Jacopo Crivelli las denomina como "nuevas derivas", ya que, si bien poseen una filiación con la práctica *situacionista*, no establecen un programa o pauta como la propuesta por el filósofo y cineasta Guy Debord, sino que se enfocan mas bien en la acción de andar, cada vez con un objetivo e itinerario distinto[66] (Crivelli Visconti, 2016). Ambas obras dejan un rastro pasajero que es sólo rescatado a través del registro fotográfico. La naturaleza de estos recorridos apunta a transformar la obra en una acción, que ya no acontece al interior de instituciones artísticas, como museos o galerías, sino que pone en valor nuestros gestos cotidianos, y la huella efímera de nuestro cuerpo en el espacio, obras que podrían influenciar la manera en la que las personas entienden y perciben el espacio que las rodea. De hecho, según los *situacionistas* el alterar la relación de nuestro cuerpo con la ciudad a través de la práctica de la *deriva*, tendría el poder de transformar nuestra percepción del espacio urbano, y desde allí, impulsar una transformación social (Dempsey, 2002).

66 Guy Debord al plantear la práctica de la deriva, establece una pauta rígida de cómo se debe realizar. En esta incluye duración, cantidad de personas, entre otras especificaciones.

No obstante, los recorridos que esta investigación pone en valor son aquellos que repetimos en nuestro cotidiano, lejos del acto lúdico de la práctica de la deriva y de los gestos efímeros de Long y Alÿs. De hecho, el tipo de recorrido que realiza el *commuter* es precisamente opuesto, ya que consiste en un tránsito alienado, rutinario, como los que realizamos al interior del metro, recorriendo largas distancias, en condiciones mayormente incómodas. Asimismo, los recorridos que efectuamos a pie, y que pueden constituir el inicio de nuestros trayectos al trabajo, no dejan ninguna huella en la ciudad, pero sí dejan un rastro indeleble en nuestra memoria[67].

Los recorridos en la actualidad son, no obstante, fielmente registrados a través del *Sistema de Rastreo Digital GPS* contenido en nuestros teléfonos celulares, computadores y otros dispositivos **(Fig. 13)**. Por lo que, si bien no hay una huella de nuestro caminar por la ciudad, o de las viviendas que ya han sido reemplazadas por edificios, sí existe un registro acucioso y descriptivo de nuestro más mínimo desplazamiento en la urbe y de todas aquellas viviendas que han desaparecido después del año 2012 en la ciudad de Santiago[68]. De esta manera, existe la posibilidad de observar todos

67 El antropólogo francés Marc Augé desarrolla este tema en su libro *El viajero subterráneo* (2002), y de cómo los diferentes hitos que nuestra memoria establece en los recorridos por la ciudad en metro, no sólo articulan un relato de la urbe, sino que activan espacios de nuestra memoria personal vinculados a esos lugares, como una suerte de cartografía emotiva.

68 Como se mencionó anteriormente, los registros de las calles de Santiago por *Google Street View* comienzan en el 2012. Sin embargo, en otras ciudades

los trazados creados por nuestro andar en la ciudad. Asimismo, las fachadas de viviendas demolidas que se solían ver desde la calle, ahora son accesibles desde la reconstrucción fotográfica contenida en el servidor de *Google Street View.* Sin embargo, en esta perspectiva ya no hay cuerpo, sino más bien un mediador que objetiva y transforma de manera irreversible nuestra manera de concebir la ciudad. En este sentido, nuestros trayectos a pie siguen siendo irremplazables, ya que nuestro cuerpo vendría a ser el instrumento principal a través del cual logramos conocer la ciudad, al igual que nuestros trayectos repetidos la manera de articular una totalidad a partir de retazos. Bajo este marco, una "nueva deriva" podría estar también conformada por realizar todos los recorridos posibles del hogar al trabajo, como un pequeño *détournement*[69] que nos permitiría ampliar y enriquecer nuestra experiencia del habitar en la ciudad.

de Chile comienzan en años posteriores, como es el caso de Viña del mar, que sólo es registrada a partir del 2015. Asimismo, las ciudades de regiones poseen la mayoría de las veces un solo registro, mientras que en Santiago hay calles que han sido registradas hasta seis veces, en distintos meses y años.

69 Concepto traducido como "subversión", y que fue empleado por los *situacionistas* como una práctica que comprende trastocar el *statu quo*, principalmente de la ciudad y sus usos habituales (Dempsey, 2002, p. 214).



Fig. 13 Cronología de *Google Maps* con 9 recorridos diarios por el sector de estudio registrados por el GPS de mi teléfono móvil durante el mes de octubre, 2017.
Fuente: Elaboración Propia.

2.2.2 La mirada cenital

Si el acto de andar por la ciudad constituye una práctica que nos permite conocerla a través de nuestro cuerpo, la mirada cenital de la urbe y la arquitectura nos entrega un entendimiento por completo distinto. A lo largo del tiempo logré establecer una mirada hacia la ciudad que ha estado determinada por la perspectiva que posee el peatón que se desplaza a pie. A través de ella ha sido posible articular distintos elementos que normalmente se encuentran accesibles a la vista desde la calle, como fachadas, puertas, ventanas, rejas, veredas, revestimientos, etc., los cuales se convirtieron en una suerte de léxico que ha sido re-articulado una y otra vez en mis trabajos. De este modo, lo que he logrado organizar conforma un despliegue descriptivo que repite ciertos elementos, desde una insistencia por mostrar aquellos objetos que pueden identificar el escenario urbano local[70].

En una etapa posterior de mi práctica, comencé a desarrollar otra mirada hacia la ciudad, la cual identifico como una perspectiva mediada, que comprende el acceso a distintas representaciones en planta de la ciudad y la arquitectura, a través mapas y fotografías contenidos en servidores en *Internet* y dibujos de proyecciones arquitectónicas.

70 Si bien en este estudio decir "lo local" ha referido a lo característico de los barrios santiaguinos, o los elementos que componen el sector de estudio, a lo largo de mi practica "lo local" también ha referido a características que se repiten en distintas ciudades de Chile, e incluso, desde una perspectiva más amplia, a elementos característicos de urbes y barrios latinoamericanos.

En una primera instancia, el desarrollo de esta manera de observar y analizar la ciudad provino del uso constante del servidor de *Google Maps.* Inicialmente como herramienta útil para buscar alguna calle o camino hacia una dirección, y luego como recurso fundamental para observar y conocer la ciudad de Santiago desde un sistema que me permite observar su totalidad. A través de esta herramienta pude acceder a la vista de múltiples lugares que no son parte de mis recorridos habituales, e incluso a calles que nunca he visitado. De esta manera, muchas de las vistas fugaces que llamaban mi atención en la ciudad –y que observaba en mis trayectos realizados en vehículo–, luego las investigaba detenidamente a través de este servidor. Como ya se mencionó anteriormente, *Google Maps* posee además el registro fotográfico en *Google Street View,* que en español se traduciría como "la vista desde la calle de Google". Mientras *Google Maps* entrega una perspectiva cenital que muestra la distribución de las calles y la demarcación de cada terreno en sus versiones de vista satelital y esquemática, *Google Street View* contiene la imagen de calles, veredas y frontis de construcciones vistas desde la calle. Esta última perspectiva, si bien reconstruye en cierta medida la mirada del peatón que recorre, también consiste en una vista en altura. Es decir, no está determinada por la altura máxima que una persona pueda tener, sino que es una perspectiva dada por un dispositivo fotográfico que integra distintas tomas para configurar una visión *inmersiva* en 360 grados. El dispositivo que reproduce la ciudad para este servidor se encuentra a su vez sobre un soporte similar

a un trípode, instalado sobre un automóvil que recorre cada calle de la ciudad fotografiando casi todos sus rincones[71]. Su altura de mira supera los 3 metros desde el nivel de la calle, por lo tanto, si bien simula la visión en 360º de un peatón o automovilista que se desplaza por la ciudad, está mediada por un dispositivo diferente a la visión humana.

Ambos servidores consisten en recursos que se han empleado en esta investigación, ya que entregan una vista inaccesible en mis trayectos a pie por el barrio. Es así que, las viviendas que han sido demolidas se evidencian en vistas congeladas de sitios eriazos y lugares en construcción en la versión satelital de *Google Maps* **(Fig. 14)**. También se exhibe la extensión de parcelas y manzanas enteras demolidas, los límites y paños de terreno, los edificios nuevos y las construcciones más antiguas, los nombres de las calles, poblaciones y comercios, las áreas verdes y pasajes, las grandes avenidas y autopistas, los conjuntos habitacionales y pequeñas viviendas, el híbrido de techumbres de construcciones informales, los patios interiores con sus piscinas, los centros deportivos y establecimientos escolares, entre muchos otros. Todo este universo de elementos es posible divisarlos de una sola vez, sin profundidad ni jerarquía, dispuestos en un mismo plano sin centro ni periferia. Esta posibilidad de tener una vista panóptica no es una propiedad del ojo humano, aunque es similar a la perspectiva que tenemos desde un avión, o desde una azotea en altura. Sin embargo, estas últimas vistas son mayormente en movimiento, mientras que el escenario que nos entrega la vista satelital de *Google Maps* consiste en una imagen congelada, a destiempo. Por tanto, lo que se encuentra en estos servidores es la vista de un pasado suspendido, lo que lo convierte en uno de los pocos refugios de una memoria urbana, y de la evidencia objetiva de las transformaciones que están ocurriendo en la ciudad.

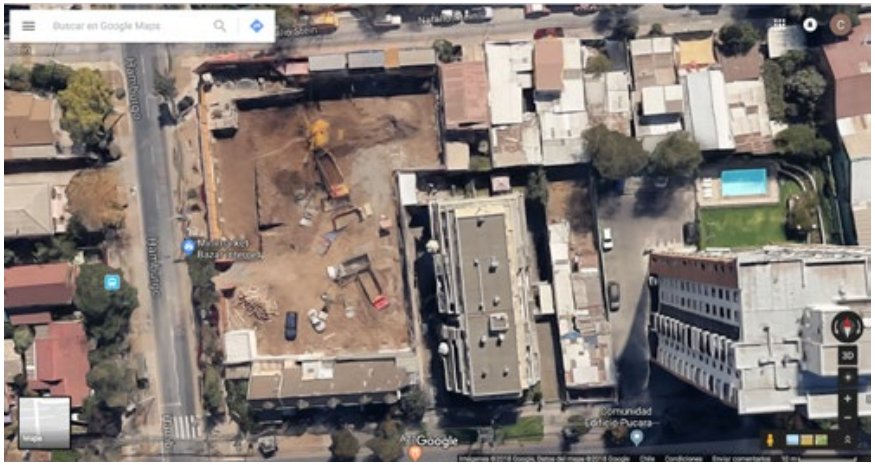


Fig. 14 Captura de pantalla extraída de la vista satelital de *Google Maps* del primer caso de estudio, 2018. Fuente: *Google Maps.*

71 Si bien comprende un registro acucioso de la ciudad, existen pasajes, calles angostas, o sin salida, que no han sido registrados por este dispositivo.

Como se mencionó anteriormente, la mirada que ofrece *Google Maps* consiste también en una forma de mirar sin cuerpo, o mirada objetivada que elimina lo peculiar de la experiencia al caminar. No establece ni recorridos ni hitos, quedando todo neutralizado por la *esquematicidad* de la vista en planta. Si regresamos a las categorías espaciales propuestas por Lefebvre, podríamos decir que nuestros trayectos a pie conformarían una experiencia vivida, en el plano de un espacio social, mientras que la visión en planta pertenecería a un espacio concebido, u objetivado, posible sólo de experimentar con la vista y el intelecto, pero no con el cuerpo. Según el investigador y arquitecto chileno Rolando Durán Cavieres, en su artículo "Cuerpo y paisaje. El caso del barrio Yungay en Santiago de Chile" (2018), la mirada frontal consiste en una vista que involucra el cuerpo, su altura, velocidad de desplazamiento y proximidad, por lo que puede constituir un instrumento central para entender el vínculo entre nuestro cuerpo, la arquitectura y la ciudad. La mirada cenital en cambio la define como espectral, ya que nos movemos mediados por un mapa virtual que nos permite estar en todos lados, sin las limitaciones definidas por la biología del cuerpo humano (Cavieres, 2018). De este modo, en *Google Maps* nuestra mente levita sobre la ciudad objetivada por la visión en planta.

Asimismo, la vista cenital es la que también ha sido analizada a través de los diseños de planta contenidos en los expedientes de vivienda, los que revelan su distribución interna, permitiendo así conocer la espacialidad que tenían estas casas antes de ser demolidas **(Fig. 15)**. En términos espaciales, gráficos y materiales, esta información posibilita efectuar distintos tipos de levantamiento de la planta, tanto a pequeña escala, como maquetas virtuales, hasta levantamientos y trazados a escala 1:1. Por este motivo, tanto el análisis de su distribución, como las posibilidades materiales (o plásticas) que la planimetría posibilita, conforman aspectos fundamentales para entender, por un lado, los cambios en la experiencia del habitar entre estos habitáculos y los que se construyeron posteriormente; por otro lado, los recursos administrados para proyectar las viviendas. Es decir, permite comprender la relación del cuerpo con el espacio arquitectónico construido, y como se pensó y formalizó un espacio habitacional particular.

Mi interés por los diseños de planta se inicia debido a la curiosidad de conocer el interior de las viviendas que por largos años fotografié. Si bien sólo consiste en un dibujo, este puede incitar nuestra imaginación a recorrer estos espacios, levantarlos y completar los elementos faltantes. En la actualidad, son numerosos los diseños de planta, y proyecciones o visualizaciones en general, que llegan a través de la publicidad de inmobiliarias en internet, ya que consiste en un tipo de representación fundamental para que un posible comprador conozca el nuevo proyecto habitacional, antes o durante su construcción. Respecto a esto, en este último tiempo estos dibujos han sido adaptados, pasando de un lenguaje esquemático propio de la planta codificada trazada por el

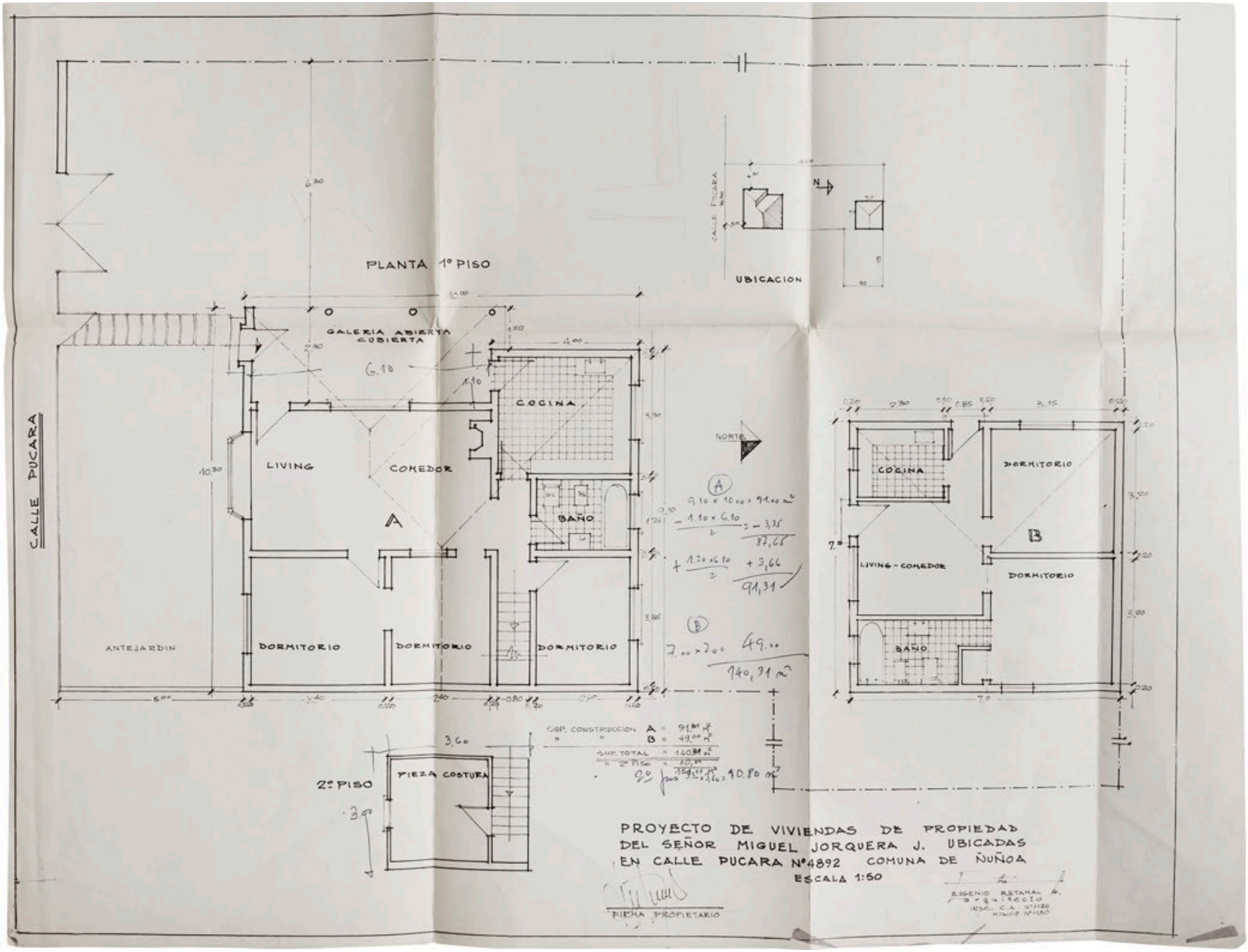


Fig. 15 Plano del tercer caso de estudio, vivienda que se encontraba emplazada en la calle Pucará 4892 y que fue demolida en el 2015.
Registro: Elaboración propia. Fuente: Dirección de Obras Municipalidad de Ñuñoa.

arquitecto, a un lenguaje más realista y seductor, que incluye hasta recorridos virtuales y maquetas 3D de asombrosa verosimilitud con la vivienda que será construida, volviéndo estos diseños cada vez más comprensibles a un público general, tema en el que se profundizará más adelante.

Un diseño de planta consiste en un trazado geométrico que al igual que la fachada de una casa, no posee profundidad, siendo un trazo que se resuelve sólo en el plano. En este sentido, en arquitectura el frontis de una construcción muchas veces no guarda relación con el volumen del edificio. Esta ha sido sobre todo la arquitectura en su dimensión más clásica, basada en marcos, decorados y molduras que van dando forma a columnas y capiteles empotrados, perfiles y frontones. Esta lógica es la que se encuentra en muchas fachadas de vivienda hoy en día, las que se componen por elementos pensados desde una composición de carácter bidimensional: planos de color uniforme y revestimientos, perfiles de puertas y divisiones de ventanas, entre otros.

A este efecto, mi inclinación hacia lo bidimensional se remonta a mi formación en tanto que pintora, y específicamente al ejercicio de resolver composiciones abstractas y geométricas de forma y color, preocupación que luego fue desplazada hacia las fachadas de vivienda, y elementos urbanos en general. En este sentido, el paso hacia la mirada cenital fue simplemente el interés por otro frontis de la arquitectura y la ciudad, tan plano como el anterior, pero con la diferencia de que sus trazos sí guardan relación con el volumen.

De esta manera, el ejercicio de elevación de un diseño de planta, se vuelve similar a ciertos procedimientos modulares que realicé con fachadas de vivienda. Este es el caso de la pieza escultórica *Grilla Local* (2010), la que consistió en la elevación de los lineamientos principales de fachadas de casas, no así de sus diseños de planta. El procedimiento fue primero reproducir la retícula conformada por la puerta y la ventana de 20 fachadas existentes en Santiago, para luego fabricar matrices (o moldes) de troquelado con cada uno de estos diseños. El proceso de troquelado consistió en el recorte de las puertas y las ventanas, con las que se recortaron diez mil hojas blancas de papel hilado formato carta. Por último, se apilaron por diseño, conformando torres de papel de distinta altura y dispuestas de manera reticular **(Fig. 16)**. En este caso el ejercicio de elevación es producido por la acumulación de una hoja troquelada encima de la otra. En este sentido, la pieza daba vuelta la perspectiva, situando las fachadas en la vista cenital, y desde una vista panorámica, los cantos de las hojas apiladas en torres consecutivas funcionaban como la perspectiva aérea de una ciudad de rascacielos.

De este modo, este trabajo realiza una operación similar a la que se emplea en el levantamiento de una arquitectura, sólo que aplicada a un diseño que no fue creado para ello. Así, parte de mi práctica artística ha sido interrogar la arquitectura desde profundizar, a través de procedimientos modulares, su lado escultórico, gráfico y pictórico, trastocando sus usos habituales en tanto que dibujo y volumen.

La vista cenital, a modo de visión panóptica, se relaciona también con una perspectiva del control. Es el ojo del "hermano mayor" descrito por George Orwell en su novela de ficción *1984*[72]. Se cuenta también que el arquitecto urbanista Le Corbusier habría concebido su famoso modelo urbano *Ville Radieuse* (1935), a partir de su experiencia de sobrevolar sobre la ciudad de Buenos Aires, modelo que consistió en generar un plan urbano construido sobre una *tabula rasa* (desde cero), a modo de laboratorio urbano.

Todo esto apunta a un tipo de mirada sin cuerpo, disociada de las vivencias que ocurren y ocurrirán en la ciudad y en la arquitectura. Es decir, la ciudad y sus construcciones se perciben como un espacio social sólo al estar inmersos, siendo conscientes con nuestros cuerpos de las múltiples y complejas interrelaciones que allí acontecen. También es una perspectiva de quien planifica y juega, en un acto creativo y de control que traza y decide cómo la ciudad y los habitáculos deben ser construidos y organizados. En este sentido, se podría decir que la arquitectura parte en el ejercicio de proyección, no solo como instrumento, sino también como lenguaje creativo, lugar desde el cual se pueden establecer relaciones de correspondencia con lenguajes espaciales y de proyección propios de las artes visuales[73], punto que se retomará más adelante.

72 Esta consiste en una novela de ficción que describe un mundo *distópico* y alienado, en el que la población vive bajo el más extremo control y vigilancia fascista, siempre bajo el ojo de quien gobierna, el cual es denominado como el "hermano mayor". Esta novela fue publicada en el año 1948 y guarda relación con la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.

2.2.3 La geometría en el *espacio social*

La geometría, como figura y sistema, ha estado presente en mi trabajo plástico desde su inicio. Primero a través del ejercicio de pintar composiciones de superficies uniformes y geométricas de color sobre tela, y posteriormente, en la práctica de fotografiar elementos geométricos en la ciudad y la arquitectura, los que luego son llevados a despliegues *instalativos* y modulares. De esta manera, el léxico que he podido conformar a lo largo de los años se encuentra regulado por lo geométrico, en oposición a aquellos elementos de línea orgánica, y que también habitan en el espacio de la urbe. De este modo, la geometría me ha servido tanto para generar una composición sobre un plano, como para agrupar y *repertoriar* a través del registro fotográfico las distintas maneras en las que se despliega en el espacio social de la ciudad, y, por último, para sistematizar un cuerpo de obra.

De esta manera, en esta sección retomo lo desarrollado en el apartado "La geometría en el espacio urbano", y en el cual describo la geometría como una figura, ordenamiento y sistema que se encuentra a la base de mi lenguaje, y el cual comienza

73 Este punto se relaciona con la investigación ya mencionada de Javier Maderuelo en su libro La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989 (2008).



Fig. 16 Vista cenital de la obra *Grilla local*, 2010. Resmas de papel tamaño carta. Dimensiones variables.
Fuente: Elaboración Propia.

con el traslado de las medidas lineales de una fachada de casa, a una composición de forma y color en un plano **(Fig. 17)**. Este procedimiento posteriormente me lleva hacia un lenguaje más ligado a la ciudad y al volumen, comprendiendo que las interrelaciones que quería generar en el campo pictórico ya estaban contenidas en distintos elementos, ordenamientos y diagramaciones contenidas en la ciudad. Es decir, la geometría, al ser un sistema omnipresente en la ciudad, opera a modo de puente para pasar del campo pictórico hacia el volumen, y desde un espacio proyectado a un espacio social, categorías que son tensionadas, tanto en el cuerpo de obra que he podido articular, como en la actual investigación[74].

La geometría, en tanto que ciencia que deriva de las matemáticas, si bien se encarga de explicar las interrelaciones presentes entre los distintos objetos en el espacio, a partir de sus medidas y proporciones, al transformarse en axioma se plantea en objetos ideales, sin ninguna falla. Es decir, los distintos modelos geométricos son concebidos como figuras de una realidad abstracta y etérea, y no material. Desde este lugar, la geometría como paradigma, que se encuentra tanto en un espacio proyectado como social, choca en su paso de una dimensión a otra. Esto porque al estar los espacios tramados de manera geométrica, definen en gran parte nuestra experiencia del habitar, la cual puede ser tanto positiva, como perjudicial y alienante.

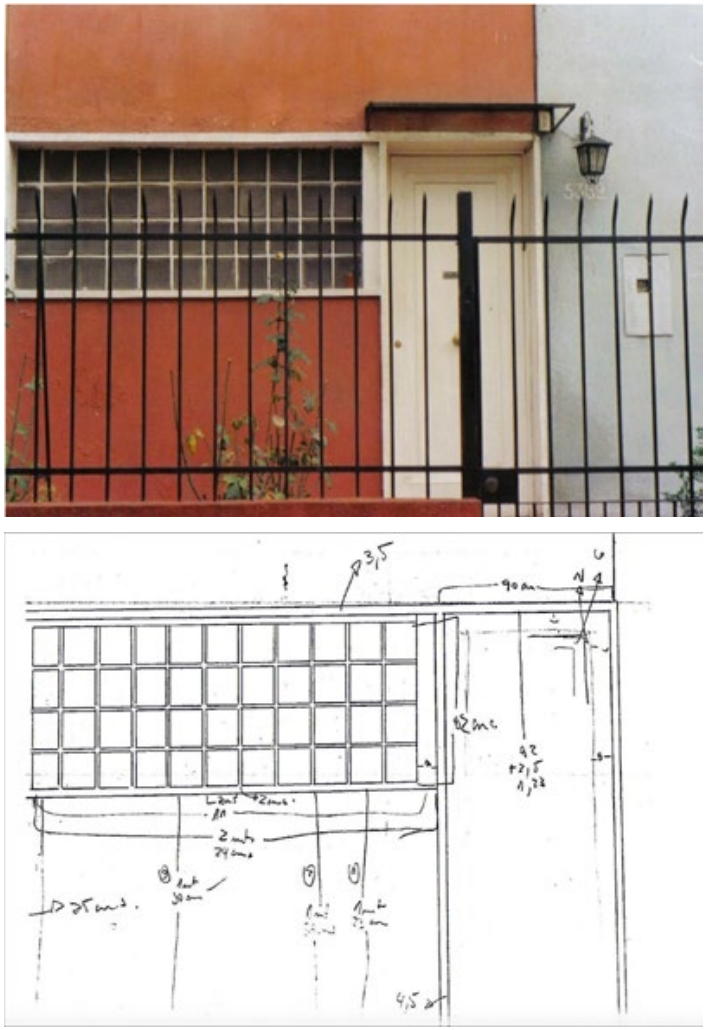


Fig. 17 Trabajo preparatorio para una pintura. Traslado de las medidas lineales de una fachada de vivienda, 2004. Fuente: Elaboración propia.

74 A estas categorías espaciales se regresará una y otra vez en esta tesis, dimensiones espaciales tomadas de Henri Lefebvre, y que han sido problematizadas en cada etapa de esta investigación.

Por lo tanto, al utilizar figuras tan aparentemente inocentes, como lo sería un cuadrado, éste posee una carga simbólica proveniente del espacio social de la ciudad. El cuadrado entonces ya no representaría una figura que habita en la abstracción del ideal matemático, sino que también en un sinnúmero de construcciones y diagramaciones que vemos y recorremos día a día en la ciudad. De este modo, un cuadrado puede contener el perímetro de una vivienda básica, estructurar las rejas de una prisión, o conformar el patio de un establecimiento público. Por este motivo, Halley afirma que, "Dónde una vez la geometría proporcionaba una señal de estabilidad, orden y proporción, hoy en día ofrece un arreglo de significados cambiantes y de imágenes de confinamiento y disuasión" (Halley, 1992, p. 75). Sus pinturas, que retratan insistentemente conductos, cuadrados y barras verticales que refieren a habitáculos que representan el encierro autoimpuesto contemporáneo, exponen elementos ubicuos en el espacio social actual. Sin embargo, su trabajo podría también tratarse sólo de arreglos formales y espaciales, como propuesta pictórica cercana al estilo *hard-edge*[75] de los sesentas, sino fuera fuertemente apoyado por el elocuente discurso de Halley, y el cual declara la tensión que existe entre un espacio proyectado y un espacio social. Mi trabajo realiza una operación similar a la de Halley, ya que si él persiste en repetir en cada una de sus pinturas los mismos elementos –cuadrados, barrotes y tuberías–, en mi trabajo he insistido en la fachada de casa con su reja de protección una y otra vez. Esto funciona como una operación en la cual repetir un mismo elemento va en directa relación a su reiteración en el espacio de la ciudad. Este es el caso de la reja de protección, objeto ineludible en la fachada de casa chilena, y el cual existe en el paisaje urbano a través de dos modalidades: reja perimetral, separadora de lo público y lo privado, y la reja protectora que se encuentra en umbrales de puertas y ventanas.

El interés hacia la reja protectora se originó en mis recorridos por la ciudad, ya que constituye la primera capa que se encuentra a la vista desde la calle, y que se presenta en una diversidad de variaciones: rejas ornamentales, rejas sin pretensión estética, rejas de esquina, rejas extendidas, enrejado eléctrico, rejas hechizas, aglomerado de rejas, rejas modernistas, rejas *high tech*, entre otras. Por otro lado, mi fijación en la reja radica en que constituye en sí un elemento contradictorio: primero, consiste en una entidad separadora, a la vez que permite muchas veces ver a través. Segundo, su presencia y proliferación en la ciudad se opone al ideal de perfección geométrica a partir de la cual está construida: separación constante entre una vara y otra, todas de la misma altura, cruzadas por varas horizontales, a veces con remates en forma de flecha al final de cada vara vertical. Por último, consiste en un elemento externo al proyecto arquitectónico, no planificado

75 Tendencia en pintura que tuvo lugar principalmente en Norteamérica, y que comprendió un giro espacial y fenomenológico hacia la pintura, y que propuso una práctica pictórica de colores planos de "bordes duros", definidos, a diferencia del estilo *color field painting*, que poseía bordes difuminados en telas sin imprimar (Schneckenburger, 2001).

de antemano, por lo que se va adaptando a cada fachada con asombrosa flexibilidad. En este sentido, es un objeto de gran plasticidad, que puede simplemente cubrir una ventana, extenderse muchos metros alrededor de un recinto, o cubrir casi por completo una fachada a modo de jaula. Es decir, su comportamiento en el paisaje urbano ha comenzado a ser similar a la proliferación de una planta silvestre. Este crecimiento, sin embargo, se presenta como síntoma de un problema tanto social como cultural: el sentimiento de inseguridad constante, el miedo al otro, la valoración de la propiedad privada por sobre los espacios comunes, entre varios otros puntos.

La geometría en esta investigación adquiere un rol central en el análisis de aspectos de la arquitectura, la ciudad y el habitar que se encuentran tramados o influenciados desde un arreglo geométrico, como es el caso de las perspectivas frontal y cenital que se decribieron anteriormente. La geometría se encuentra así presente en la planificación urbana, y en los distintos reglamentos que forjan la ciudad, tales como la *rasante* o el *volumen teórico* –ambas figuras matemáticas que regulan la altura y forma de las construcciones permitidas en cada suelo–, interviniendo de este modo en la apariencia o aspecto estético que va tomando la ciudad. Los diseños de planta y las distintas proyecciones presentes en los documentos de las viviendas demolidas, también comprenden trazados geométricos, esta vez desde la idealidad del proyecto arquitectónico. Sin embargo, más adelante se inferirá, a partir de los emergentes de la práctica de esta investigación, que la experiencia del habitar comprende una noción dinámica, por lo que el ordenamiento geométrico sólo influiría parcialmente. Es decir, dicha experiencia sería irreductible a los límites trazados por la propiedad privada a través del ideal geométrico. De este modo, se identifican dos fuerzas o agentes que entran en juego al referirnos a la experiencia del habitar: uno podría ser identificada como “lo construido”, o todo aquello dispuesto y edificado en la ciudad por el ser humano, y, por otro lado, “los elementos vivos” que interactúan con “lo construido”, y que incluirían nuestros cuerpos, la fauna, y las distintas maneras que empleamos para desplazarnos por la ciudad. Ahora bien, ambas fuerzas se unen en una interacción constante, de manera que un ser humano se familiariza de forma tan íntima con aquello, como lo está con las líneas de su rostro. Las medidas de un baño, de un patio, el ancho de las veredas, y la altura de los muros, funcionan como la proyección de las dimensiones de nuestro propio cuerpo. En este sentido, la noción de espacio sería subjetiva para cada uno, incluso biográfica. Es así que, tanto a través de la noción biográfica, como matemática, es posible inferir la experiencia del habitar en el *espacio social*, asunto que se retomará más adelante en mayor profundidad.

PARTE 3
EXPEDIENTE DE VIVIENDA: PRIMERAS OPERACIONES A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN DE EVIDENCIAS

El comienzo de esta investigación estuvo marcado por recurrentes idas a la dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa en búsqueda de información acerca de las viviendas demolidas en las que se centra esta investigación, procedimiento que se le conoce con el nombre de *desarchivo*. La consulta de estos documentos suele ser una práctica común para un gran número de arquitectos y constructores que desean acceder a los documentos y planimetrías de viviendas, tanto existentes como ya derribadas. Cada arquitectura posee un expediente en su municipalidad, clasificado con un número de Rol que identifica cada construcción presente en la ciudad. Este archivo, que se denomina *expediente de vivienda*, consiste en un conjunto de documentos y dibujos arquitectónicos que trazan la historia legal de una construcción o parcela de terreno. Acceder a estos registros pertenecientes a casas ya inexistentes ha tenido en el curso de esta investigación una carga similar a cuando se ingresa a la intimidad de un ser fallecido, a través de su historial burocrático. En este proceso de búsqueda, hubo casos de viviendas demolidas en las que sus expedientes ya no figuraban en la dirección de obras, y otros que se hallaban incompletos, es decir, sin planos e información constructiva de la vivienda, datos que informan acerca de la apariencia, distribución y materialidad de la casa. Otros expedientes habían sido reducidos, procedimiento en el cual agrupan en una sola carpeta distintos expedientes o partes de estos, lo que ocurre principalmente en el caso de viviendas contiguas que han sido derribadas de forma conjunta para construir un edificio[76]. En estos casos, el expediente pasa de contener la legalidad e historial de una sola construcción, para dar cuenta de un barrio. Además, muchos documentos se encuentran extraviados, por lo que son los planos y certificados de las casas contiguas los que dan información sobre la vivienda cuyo expediente ya no existe.

En este apartado, por tanto, se describen y analizan las primeras operaciones con dos casos de estudio, en los cuales el expediente es tomado principalmente como un universo en sí mismo, con la intención de conocer y comprender su estructura, los diferentes documentos que lo conforman, y la información y signos gráficos presentes tanto en documentos legales, como en los dibujos y planos arquitectónicos. Por otro lado, se analizan otros documentos relacionados, como lo son las escrituras de dominio, las especificaciones técnicas, los permisos de edificación, ampliación y demolición, documentos que se encargan de trazar los usos, renovaciones y lineamientos legales de un terreno. Los hallazgos en cada caso de estudio fueron guiando la práctica en una serie de procedimientos y decisiones que convergen en distintas traducciones, desplazamientos, objetos y dispositivos creados, gran parte de los cuales fueron posteriormente re-articulados a través del medio de la instalación, y puestas en escena diversas.

76 Esto recuerda a la práctica de reducción de cuerpos en los cementerios, por lo que la comparación respecto a los documentos que quedan cuando una persona fallece se vuelve aquí más evidente.

En este proceso, cada caso de estudio significó improvisar una ruta distinta, dependiendo de las evidencias disponibles. El expediente, en este sentido, ha comprendido una de las evidencias principales, ya que agrupa generalmente la mayor cantidad de documentos de la casa demolida. Sin embargo, en los casos en que esta información se encontraba incompleta en la Dirección de Obras[77], se recurrió al Conservador de Bienes Raíces, Aguas Andinas, y al Archivo Nacional en búsqueda de planos y documentos que pudiesen informar acerca de su aspecto e historial legal. De esta forma, la trayectoria que se pudo trazar a través de los trabajos de campo en cada caso de estudio, fue tramando la manera en la que se articula la práctica artística como investigación. Cada caso funciona, así, como una fase de la investigación, la cual parte en el análisis de las evidencias en sí mismas, para luego conectarlas con el espacio social que se relaciona directa o indirectamente con las viviendas derribadas.

En una primera etapa, las distintas experimentaciones que realicé con las evidencias, conformaron diferentes ejercicios para traducir el material, intentando desprender de él, primero, una dimensión gráfica y táctil de los documentos, y luego, conectar dicho material con el sujeto que efectúa las improntas. En una segunda etapa, la intensión fue llevar estos documentos hacia una dimensión espacial, activando el contenido del expediente en tanto que objeto, además de *espacializar* su contenido gráfico.

77 Por incompleta me refiero principalmente a que falta la información *planimétrica* de la vivienda, tema en el que profundizo más adelante.

3.1 Registro, *vectorización* y traducción de un expediente de vivienda

Los primeros procedimientos que llevé a cabo estuvieron centrados en analizar y registrar los documentos contenidos en un solo expediente de vivienda, el primer caso de estudio de vivienda demolida. El caso correspondió a una casa que solía estar emplazada en la calle Hamburgo 1129, y que fue derribada durante el año 2014 junto a otras 7 viviendas, lugar que en la actualidad es ocupado por un edificio habitacional de 11 pisos de altura **(Fig. 18)**. Este proceso se caracterizó por un trabajo de campo compuesto por varias etapas, la primera de las cuales fue el procedimiento de desarchivo, nombre con el cual, como se mencionó al inicio, se conoce el trámite de pedir, o "desarchivar", un expediente de vivienda en la Dirección de Obras para su examinación. El trabajo de campo en la municipalidad consistió en realizar un registro fotográfico y en video de cada uno de los documentos del expediente, además de solicitar la copia de los planos que mostraban el diseño de planta, y los distintos cortes y vistas de la construcción. La reproducción de este material fue el inicio de una serie de experimentaciones que tuvieron como objetivo analizar, editar y traducir los documentos del expediente a través de múltiples operaciones.

Posterior a este registro se inició la etapa de edición de lo fotografiado, la cual estuvo compuesta por dos fases, cada una con



Fig. 18 Imágenes de *Google Street View* del primer caso de estudio antes y después de su demolición. Registros realizados en enero 2012 y septiembre 2014, respectivamente. Fuente: Archivo fotográfico de *Google Street View* (*Google Maps*).

un objetivo distinto: la primera se centró en hacer correcciones de enfoque, encuadre y color a las imágenes en bruto (archivos *Raw*), y así salvaguardar el material, tanto como archivo virtual de las evidencias, como para emplearlos para posteriores análisis y experimentaciones. La segunda fase comprendió *vectorizar* el material, procedimiento que consiste en convertir una imagen digital compuesta por mapa de *bits* a una imagen vectorial, es decir, transformar un contenido de pixeles a código binario, método que permite abrir el material hacia otro tipo de procedimientos y usos. La *vectorización,* en este sentido, posibilita realizar distintos tipos de edición al material, tales como suprimir, acumular, superponer, cambiar la escala e integrar elementos de distintos documentos en una misma imagen. A su vez, a través de estos procedimientos, se vuelve también posible llevar este material hacia técnicas tales como corte láser, impresión 3D, y corte *router*, permitiendo realizar variadas operaciones y desplazamientos. De este modo, el objetivo de la *vectorización* fue convertir el contenido del expediente en una especie de arcilla moldeable, pero que a su vez conservase signos del documento original durante el ejercicio de edición.

La intención en esta etapa fue registrar cada elemento fielmente, lo cual implicó un cierto rigor técnico y formal no acostumbrado en quienes suelen solicitar estas carpetas en la Dirección de Obras[78] **(Fig. 19 y 20)**. Asimismo, el trabajo de registro no sólo

78 Esta etapa de registro del expediente consistió en un paso inicial y necesario para su análisis, esto debido principalmente a que es un material de consulta que no puede ser sacado de la Dirección de Obras. Por este motivo, el registrar los expedientes es un procedimiento obligado para quienes quieran examinar estos documentos. Sin embargo, lo que se extrae de este son casi siempre fragmentos o información útil de la vivienda, ya sea para conocer los planos y detalles técnicos de la construcción con motivos de realizar alguna ampliación o renovación, o para revisar la Inscripción de Dominio. Este último documento consiste en una escritura de la propiedad, que detalla su ubicación, propiedades colindantes, la extensión y él o la propietaria. Comprende uno de los documentos legales más importantes de una vivienda, el cual es analizado más adelante.

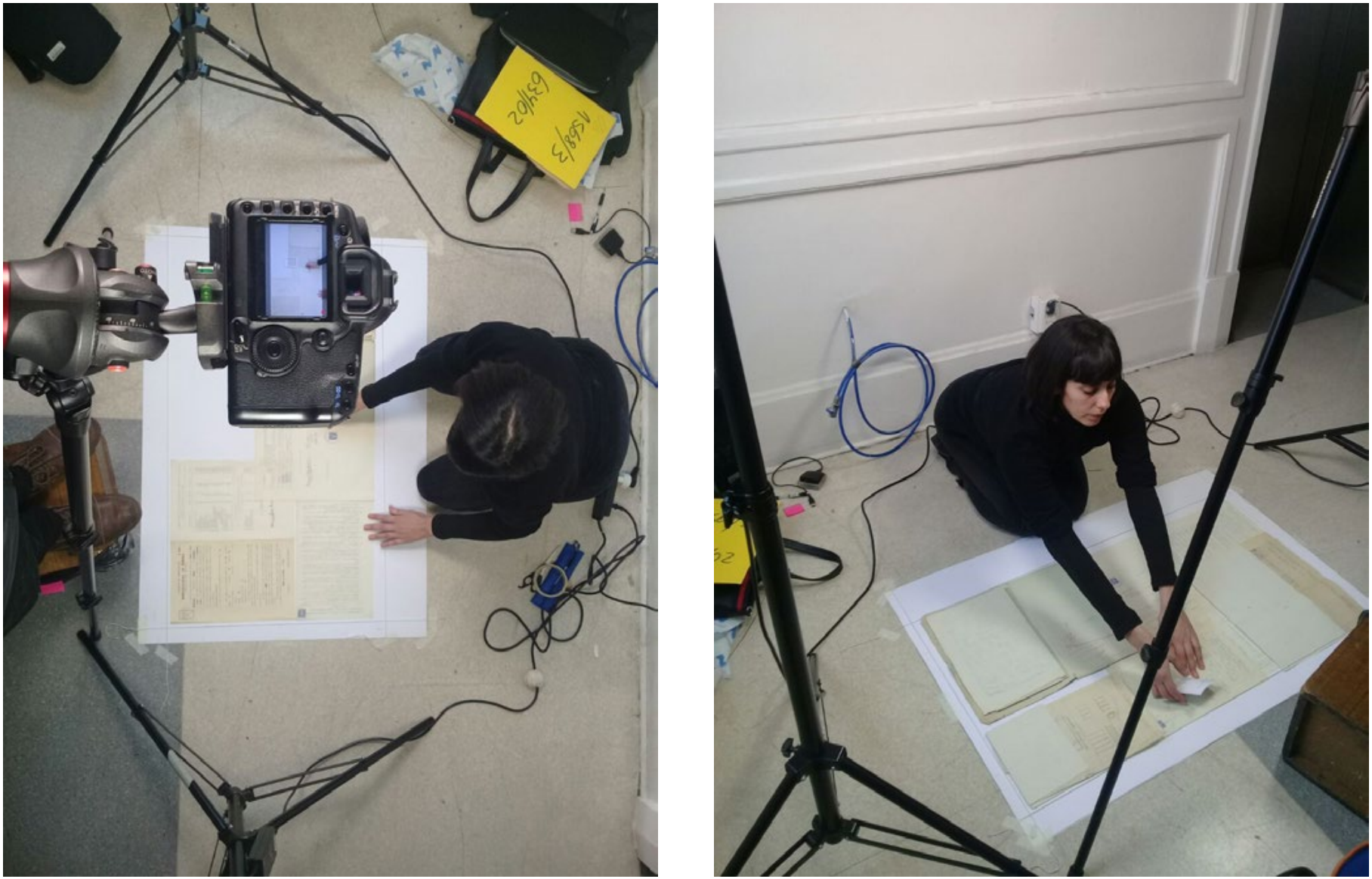


Fig. 19 Registro fotográfico y en video expediente Rol 15568-02. Dirección de Obras Municipalidad de Ñuñoa, 2017. Registro: Elaboración Propia.

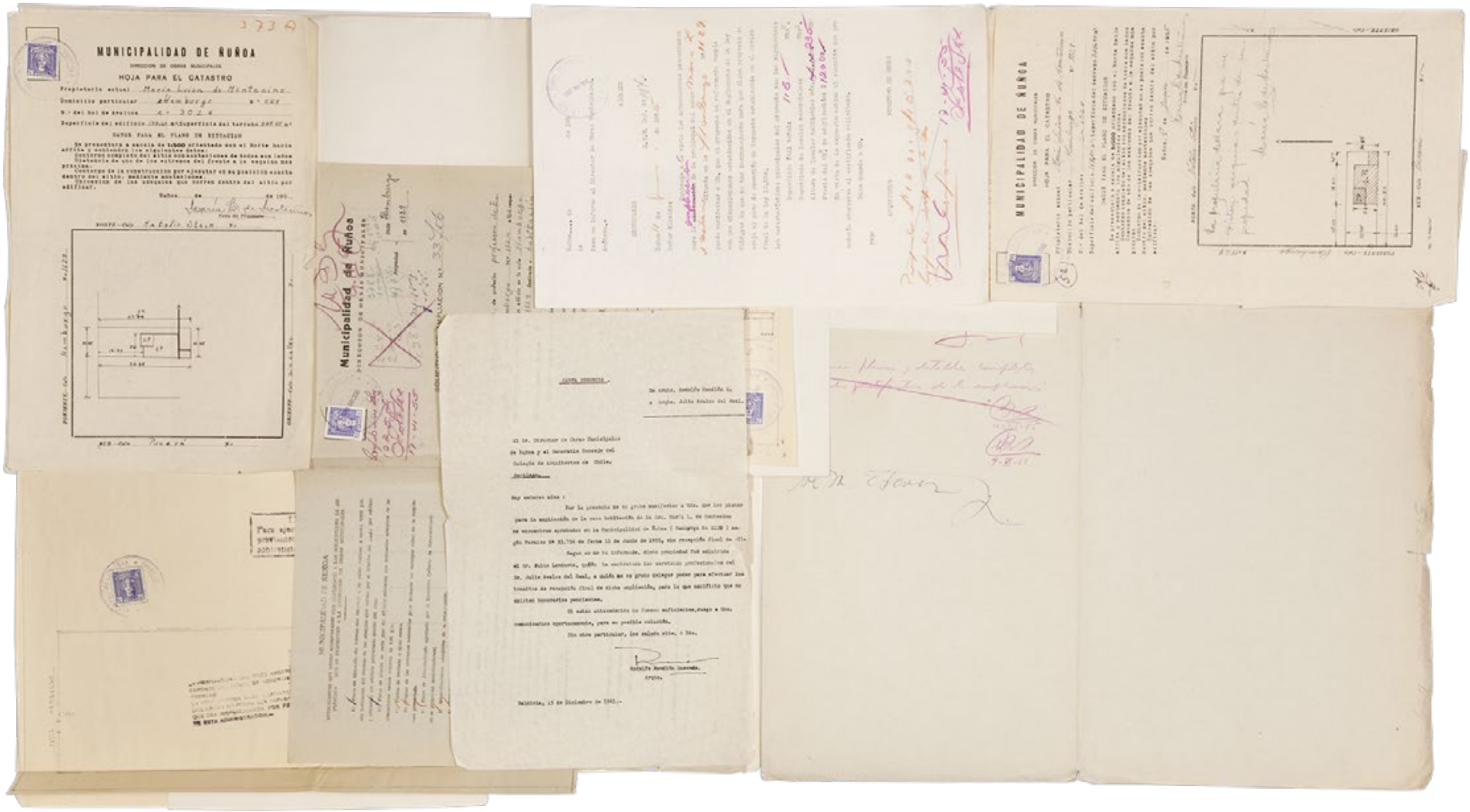


Fig. 20 Conjunto de documentos del primer caso de estudio. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia.
(Para ver el resto de los documentos de este expediente, ir a Anexos)

significó la captura de la información legible contenida en los documentos, sino que consistió en un método a través del cual se pudo interrogar otros aspectos del material reproducido, como las distintas improntas contenidas en los documentos, las texturas y temperaturas del papel, los plegados y anotaciones, la relación de tamaño entre los documentos, las firmas, timbres y los distintos tipos de letra mecanografiada y manuscrita, entre otros. El registro realizado fue del expediente en su totalidad, incluyendo la carpeta que contenía los diferentes documentos. Se puede decir que esta operación tuvo un carácter descriptivo e imparcial, dirigido a interrogar cada uno de estos papeles, evitando así establecer jerarquías o preferencias *a priori* respecto de la diversa información contenida en ellos.

El registro en video por su parte, consistió en grabar la acción de abrir el expediente y de desplegar cada plano y documento que lo componía, para luego plegar todo nuevamente e ir depositando ordenadamente cada elemento en la carpeta. Para esto utilicé un *plano secuencia* cenital con cámara fija, iluminado por focos de luz. Cada elemento se desplegó al interior del marco determinado por el encuadre de la cámara y se distribuyó y ordenó bordeando dicho marco[79]. Posteriormente, en la etapa de taller comencé la postproducción de este registro que comprendió una corrección de color y de enfoque, para luego editarlo a modo de bucle. A través de esta edición, el gesto anteriormente descrito, de sacar, desplegar y disponer cada uno de los elementos del expediente para luego devolverlos uno a uno al interior de la carpeta, se transformó en una acción continua, sin comienzo ni fin. Este video posteriormente devino en una video-instalación que se tituló *Desarchivo,* y en la cual profundizaré más adelante. De esta manera, la manipulación del grupo de documentos en el video tuvo como objetivo articular una gestualidad circular, que permitiese revisar repetidamente la *objetualidad*, signos, tactilidad, y dimensión de cada uno de los objetos **(Fig. 21)**.

Bajo este marco, el análisis que realicé comprendió asuntos de materialidad, tamaño, color, temperatura, plegados y el contenido gráfico con sus distintos tipos de impronta, entre otros aspectos. Mirado desde este lugar, la unidad del expediente comenzó a tomar la dimensión y complejidad de un universo. Sólo al aparecer dicho universo se pudieron establecer conexiones con la vivienda desaparecida, a la cual todos estos documentos representaban de manera directa o indirecta, dado que, si bien el expediente constituye una evidencia de su existencia, este no habla por sí mismo. O, dicho de otra manera, la evidencia no comparece para dar cuenta de la dimensión experiencial de la vivienda, al igual que las marcas que acumulamos en nuestra piel a primera vista no hablan del suceso que las provocó. Desde este lugar, la intención en esta etapa de investigación fue relacionar las distintas marcas, signos e improntas contenidas en el expediente con el sujeto

79 Para realizar el registro en video se tuvo que solicitar permiso en la Dirección de Obras, ya que no suele ser un procedimiento habitual para examinar expedientes.



Fig. 21 *Frames* Video-proyección *Desarchivo*. Duración 00:07:00, 2017. Registro: Elaboración Propia. Enlace video: https://www.youtube.com/watch?v=NA-u5EKWv5w

que las realiza, y desde allí, con el espacio social[80] de la vivienda demolida.

Algo similar ocurre con el ejercicio de aprender a pintar, práctica de naturaleza analítica y descriptiva, similar al trabajo de análisis que se efectuó con el expediente. El ejercicio pictórico comprende, entre otras cosas, la reproducción de modelos pictóricos mediante el uso de pigmentos. En este proceso se debe analizar el modelo y cada uno de los elementos que lo componen como si fuera la primera vez que se miran. En cierto sentido, aprender a pintar es a su vez aprender a mirar. Su objetivo no es sólo la capacidad de reproducir de forma verosímil la realidad visible, sino también descubrir otra relación que trama a los distintos objetos, sus texturas, la superficie en la que están dispuestos, y las sombras que proyectan sobre un fondo. Todas estas relaciones son las que se comenzaron a analizar en cada uno de los documentos contenidos en el expediente, al igual que su correspondencia en tanto que conjunto. Este proceso tuvo como finalidad establecer, como ya se mencionó, una postura imparcial frente a lo que se estaba observando, con la idea de integrar aspectos diversos del material, y, sobre todo, abrir la lectura a detalles que a primera vista podían pasar inadvertidos.

Es así que a través del registro fotográfico pude analizar el contenido gráfico y cromático presente en los documentos, y a partir del registro en video, interrogar su materialidad, pliegues y escala. Todos estos aspectos van entregando información acerca del tiempo, ya que tanto los tipos de trazo como la coloración del papel informan, por una parte, respecto del recurso de representación arquitectónica, y, por otra, acerca de la antigüedad de los distintos papeles. En este punto se comenzó a imaginar una relación de correspondencia entre los distintos signos –como desgastes, arrugas y tipos de trazado–, con el deterioro propio de una arquitectura en el tiempo. Los signos del uso en el expediente y en una vivienda constituyen lo que Sergio Rojas refiere como *anterioridad*, es decir, la materialización del paso del tiempo (Rojas, 1999), término que se retomará más adelante. A través de los distintos trazos presentes en los documentos y en la carpeta se pudo leer este material no sólo como información útil de la vivienda, sino también como imagen y objeto que carga con una serie de gestos gráficos, improntas, materialidades, pliegues y dimensiones que terminan por humanizar la fría estética administrativa-legal propia del documento.

80 En este concepto se profundizará más adelante.

3.2 Amplificar las evidencias

Como se mencionó al comienzo de este capítulo, la primera aproximación desarrollada hacia el expediente fue tomarlo como un universo en sí mismo. De este modo, el registro fotográfico y en video de la totalidad del expediente tuvo como objetivo conocer y comprender su estructura –a partir de múltiples procedimientos plásticos y visuales–, antes de abordar las evidencias de otros posibles casos de estudios.

Los procedimientos desarrollados consistieron en diversas experimentaciones con el signo gráfico como significante, el que comporta una serie de códigos gestuales y expresivos principalmente aquellos contenidos en la letra manuscrita. También se analizaron los diferentes tipos de línea e impronta a mano alzada, letra mecanografiada, además del uso de distintos sellos legales. Este análisis me permitió clasificar el contenido gráfico en dos tipos de trazo: uno esquemático, y otro orgánico. La primera categoría correspondió a los trazos encontrados en la planimetría de la vivienda y en la letra mecanografiada de los formularios. La segunda comprendía las improntas posteriores, tales como anotaciones, firmas, dibujos, y escritos a mano alzada presentes a todo lo largo del expediente.

A partir de esta clasificación se realizó una primera edición a uno de los documentos contenidos en el expediente, certificado titulado “Hoja para el Catastro”, formulario en el que se traza la ubicación de la vivienda al interior de una manzana urbana, junto con la orientación respecto de los puntos cardinales, documento que se seleccionó debido a que contenía la mayor cantidad de impronta manuscrita del expediente. El trabajo de edición consistió en separar ambos tipos de trazos en el documento para conformar dos versiones del mismo: el primero contenía la información propia del formulario, con la letra mecanografiada, con segmentos y cuadros para rellenar. La segunda consistía en la impronta posterior del llenado del formulario con letra manuscrita, timbres y dibujos. Al separar ambas informaciones, por una parte, se devuelve el formulario a su estado inicial, mientras que la segunda versión toma el aspecto de una carta escrita a mano **(Fig. 22 y 23)**.

Otro procedimiento de edición consistió en tomar la letra manuscrita ya separada y dibujar con ella la totalidad de la información *planimétrica* contenida en el expediente. De esta manera, el diseño de planta, el dibujo de los distintos cortes de la vivienda, y el plano estructural pasan a ser retratados a partir de un tipo de trazo expresivo que intenta ceñirse a la anterior línea proyectual, sin lograrlo del todo. En este sentido, la operación consistió también en desdibujar la línea proyectual sin que este reemplazo terminara por diluir lo representado **(Fig. 24)**.

Un tercer procedimiento de edición fue acumular la totalidad del texto del expediente en un solo bloque compacto de texto. Esta

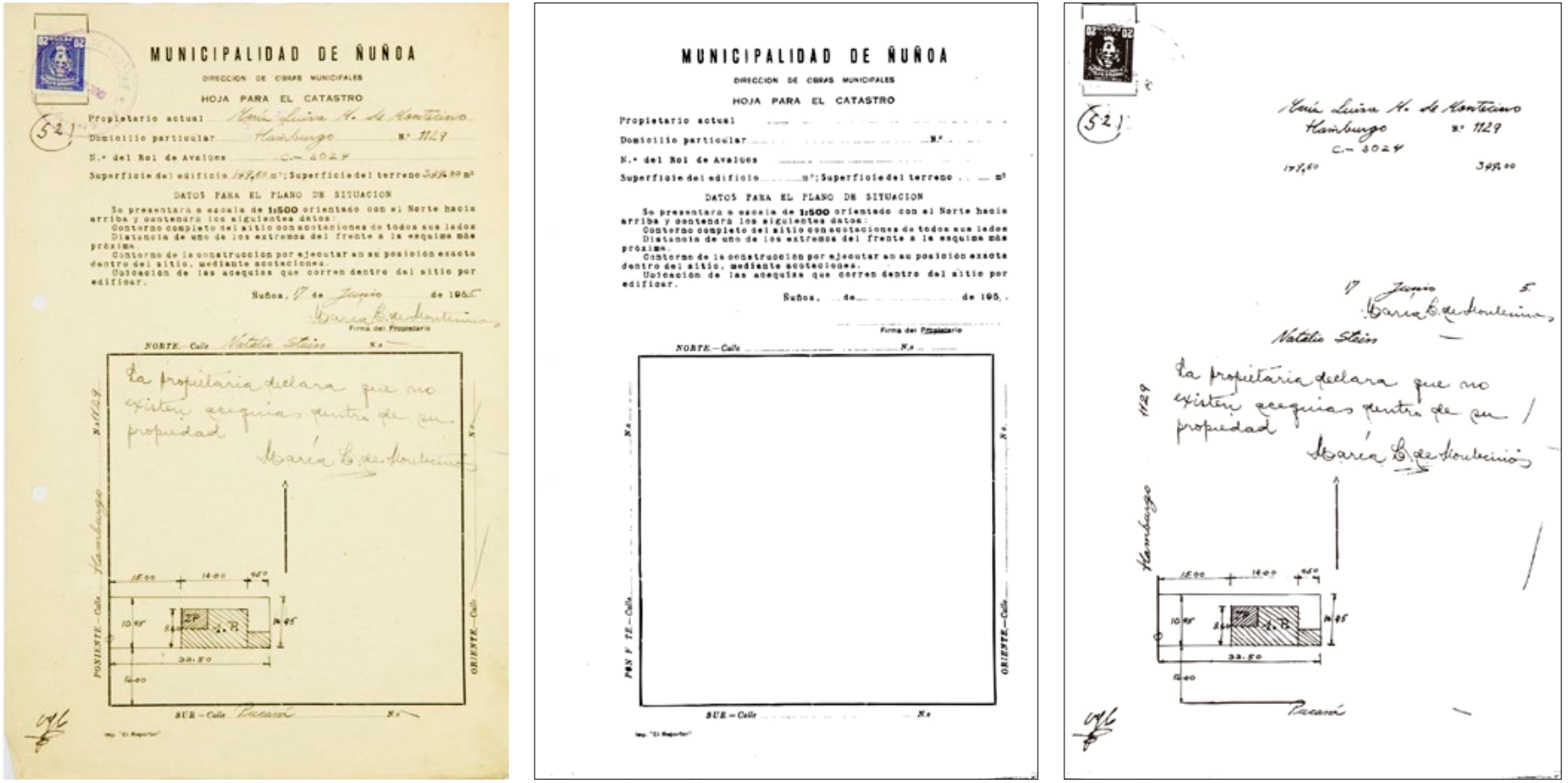


Fig. 22 Edición documento “Hoja para el Catastro”, 2017. En la imagen de la izquierda figura el registro del documento original, y en la imagen del centro y derecha la separación de la información contenida en el documento (primero información propia del formulario, luego su llenado posterior). Expediente Rol 1568-02. Fuente del primer documento: Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia.

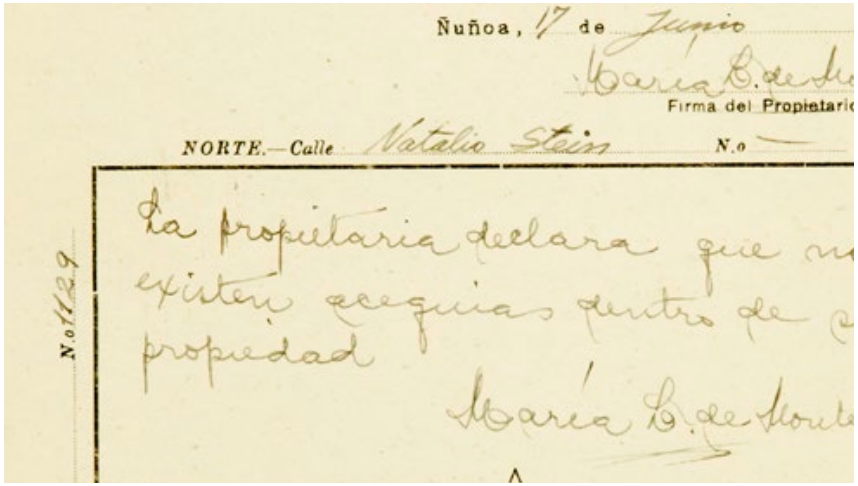


Fig. 23 Detalle del documento "Hoja para el Catastro", 2017. Fuente: Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia.

operación significó trasladar cada uno de los signos gráficos de los documentos a una sola superficie, conservando el orden y la escala de las distintas tipografías e improntas **(Fig. 25)**. La totalidad del texto conformó una superficie de 50 x 67 cm de extensión, bloque que si bien todavía era legible lo que comienza a aparecer son superficies de distinta densidad textual que se suceden unas a otras –letra mecanografiada, números, letra a mano alzada, etc.– articulando diferentes texturas o achurados gráficos que relegan la legibilidad del signo gráfico a segundo plano**.** Asimismo, a través de la edición del contenido gráfico se pudo indagar en otros formatos que permitieron disponer el texto tanto de forma lineal, como articular superficies de texto, operaciones que buscaron dar una dimensión espacial a los documentos y así desprenderlos del formato hoja de oficio**.**

De esta manera, se realizaron distintas transformaciones de los documentos, en función de exacerbar ciertas improntas por sobre otras, a través de operaciones tales como agrupar, reemplazar y suprimir información. La intención de estos procedimientos fue desarticular la estructura propia del expediente, en términos de formato y uso[81], para activar a través del ejercicio de edición información visual que pudiese establecer una relación simbólica, material o espacial con la vivienda demolida. Es decir, transfigurar el expediente para que comience a sugerir o encarnar, a través de sus signos, características propias del habitar.

A través de estas operaciones se pudieron relacionar los dos principales componentes del expediente: documentos legales y planos arquitectónicos. Al cruzar ambos tipos de documento, se relaciona la legalidad de la arquitectura, con la espacialidad esquematizada de la línea proyectual y sus límites. A través de la edición del material (gracias al proceso inicial de *vectorización*), se exploraron posibilidades visuales y plásticas a partir de las cuales se vuelve posible generar otra versión del expediente, una que active su contenido no solo como información inteligible, sino como agente cognoscitivo que pueda trascender el lenguaje verbal (Contreras, 2013). Esto implicó comprender la dimensión legal y *planimétrica* de la vivienda como información e imagen a la vez, portadora de signos que pueden reflejar a un sujeto y

81 Los documentos contenidos en los expedientes de vivienda son así salvaguardados en carpetas y empleados principalmente para ser leídos y desprender información legal y aquitectónica útil.

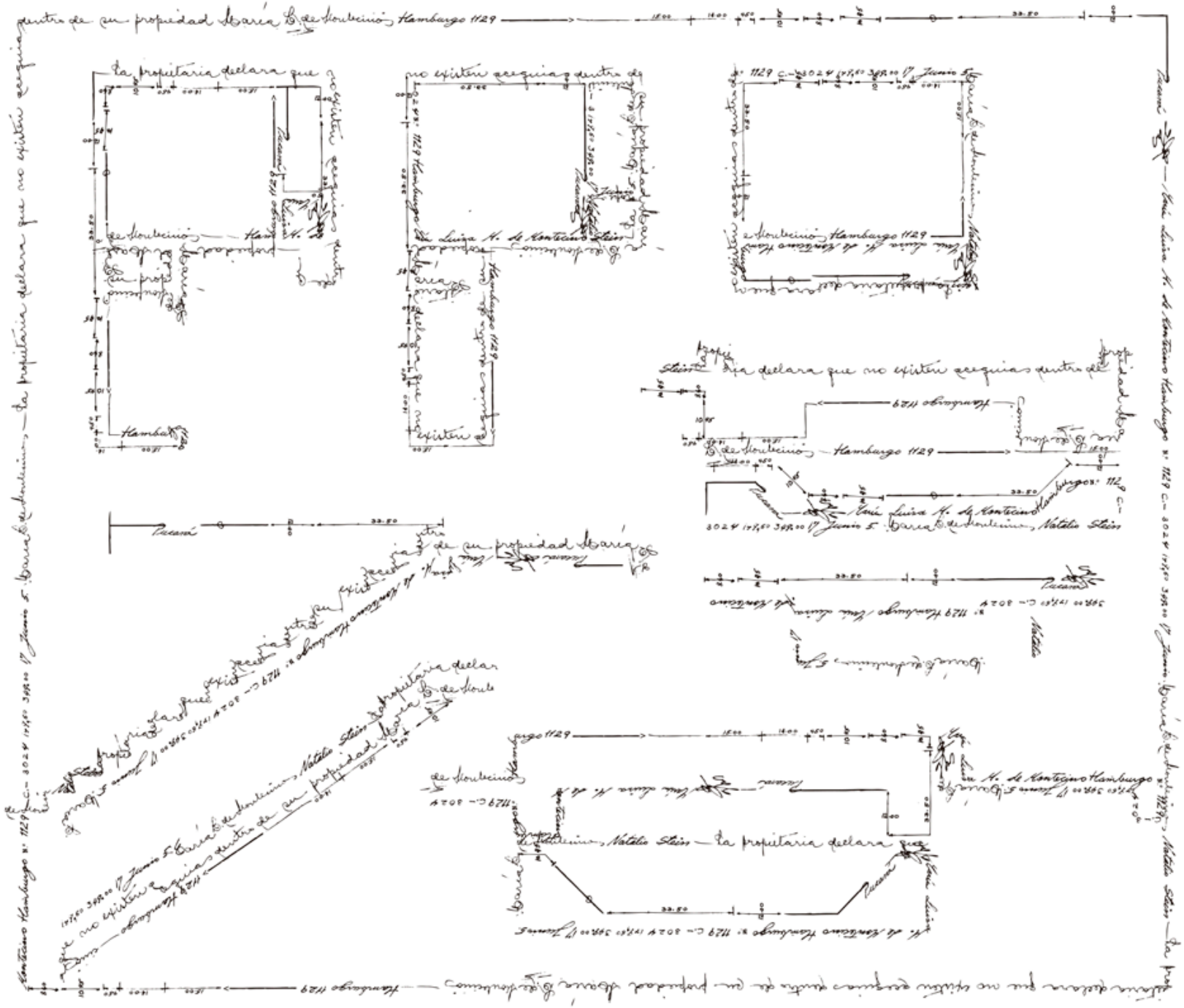


Fig. 24 Plano constructivo arquitectónico redibujado. Expediente Rol 1568-02, 2018. Fuente: Elaboración Propia.



Fig. 25 Acumulación de la totalidad del texto del expediente Rol 1568-02.
Fuente: Elaboración Propia, 2018.

una temporalidad específica. Dentro de este marco, el gesto de reemplazar la línea de proyección por la letra manuscrita se dirige a conectar el proyecto arquitectónico con el único signo que lo devuelve a quien puede haber habitado en aquella casa. A través de este procedimiento, el trazado se abre y se torna orgánico, las distintas letras y firmas terminan por desbordar ciertas zonas del dibujo, trastocando así la proyección arquitectónica como representación **(Fig. 26 y 27**). En este sentido, la línea gestual difiere de aquel trazo que se efectúa empleando una regla como ayuda, herramienta principal que separa el universo del dibujo a mano alzada de un tipo de dibujo técnico, en este caso arquitectónico. A tal efecto, el trazo a mano alzada refleja, de esta forma, más directamente la mano que la proyecta, la cual a través de sus guiños particulares posee la facultad de invocar a quien la ha trazado.

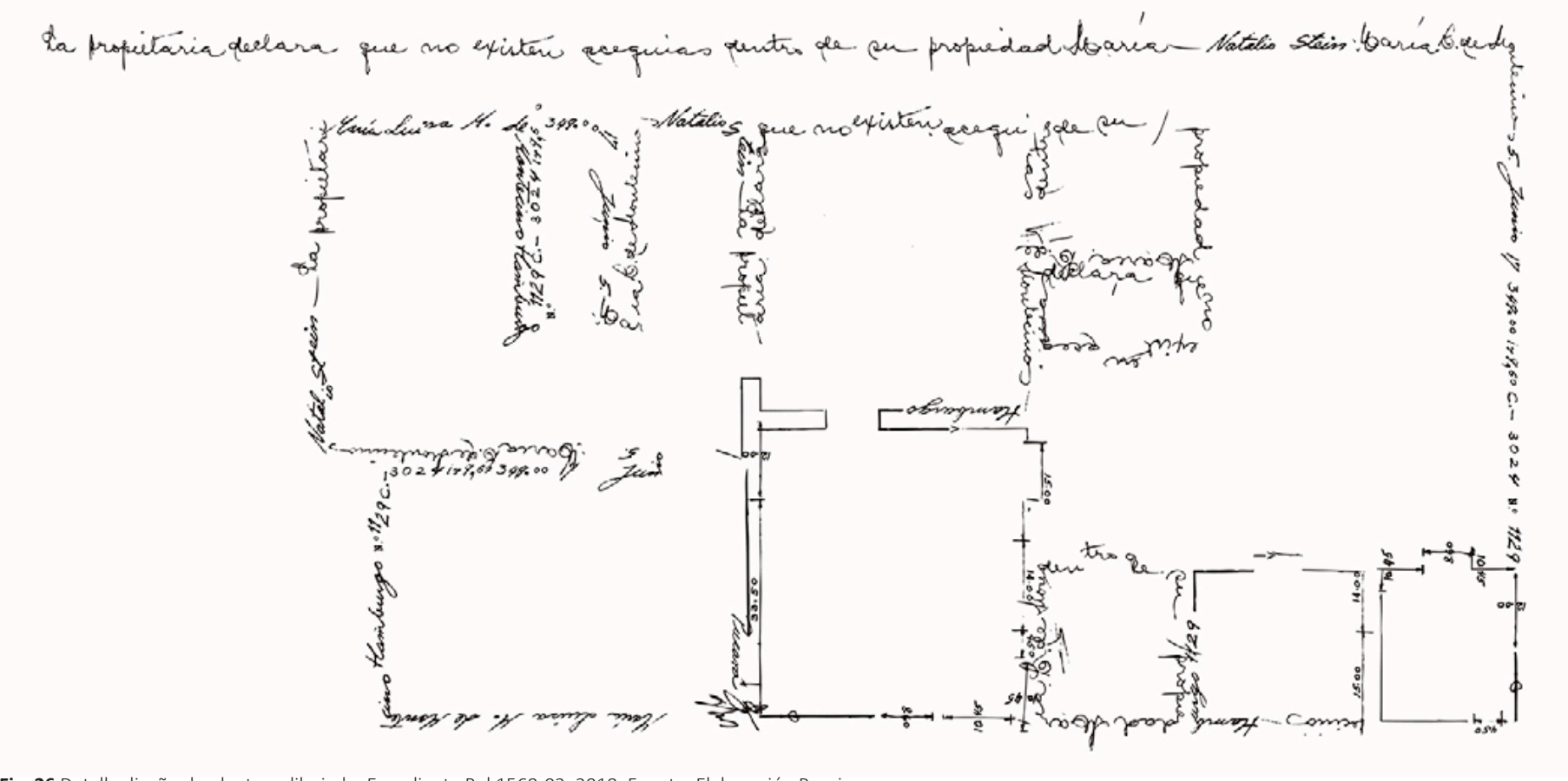


Fig. 26 Detalle diseño de planta redibujado. Expediente Rol 1568-02, 2018. Fuente: Elaboración Propia.

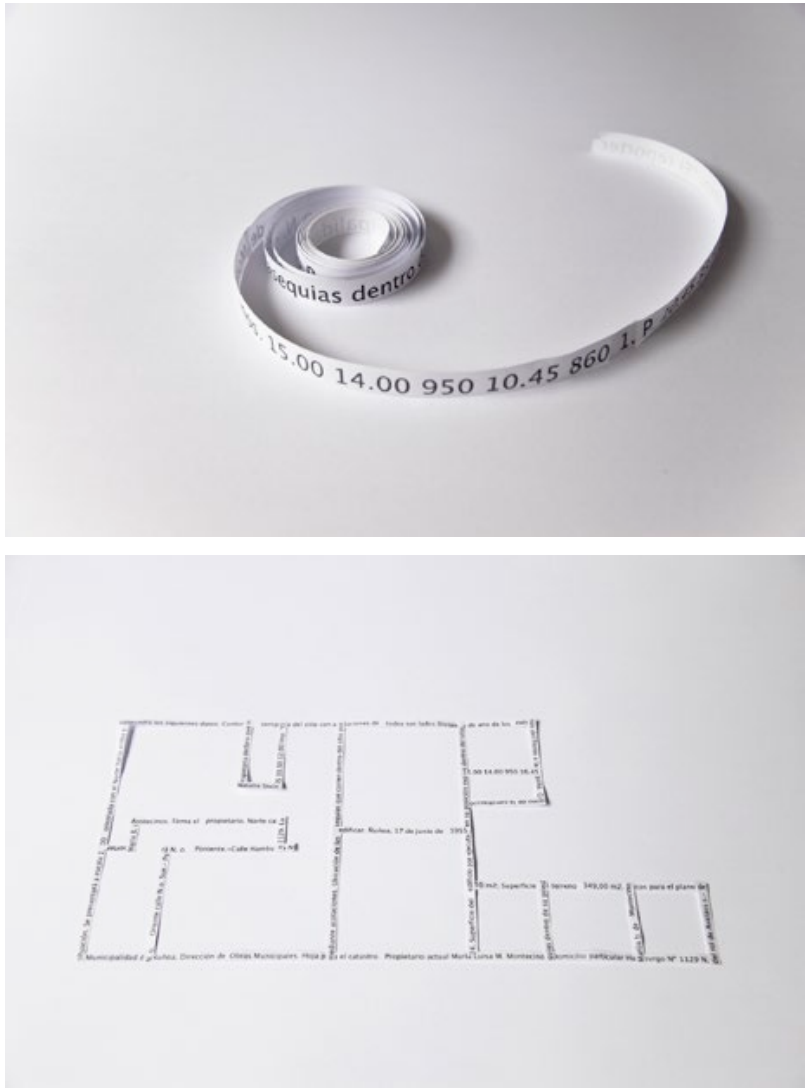


Fig. 27 Pruebas para *espacializar* el texto del expediente volviendo lineal el texto contenido en las especificaciones técnicas, 2018. Fuente: Elaboración Propia.

Si tomamos la perspectiva del antropólogo Tim Ingold, habría un relato histórico que podría ser contado a través de un estudio comparado de líneas, de aquellas que nosotros mismos hemos trazado en nuestro cotidiano, y aquellas que podemos encontrar en nuestro entorno natural, tal como lo plantea en su libro *Líneas. Una breve historia*, (2015). La letra mecanografiada incentiva a leer la información escrita, mientras que la letra manuscrita anima a descubrir la expresividad del gesto gráfico (Ingold, 2015). Acogiendo la perspectiva de Ingold, la línea de la planimetría se encargaría de materializar el proyecto arquitectónico, por lo que habitaría mayormente en un espacio ideal al interior de una realidad matemático-abstracta desvinculada de algo externo a la propia representación. La línea trazada a mano, mientras tanto, es un trazo que no sólo atiende al campo de la representación, sino que también refiere a lo que se encuentra fuera de este, es decir, refleja con mayor fuerza al sujeto que la ejecuta, y con esto, su contingencia.

No obstante, tampoco sería acertado decir que los recursos de representación empleados en esta planimetría particular carecen de expresividad, ya que, si bien han sido trazados con la ayuda de una regla, todo el procedimiento fue realizado de forma manual, esto a diferencia de la planimetría actual para la que se emplean programas vectoriales que pueden exacerbar el carácter instrumental de estas proyecciones. En este sentido, el lenguaje desde el cual se representa la planimetría en arquitectura

ha cambiado considerablemente durante las últimas décadas[82]. Este cambio puede ser similar a aquel ocurrido en el universo de la escritura con la llegada de la mecanografía y la imprenta, situación en la que "se rompe el íntimo lazo entre el gesto manual y la inscripción. El autor transmite sus sentimientos través de la elección de palabras, no mediante la expresividad de sus líneas" (Ingold, 2015, p. 19). En el caso particular de la vivienda que se situaba en la calle Hamburgo #1129, su planimetría fue trazada en el año 1955, representación en la que se evidencia el uso de reglas, lápiz mina y lápiz de tinta. Los trazos con lápiz mina sirven para disponer márgenes y directrices que hacen de guía para dibujar las distintas secciones de la construcción (fachadas, cortes, plantas, techos, detalles constructivos, etc.), y para disponer los textos, líneas que al no ser borradas pasan a formar parte de la representación. El manejo de la gradación de las líneas está logrado por la presión del lápiz sobre la hoja[83], al igual que el texto a mano alzada comprende un tipo de escritura entrenada, de carácter uniforme, similar a una tipografía digital estilo *Helvética*[84]. Las líneas si bien figuran derechas en su mayoría, hay otras que se encuentran levemente inclinadas, dejando entrever su factura manual **(Fig. 28)**.

La planimetría actual, por su parte, carece de los aspectos antes mencionados, ya que son trazados con la ayuda de programas vectoriales, o desprendidos de modelos 3D. En la tabla de dibujo vectorial los trazos, ángulos, medidas, proporciones y tipografías alcanzan el ideal de perfección, a diferencia de una proyección manual. El resultado es bastante disímil a la anterior planimetría, ya que, aunque esta última intente esconder la gestualidad e irregularidad propia del pulso manual, nunca alcanza el acabado exacto del vector. De esta manera, el trazado digital exacerba el ideal-matemático, ya que no da posibilidad a error. No obstante, pareciese ser que, lo interesante y decisivo en este problema no tiene que ver con la exactitud del medio, en este caso manual o digital, sino en cómo estos medios y lenguajes interceden en la manera en la que percibimos, pensamos, y proyectamos nuestro entorno visible, y por ende van teniendo efectos directos o indirectos en lo que se erige en la ciudad[85]. La proyección arquitectónica comprende un tipo de dibujo

82 En Chile, ya en los años ochenta existía la posibilidad de trazar planos de manera computacional, herramienta que era empleada por las grandes oficinas de arquitectos. Sin embargo, esta práctica es solo implementada en los años noventa en las escuelas de arquitectura en Chile, principalmente a través del uso del programa de dibujo y modelado *AutoCAD.* Ya a comienzos del 2000 este programa es parte del lenguaje de proyección en la mayoría de las escuelas de arquitectura. Actualmente y ya hace más de una década el programa de modelado *Revit* es el más utilizado, tanto por estudiantes como arquitectos ya egresados (Arteta Grisaleña, 2022). Más adelantese retomará este punto.

83 Generalmente existen tres tipos de línea en arquitectura: línea de vista (trazo regular), línea de corte (trazo con *negrilla*) y línea de proyección (trazo segmentado).

84 La historia de esta tipografía, creada con posterioridad de la Segunda Guerra Mundial, precisamente buscaba un tipo de gráfica armónica y universal. Respecto a este punto, ver el documental *Helvética* (2007) del cineasta Gary Hustwit.

85 Este punto es retomado en la Parte 4 de esta tesis.

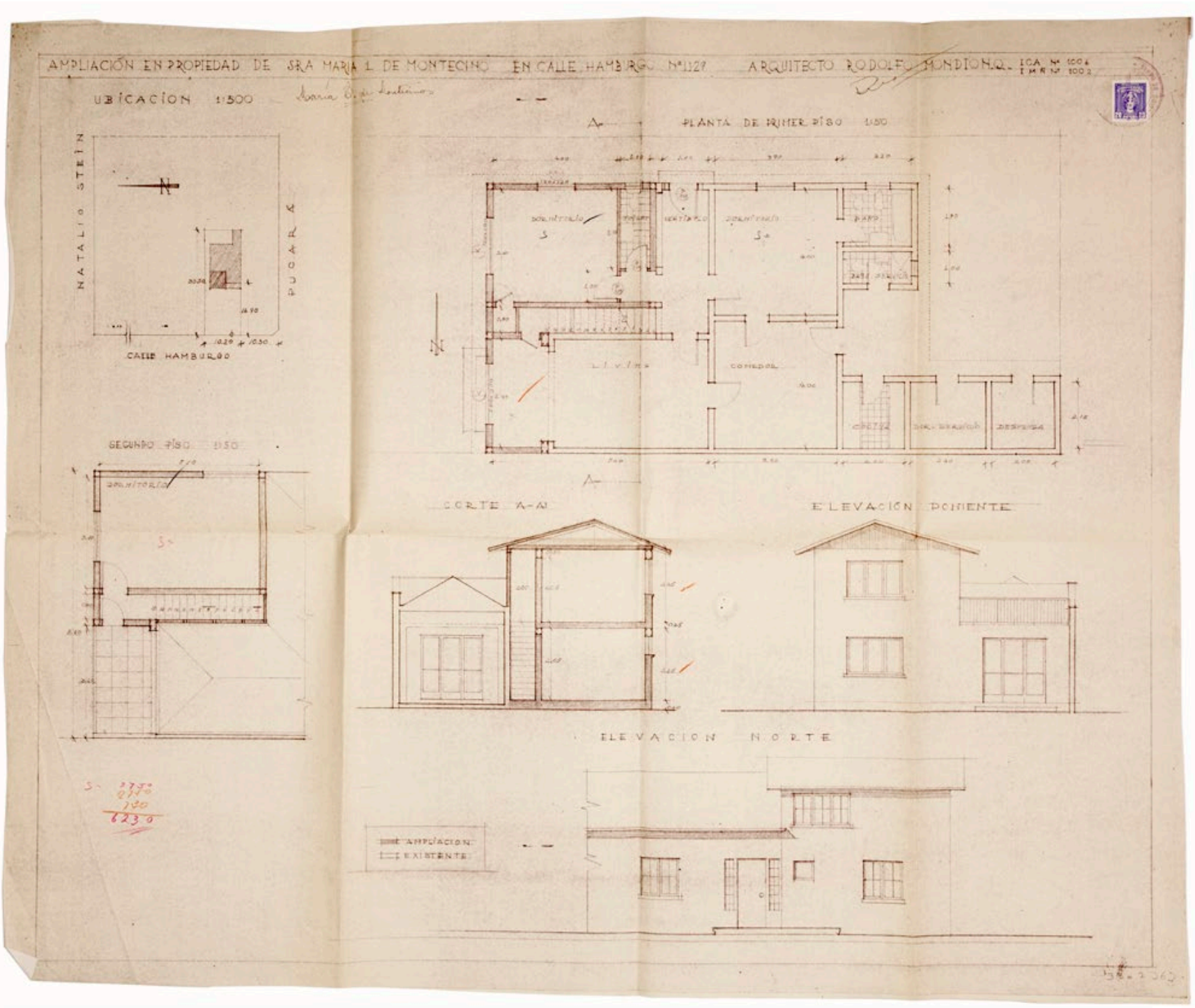


Fig. 28 Registro plano expediente Rol 1568-02, 2017. Fuente: Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia.

esquemático y codificado, que es empleado como instrumento para articular un tipo de representación concreta, que no deja lugar a interpretaciones. De hecho, ese es su objetivo. Por lo que, a través del trabajo de edición de la planimetría en el primer caso de estudio, la idea fue abrir dicha representación a lecturas que sobrepasen el universo constructivo arquitectónico.
Los documentos y formularios legales también pasan de ser el remanente de un proceso de legalización de una vivienda ya inexistente, a adquirir una dimensión sensible a través del ejercicio de articular nuevas puestas en forma de su contenido, con lo cual los signos gráficos comienzan a parecer huellas, abriendo otro campo de percepción hacia las evidencias. Todos estos procedimientos de traducción consisten esencialmente en el paso de un tipo de representación arquitectónica-jurídica, a una representación grafico-espacial, ya que es sólo a partir de este traslado que se vuelve posible ingresar a otro campo interpretativo, e incluso evocativo, y leer las evidencias fuera del contexto en el cual se generaron, entendiéndolas como huellas que pueden representar o reflejar la experiencia del habitar en aquella vivienda.

3.3 Articulación de la obra: el adentro y el afuera

Luego de las distintas experimentaciones que se realizaron con el primer caso de estudio, siguió una etapa de investigación que comprendió articular una puesta en escena de los distintos emergentes de la práctica. La etapa de trabajo de edición con los documentos significó una fase inicial desde la cual se pudieron desprender otros procedimientos, de carácter objetual y gráfico, que posibilitaron materializar los distintos desplazamientos efectuados con el signo gráfico, a través de la producción de series, piezas gráficas y en video, que fueron expuestas en distintas instancias. Todas estas piezas de carácter experimental, solo fue posible vincularlas a través del medio de la instalación, recurso que resultó fundamental para comprender el alcance de las distintas piezas y dispositivos en tanto que conjunto.

Enmarcar el concepto de instalación viene a ser una tarea difícil para todos quienes han analizado el campo de acción de este medio. En su diversidad, un trabajo *instalativo* suele estar conformado por más de un medio, y generar experiencias muy diversas unas de otras con el espectador. Según Claire Bishop, una característica que parece agrupar a muy diversas obras *instalativas* es su relación con el espectador, ya que la obra sólo se completa (o activa) una vez que el espectador ingresa en ella (Bishop, 2005). Por lo tanto, es un medio que se define en la interacción,

aquella que ocurre entre un lugar, las piezas o intervenciones, y el recorrido del/o los espectadores, agentes diversos cuya interrelación ocurre de manera similar a la experiencia del habitar, la cual también sucede en la interacción de un sujeto con su entorno, en un tiempo y espacio determinado[86]. En este punto, la noción de experiencia se vuelve fundamental, la cual ocurriría de manera distinta dependiendo de quien recorre e interactúa con la obra. No obstante, antes de la interacción de la obra con un posible espectador, está la experiencia de quien articula la obra, quien se convierte así en el primer destinatario de una puesta en escena, ya que todo se imagina y proyecta primero desde la mirada y corporeidad de quien produce la pieza *instalativa*. En esta instancia, como diría Carol Gray, aparece la ambivalencia del investigador-practicante: quien está al interior del proceso práctico, y a la vez que genera sus propios métodos para objetivar lo que está produciendo (Gray, 1996). Por tanto, el momento de la puesta en escena –en este caso a través de la articulación de una exposición a partir del medio *instalativo*–, vino a ser un recurso que permitió, en cierta medida, objetivar, y así dimensionar y comprender mejor lo que se estaba produciendo.

La instancia de taller, por otro lado, lugar donde se efectuaron la mayoría de las pruebas con materialidades, técnicas y medios, constituyó un espacio que permitió examinar las evidencias, perfeccionar procedimientos, buscar nuevos métodos, e interrogar los resultados que se iban obteniendo día a día. Esta es la etapa en la que uno se sitúa al interior de los procesos, sin la suficiente distancia para objetivar los distintos emergentes de la práctica. En este sentido, para situarse no sólo al interior de la producción, sino también para devenir espectadora de las distintas piezas que se van produciendo, es que se hace necesario el medio de la instalación. Este medio permite generar una cohesión o sistema con los diferentes elementos y así observarlos como totalidad *experienciable* por un espectador. Muchos de los procesos que ocurren en el taller parecen desvinculados unos de otros, y es sólo en la puesta en forma a través de este medio que se entiende que son parte de un universo mayor, procedimiento a través del cual se puede dimensionar el alcance del total para responder, o desplegar, la pregunta de investigación.

A lo largo del proceso de trabajo de campo, las distintas piezas producidas a partir de las evidencias conformaron otro universo. Entre ellas hubo experimentaciones que quedaron abiertas, y otras que exhibieron ciertos resultados respecto de la pregunta de investigación. Todo este conjunto, sin importar si constituyeron procesos acabados y concluyentes, o pruebas mayormente infructuosas, fueron dando pistas para posteriores operaciones. En este trayecto, hubo piezas que quedaron en espera, en una suerte de macerado, y otras que se continuaron trabajando mediante prueba y error hasta obtener un resultado acabado.

86 La categoría de *espacio social* definida por Henri Lefebvre también se define en la interacción, tema en el que se profundizará más adelante.

Si bien fue posible ir estableciendo pequeñas reflexiones y conexiones respecto de los emergentes, y que dieron señales de como continuar, son solo reflexiones preliminares, que quedan mayormente abiertas. De hecho, en este proceso el establecer una reflexión inmediata de los emergentes se vuelve en algunos casos difícil, e incluso poco aconsejable, ya que establecerlas *a priori* podría cerrar lecturas más que ayudar a entender los alcances de lo que se está produciendo a largo plazo. En estos casos la intuición parece la principal guía, o como diría Luis Camnitzer, la intuición entrenada (Hare, 2016), que ayuda a distinguir cuando una pieza tiene posibilidades, es decir, que puede funcionar bajo el contexto de investigación:

> a mí me parece que el arte es un método para expandir el conocimiento para reorganizarlo, y eso abarca las cosas racionales y las cosas no racionales. Las cosas conscientes y las cosas inconscientes. La intuición no es un mecanismo oscurantista, místico, sino que es una habilidad que se puede entrenar y el artista es, probablemente, el intuitor máximo en ese sentido. El artista es el que tiene la intuición disciplinada y por lo tanto tiene acceso a zonas que quien no ha desarrollado la intuición no tiene. En ese sentido, interviene en un campo que no es tocado por otras disciplinas y que ayuda a las otras disciplinas. (Entrevista a Luis Camnitzer por Andrés Hare, 2016)

Desde este lugar, la experiencia que se buscó generar con los primeros emergentes de la practica tomó la forma de una video-instalación titulada *Desarchivo*, pieza que fue primero expuesta en el Colegio de Arquitectos de Chile en el 2017, y posteriormente como parte de la exposición individual *Desde la calle no se ve la ciudad* en la Galería Patricia Ready en el 2018 y en Espacio Monclova, en la ciudad de Lima, Perú, en el 2019.

3.3.1 *Desarchivo*

La video-instalación *Desarchivo*, estuvo compuesta por dos piezas que establecieron una suerte de dialogo entre sí: el registro en video realizado en la Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa (y descrito en el apartado anterior), junto a una serie de 27 gofrados en papel de algodón tamaño oficio, intervenidos y dispuestos sobre una mesa conformada por una plancha de madera y 2 caballetes. Ambas piezas consistieron en desplazamientos de los documentos del primer expediente de vivienda que fue examinado, entendiéndolo como un universo capaz de dar cuenta de huellas e improntas posibles de reconectar con la casa demolida, esto a través de identificar en ellos una temporalidad, y al sujeto realizador de las improntas. El espacio de exhibición consistió en una de las salas del establecimiento, lugar que tenía ciertas restricciones por tratarse de un edificio

patrimonial que no permitía adosar piezas en los muros[87]. Por este motivo, se trabajó en el lugar una disposición sin afectar muros y suelo, proyectando el video a escala 1:1 en una de las paredes de la sala[88], mientras que la serie gofrada iba dispuesta sobre la mesa a modo de damero. Cada una de las hojas de esta serie tenía cortes y pliegues únicos, que se hallaban levantados a modo de pequeñas y frágiles elevaciones, entretanto la dureza ortogonal de la retícula demarcada por la disposición constante de las páginas contrastaba con la singularidad de dichos cortes y pliegues **(Fig. 29)**, elevaciones que provenían de fragmentos del dibujo arquitectónico contenido en los planos de la vivienda en cuestión. Ciertos gofrados tenían tan sólo pequeñas incisiones, mientras que otros exhibían elevaciones que ocupaban gran parte de la hoja, evidenciando así la planimetría de la vivienda. Este era especialmente el caso de fragmentos del dibujo arquitectónico que provenían del diseño de la fachada y de los distintos cortes de la vivienda[89] **(Fig. 30)**.

Para la producción de esta serie gofrada se creó una matriz de acrílico fabricada en corte láser, elaborada a partir de la *vectorización* del documento "Hoja para el Catastro"[90]. El procedimiento de gofrado consiste en una técnica de grabado sin tinta en la cual la imagen se produce por la acción de presionar una matriz, que posee el trazado en sobre-relieve, contra un papel de algodón humedecido. El resultado es una reproducción de carácter espectral del documento, que se arma mediante luces y sombras, similar a la escritura *braille*[91] **(Fig. 31 y 32)**. El objetivo de este procedimiento fue obtener toda la información gráfica –letra imprenta, letra mecanografiada, timbre, etc.– en sobre-relieve[92].

Al agrupar una video-proyección junto a la serie de gofrados en una sola pieza, la intención fue enfrentar dos reproducciones del expediente, una que lo expone como objeto que se puede

87 Este edificio se encuentra situado en la Alameda y fue diseñado por el arquitecto chileno Luciano Kulczewsky en el año 1922, y declarado Monumento Nacional de Chile en el año 2010.

88 Inicialmente esta pieza se pensó con el video proyectado sobre la mesa de manera cenital, junto a la serie de gofrados, sin embargo para esto era necesario adosar el proyector en el cielo de la sala. Este montaje fue sin embargo posible posteriormente en la sala de la Galería Patricia Ready.

89 Para este procedimiento se empleó una mesa de luz en la cual se superpusieron los gofrados con la planimetría, trazando fragmentos de los distintos dibujos de la vivienda.

90 Aquí se trata del mismo documento con el cual anteriormente se separó la información propia del formulario de las improntas posteriores que comprendían la letra manuscrita, las firmas y timbres.

91 También se relaciona con la técnica empleada en los timbres de agua y cuño seco, estampa que se utiliza en el lenguaje legal. Para llegar a la matriz final primero se tuvieron que realizar pruebas que comprendieron testear resultados con máquinas de corte láser de varios negocios que ofrecen este servicio, además de hacer algunas pruebas con impresión 3D.

92 Para esto el láser debía quemar todo el fondo, o lo que en el documento figura sin información, empleando como soporte una plancha de acrílico de 5 mm. de espesor. Este procedimiento sólo tuvo éxito cuando la máquina no derretía el soporte, lo cual no sólo dependía de calibrar las variantes de la velocidad e intensidad del láser, sino también de la calidad de la máquina empleada. En ciertas maquinas láser fue imposible llegar a un buen resultado ya que recalentaban la plancha de acrílico, perdiendo rigidez y definición en el texto. Una vez producida la matriz se realizaron distintas pruebas en una prensa de grabado, probando el resultado con diferentes papeles de algodón.

disponer, plegar, en fin, interactuar con los distintos elementos comprendidos en el expediente, y otra que materializa más bien su espectro. Las manos que despliegan cada uno de los documentos informan acerca de la escala y la materialidad de estos, sin tener gran consideración por la información inteligible en ellos. Son más bien objetos que se subordinan al encuadre dado por la cámara, tomando mayor importancia la gestualidad con la que son manipulados, que su contenido escrito. En su manipulación saltan a la vista ciertas improntas por sobre otras, como los timbres, estampillas y rallados en lápiz a color. También aparece el reverso blanquecino de los planos, que contrasta con el tono amarillo envejecido de su cara anterior. Un momento de detenimiento es cuando el video pasa de mostrar los distintos documentos escritos, a desplegar los planos de la vivienda, instante en que se revela el rostro de la casa en cuestión, al igual que su distribución interior en el diseño de planta. El diálogo, ya mencionado, que ocurre entre la video-proyección y la serie de gofrados, parece acontecer en el traslado –virtual si se quiere– de la mano presente en el video hacia quien puede haber efectuado los cortes y pliegues en cada uno de los papeles que conforman la serie, activando o insistiendo en su carácter táctil y objetual. Los gofrados suscitan una piel, con su textura, marcas y arrugas, mientras que el video exhibe la mano que ejecuta las acciones. No sólo aquella que pliega y dispone, sino también la que firma, autoriza, proyecta y construye.

La idea de realizar un registro en video del expediente provino de las primeras visitas a la Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa, instancia en la que se pudo, primero, observar a quienes se encontraban examinando documentos y planos sobre las pocas mesas disponibles. Muchas de las carpetas que estaban siendo examinadas pertenecían a viviendas relativamente antiguas, o al menos eso acusaban los inmensos y envejecidos planos que se desplegaban con gran dificultad en la oficina de la Dirección de Obras. Muchos de estos superaban el tamaño Mercurio (110 x 77 cm), y tenían una forma de plegado que facilitaba su manipulación y archivo[93]. La estética administrativa, en este sentido, se basa en acciones tales como efectuar improntas y manipular distintos documentos que van pasando por una cadena de procedimientos. Solo es cosa de observar y escuchar la cadena de producción en una notaría, donde se observan maniobras tales como imprimir, rellenar, timbrar, plegar, recortar, *corchetear*, firmar, etc. La gestualidad contenida en la manipulación de estos documentos hizo evidente la necesidad del registro en video, ya que el registro fotográfico no iba a ser suficiente para desprender la dimensión objetual de cada uno de los componentes del archivo, ya que había aspectos de estos que se definían en la interacción con ellos, no sólo en su calidad de imagen e información.

93 Esto motivó investigar acerca del sistema para plegar planos arquitectónicos, el cual tiene una manera dependiendo del tamaño (A1, A2, A3 y A4) y que tiene como propósito que se pueda desplegar fácilmente con ambas manos, dejando a la vista información útil, como el año y el nombre del (o los) arquitecto, para luego plegarse nuevamente a formato oficio para ser archivado.

La presencia de la mesa y la horizontalidad con la que se dispuso la serie, a diferencia de la verticalidad del muro, se relaciona así con la mesa en la que se examina y proyecta, desde una vista cenital. La vista panóptica, como se mencionó anteriormente, corresponde a una perspectiva del control, pero que a diferencia de la vista cenital de *Google Maps* sí tiene cuerpo[94]. La mesa es un objeto que se puede rodear, y en el cual las manos tienen protagonismo, ya sea una mesa de comedor o de trabajo, ya que es el lugar donde ejecutamos gran parte de nuestro quehacer cotidiano. Es también la mesa de proyección, donde el arquitecto traza el proyecto y construye la maqueta, por lo que guarda relación con la categoría de *espacio proyectado* de Henri Lefebvre. La vista en planta también está presente en la planimetría de la vivienda que se muestra en la video-proyección, perspectiva que posibilita ver con claridad la distribución interior de la vivienda, y la relación entre sus distintas espacialidades **(Fig. 33)**.

94 La vista sin cuerpo es algo que se menciona anteriormente en el apartado “La mirada cenital”.

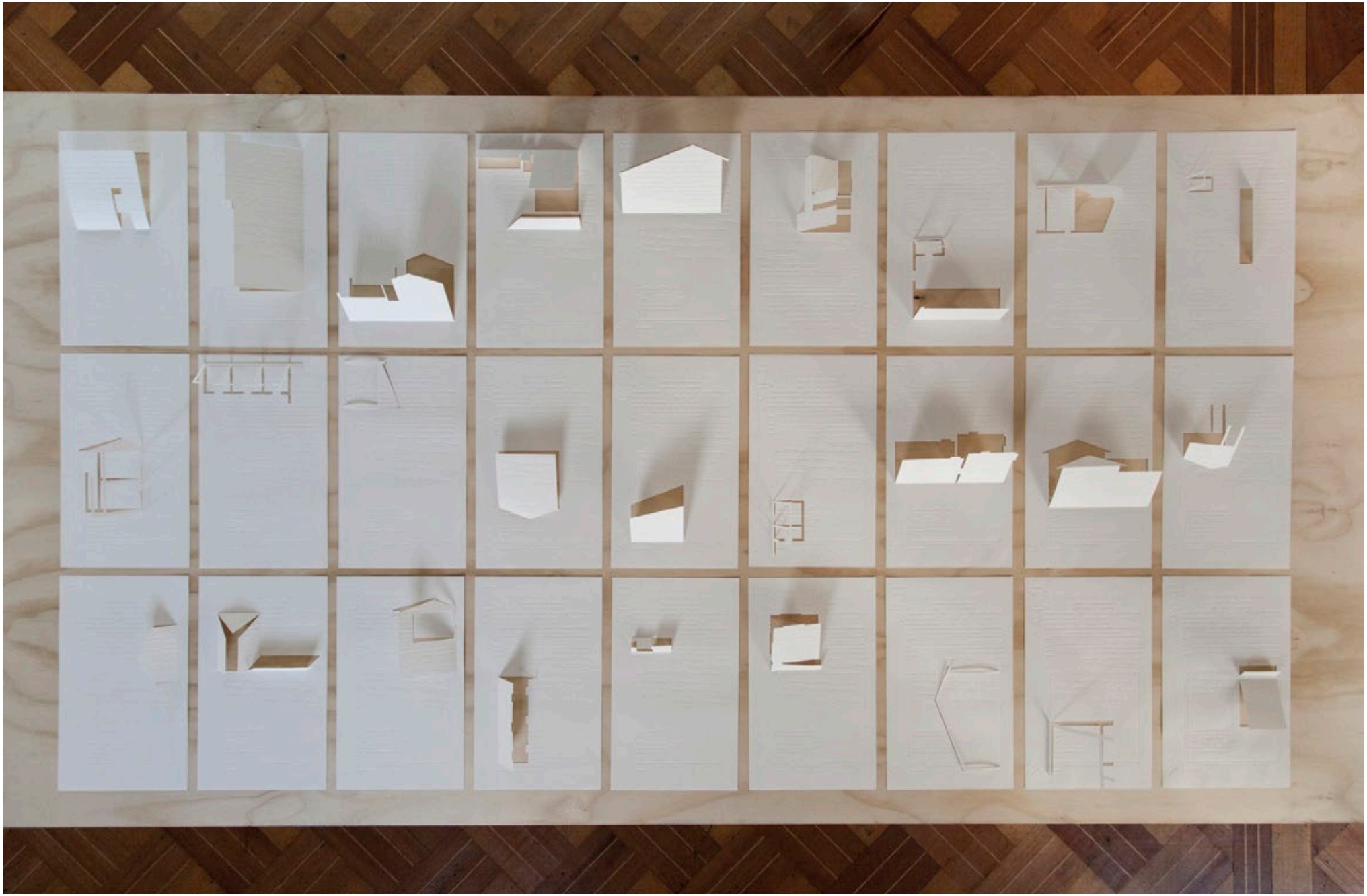


Fig. 29 Serie de 27 gofrados intervenidos, parte de la pieza *Desarchivo*, 2017. Papel de algodón formato oficio sobre mesa de madera. Colegio de Arquitectos de Chile.
Fuente: Elaboración Propia.

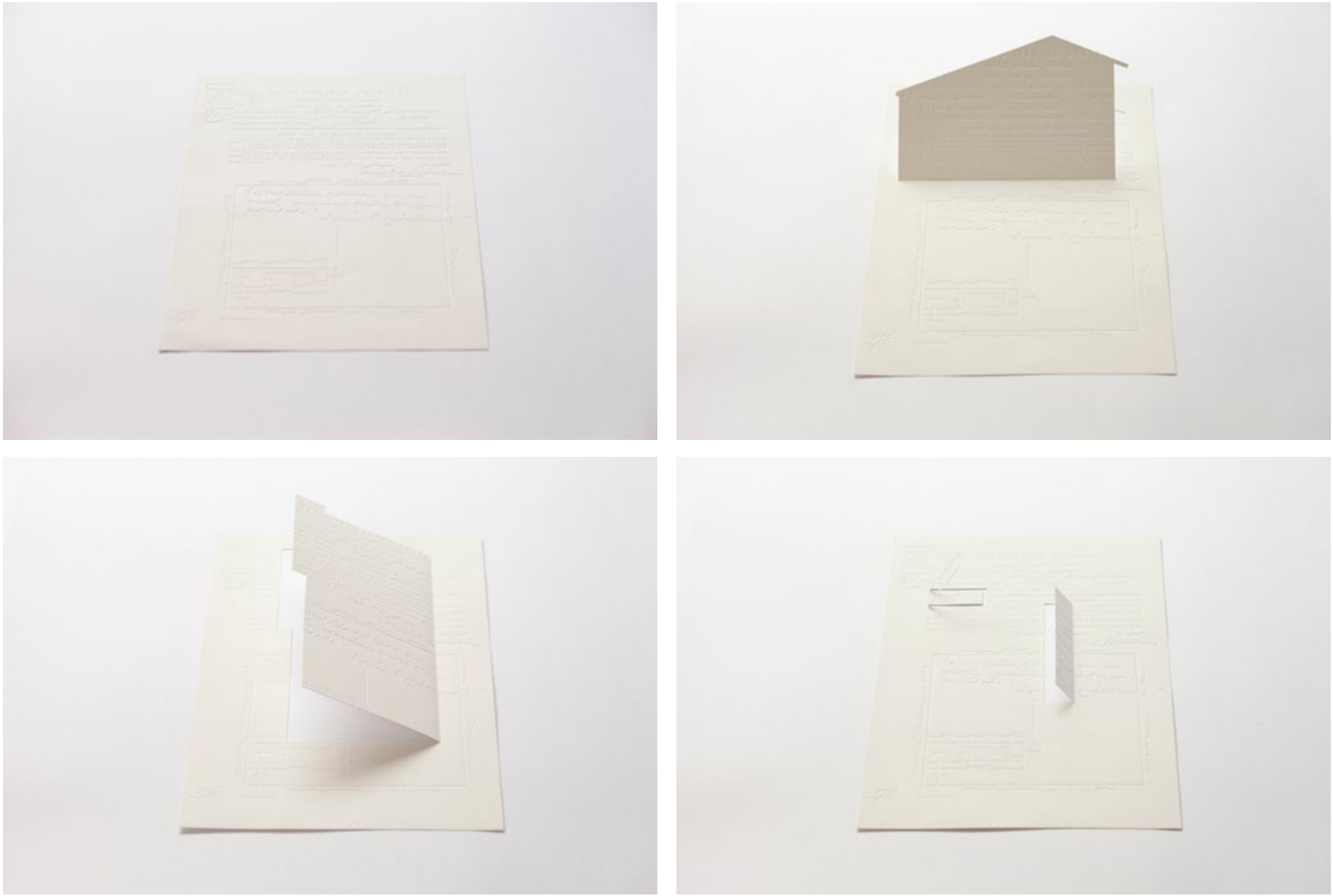


Fig. 30 Detalle serie de 27 gofrados intervenidos, parte de la pieza *Desarchivo*, 2017. Papel de algodón formato oficio. Fuente: Elaboración Propia.



Fig. 31 "Hoja para el Catastro" y su conversión a plancha de gofrado (conformada por su negativo en sobre-relieve sobre plancha de acrílico) y gofrado sobre papel de algodón, 2017.
Fuente: Elaboración Propia.



Fig. 32 Primeras pruebas de gofrado con distintos papeles y matriz fabricada mediante impresión 3D con el texto contenido en el expediente.

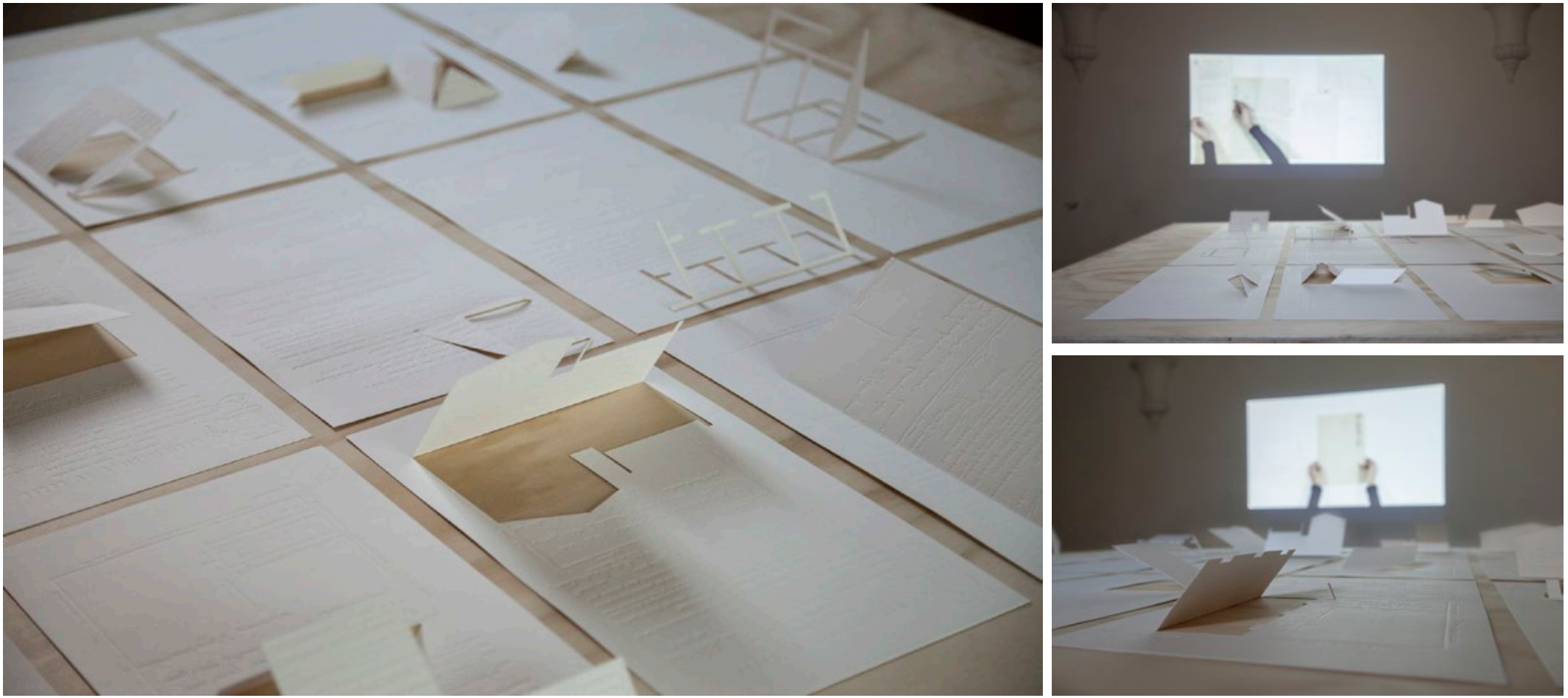


Fig. 33 Registro exposición *Desarchivo*, 2017. Colegio de Arquitectos de Chile. Fuente: Elaboración Propia.

3.3.2 *Desde la calle no se ve la ciudad*

La segunda instancia de articulación de obra fue para una exposición que se tituló *Desde la calle no se ve la ciudad* (2018), ocasión en la que se mostró nuevamente la video-instalación *Desarchivo*. Esta exposición marca el término de la primera etapa de investigación, centrada en exhibir las distintas piezas creadas en torno al primer expediente de vivienda. La frase que titula la muestra proviene de un ensayo de Sergio Rojas, teórico chileno que ya se mencionó en más de una ocasión a lo largo de esta tesis. En este ensayo Rojas desarrolla la idea de la pérdida de la escala humana en las grandes ciudades, y la imposibilidad de conocerla en su totalidad. Esta imposibilidad es lo que pone en entredicho el concepto mismo de ciudad como unidad, idea que es desbordada a partir del crecimiento desregulado y expansivo de la urbe santiaguina, sobre todo en las últimas décadas. Este asunto es fundamental, ya que interviene en nuestra manera de habitar, es decir, conocer, concebir y apropiarnos de nuestra ciudad, fenómeno que es por lo demás común a distintas ciudades en el mundo[95].

El objetivo de esta puesta en escena fue amplificar las evidencias y entender el alcance de las distintas operaciones que se estaban realizando para dar cuenta de la experiencia del habitar, y la posibilidad de aplicar algunos de estos procedimientos a otros casos de estudio. En esta instancia, casi la totalidad de los desplazamientos gráficos descritos en los anteriores apartados fueron llevados a la técnica de gofrado. A partir de esta técnica se conformaron distintas series que exponen las huellas e improntas contenidas en el expediente. Asimismo, a través de los emergentes de la práctica se fueron revelando posibles caminos para conectar dichas evidencias con el *espacio social* de la vivienda demolida.

Desde la calle no se ve la ciudad estuvo emplazada en la Sala Gráfica de la Galería Patricia Ready y agrupó la totalidad de 4 piezas, dos series, tituladas respectivamente, *Ediciones de un expediente* y *Anónimas*, cada una compuesta por 6 piezas gofradas en papel de algodón. También comprendió una pieza fabricada con corte láser en papel de algodón, y, por último, la ya descrita video-instalación *Desarchivo*. Para esta última se fabricó una mesa de medidas 300 x 120 cm, especialmente diseñada para

95 Este asunto ha dado paso a la proliferación de prefijos que se hacen presente en conceptos como *postmetrópolis*, *megalópolis*, etc. (Solís, 2018). El concepto de *commuter* que ase abordó anteriormente, precisamente alude al ciudadano que se desplaza día a día por una ciudad que se ramificó de forma orgánica. Santiago, específicamente, fue proclamada ciudad el 31 de mayo de 1552, momento en el cual es identificada como urbe, con los distintos establecimientos cívicos que la diferenciaron de un entorno rural, concentrándose allí principalmente, y en adelante, educación, salud y empleo, además del desarrollo económico, social y cultural. El crecimiento en parte improvisado que ha tenido Santiago se relaciona con la distancia que ha prevalecido entre la planificación territorial y el desarrollo territorial (y viceversa), tanto a nivel metropolitano, como en el resto de las regiones de Chile. Esto debido a la llegada de un tipo de planificación flexible y situacional en dictadura, guiada principalmente por la gestión del sector privado, en el marco de un Estado subsidiario (Riveros, 2001). En este contexto según Riveros "la planificación va detrás de los hechos" (p. 233), adaptándose a nuevas condiciones de un modo reactivo, en vez de proactivo.

esta pieza, en la que se dispuso tanto la serie gofrada intervenida, como la video-proyección de la apertura del primer expediente[96]. Esta última pieza yacía cenitalmente en uno de los extremos de la mesa, al lado de la retícula conformada por la serie de 27 hojas gofradas con sus cortes y pliegues, dispuestas de igual manera que antes. El objetivo de esta disposición fue situar la acción del despliegue del desarchivo de la misma forma en la que acontece en la Dirección de Obras, es decir, sobre una mesa. En este sentido, el diálogo ya mencionado, que acontece entre la proyección y la serie, en esta nueva puesta en forma se torna aún más evidente. Esto debido a que tanto la manipulación de los documentos en la video-proyección, como las hojas de la serie, son dispuestas en un mismo plano cenital, una al lado de la otra. En la video-proyección se conserva además la escala real, por tanto, el gesto de desplegar cada uno de los documentos en la video-proyección coincide con la escala y formato de las hojas gofradas **(Fig. 34)**.

La primera serie gofrada, titulada *Ediciones de un expediente,* estuvo también conformada por seis piezas gráficas de distinto formato. Cada una fue articulada a partir de los desplazamientos gráficos analizados anteriormente –la acumulación de texto, el redibujo de la planimetría de 3 planos, y la separación de la letra imprenta y las improntas posteriores en el documento "Hoja para el Catastro"–, todas ediciones realizadas a partir de los documentos del primer caso de estudio **(Fig. 35)**.

96 Al tratarse de una sala de exposiciones propiamente tal, pude instalar la video-instalación *Desarchivo* de la manera en que la había concebido originalmente.

En la segunda serie gofrada, titulada *Anónimas,* se empleó otro tipo de evidencia, aquella contenida en el registro fotográfico de *Google Street View*, específicamente la imagen de la fachada de seis viviendas demolidas: aquella a la que pertenecía el expediente en torno al cual giraba la exposición, y otras cinco de casas que solían estar emplazadas en el barrio. Cada pieza de la serie consistió en el dibujo de la imagen del frontis de la vivienda obtenida de *Google Street View*, llevada también al bajorrelieve del gofrado **(Fig. 36 y 37)**. Para esto primero se tradujo el registro fotográfico de *Google Street View*, que muestra estas viviendas desde una vista frontal, a una ilustración vectorial. Luego a partir de este dibujo se fabricó una plancha de acrílico mediante corte láser, dejando la información lineal en sobre-relieve, similar a lo efectuado en la serie *Desarchivo y Ediciones de un expediente*. Además, en cada pieza figuraba, en la esquina derecha inferior, las coordenadas geográficas que indica *Google Maps* como la ubicación que éstas solían tener en el espacio de la ciudad, también en bajo-relieve. La serie *Anónimas* conformó, de esta manera, una de las imágenes más evocativas de la exposición, al mostrar el rostro-fachada de las viviendas derribadas.

Por último, la exposición estuvo compuesta por la pieza *Reja perimetral*, la cual fue fabricada mediante corte láser sobre papel de algodón. Como su título lo indica, reproduce a pequeña escala el continuo de rejas de protección del frontis de ocho casas colindantes en la esquina de la calle Pucará y Hamburgo. Estas

viviendas fueron demolidas durante el año 2017, y se ubicaban en frente de la casa derribada en el 2014, que conformó el primer caso de estudio. En esta pieza, el espacio que cada vivienda ocupaba se podía inferir por el paso de un diseño de reja a otro, con sus distintas alturas, separaciones, extensiones y agregados, detalles que fueron traducidos a través de la linealidad del recorte **(Fig. 38)**. La importancia de la reja perimetral de protección es que consiste en un elemento urbano que, como se mencionó anteriormente, no pertenece al proyecto arquitectónico, sino que es una pieza ajena y posterior a la construcción de la vivienda. También en contextos de demolición es lo último que se derriba, siendo empleada para adosar las planchas terciadas que cercarán la demolición. Por último, estas rejas son muchas veces re-vendidas por la empresa que se encarga de la demolición. Desde este lugar, la reja consiste en un elemento perteneciente al *espacio social*, la mayoría de las veces dispuesto y transformado por sus residentes.

La exposición, de esta manera, estuvo compuesta en su mayoría por piezas gofradas en papel de algodón blanco, a través de las cuales se buscó generar una doble vista. La primera imposibilitaba distinguir el contenido de las imágenes, ya que a distancia sólo se lograban divisar superficies blancas enmarcadas, lo que obligaba a aproximarse y descubrir una segunda vista de cerca, la cual exponía los distintos signos gráficos del expediente[97] **(Fig. 39)**. En este sentido, la exposición estuvo enfocada en dar las condiciones para que se generara una experiencia en la cual, a través de un recorrido que implicaba descubrir distintas huellas e improntas, un visitante pudiese re-articular los signos expuestos desde un bagaje personal en torno a la experiencia del habitar. Las distintas piezas funcionaban así a través de suprimir información de los documentos originales, como es el caso del color y las diferentes materialidades, detalles que solo estaban contenidos en la video-proyección *Desarchivo*. En el caso de la serie *Anónimas*, las imágenes correspondían precisamente a la vista que el peatón está acostumbrado a tener en sus recorridos por la ciudad, representación en la que también estaba suprimido el color. A partir del poder evocativo del dibujo la idea era que el visitante reconstruyera lo faltante, poniendo en relación las distintas fachadas que se muestran con el recuerdo y el imaginario que éste tiene de su entorno residencial y urbano. Es decir, la operación de suprimir fue orientada a abrir invocar un imaginario personal en torno al habitar, recurriendo a la memoria para completar lo faltante.

Por tanto, *Desde la calle no se ve la ciudad* consistió en la primera tentativa de salir del universo del expediente para dar cuenta de un conjunto de viviendas que compartieron el hito de la demolición en una época reciente, y con esto, hacer aparecer la contingencia de un barrio, y su geolocalización a través de las coordenadas geográficas en la serie *Anónimas*. A través de

97 En este sentido, el registro de la exposición no permite acceder a las imágenes contenidas en cada una de las series. Esto solo se logra en los registros que capturan detalles de cada pieza.

la pieza *Reja perimetral* también aparece el colectivo de casas colindantes, derribadas en condiciones similares, aunque en ellas ya no hay rostro, sino solo el remanente conformado por las rejas de protección. La cohesión mencionada al comienzo, conformada por las distintas piezas, recorridos y espacialidades dispuestas en esta muestra, fueron en este caso articuladas principalmente a través de la video-proyección *Desarchivo*. A través de esta pieza audiovisual e *instalativa* se regresa al inicio de la investigación, al primer registro de las huellas, como objetos portadores de signos que hablan de un tiempo y de un sujeto, o sujetos: aquel que proyectó la vivienda, el que la legalizó, y posiblemente, quien habitó en ella. Asimismo, la video-proyección retrata el origen de la construcción, su existencia *a priori* como proyecto e inscripción legal en la arquitectura del expediente. Por último, el paso del tiempo convierte el expediente en una evidencia, es decir, en un *a posteriori* de la existencia de la construcción en el espacio de la ciudad.

La alusión a "no ver" presente en el título de la exposición hace eco, primero, en la suerte de ceguera inicial experimentada por el visitante a la muestra, y desde otro lugar, a la imposibilidad que este tiene de conocer la ciudad en la actualidad. En este punto se regresa a lo problematizado en el apartado "La arquitectura y el habitar", siendo nuestros recorridos a través de las calles la acción que termina por estructurar una ciudad, aquella de nuestros trayectos particulares, que no nos llevan necesariamente a conocer su diversidad y extensión, sino que se estructuran a partir de hitos, comprendiendo, por tanto, una edición personal y subjetiva de ciudad. Como ya se señaló anteriormente, nuestros trayectos sectorizados contrastan con el crecimiento desmedido de Santiago, mientras que a través de *Google Maps* podemos curiosamente acceder a su totalidad. Esta totalidad, sin embargo, carece de cuerpo y tensión, es más bien el despliegue de una visualidad uniforme que en nada tiene que ver con el conocimiento encarnado de la ciudad; es decir, aquel que se produce al recorrerla con el cuerpo, de forma semejante a como el visitante recorre la exposición acercándose a las distintas piezas para descubrir las huellas y evidencias de aquello que se le escapa en el cotidiano: la efectiva y constante transformación de la ciudad y del habitar que en ella ocurre.

La apertura del universo del expediente hacia el espacio, o los espacios, que se relacionan con la casa derribada, fueron revelando así posibles caminos para seguir con otros casos de estudio. La noción misma de espacio, por tanto, entra en crisis, ya que al no existir la vivienda, una multiplicidad de espacios (lugares) vienen a reemplazar su existencia física. Los primeros lugares que aparecen, a tal efecto, son aquellos que conservan todavía la dirección del inmueble. Dicho en otras palabras, aunque la vivienda en cuestión ya no exista, todavía figura en la legalidad del expediente, y en la geolocalización virtual de *Google Street View,* lugares que muestran una información que va más allá de la sola dirección; espacios en los cuales la vivienda, de cierta manera, no ha dejado de existir.

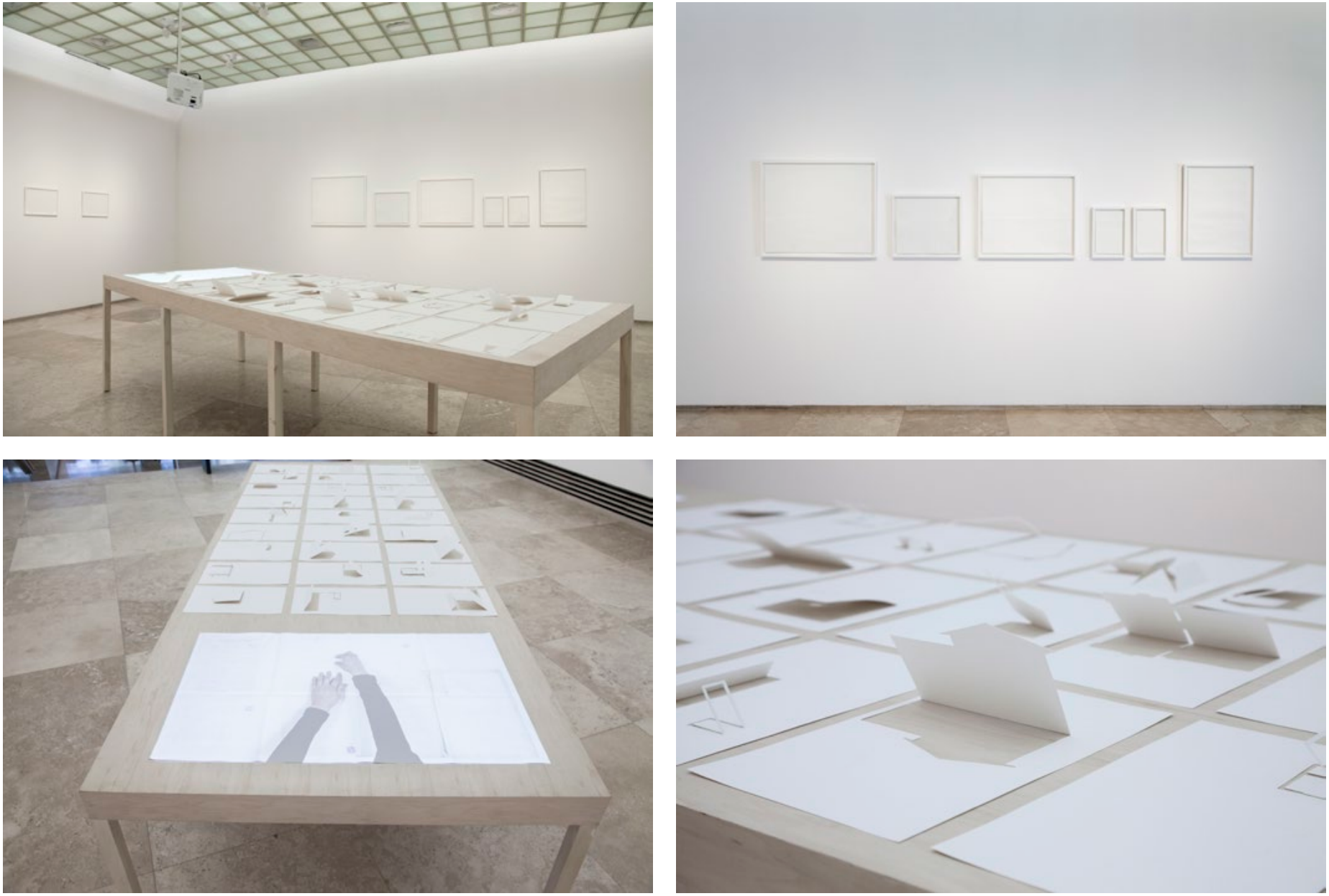


Fig. 34 Registro exposición *Desde la calle no se ve la ciudad*, 2018. Galería Patricia Ready. Fuente: Elaboración Propia.



MUNICIPALIDAD DE QUITO

HOJA PARA SU CATASTRO



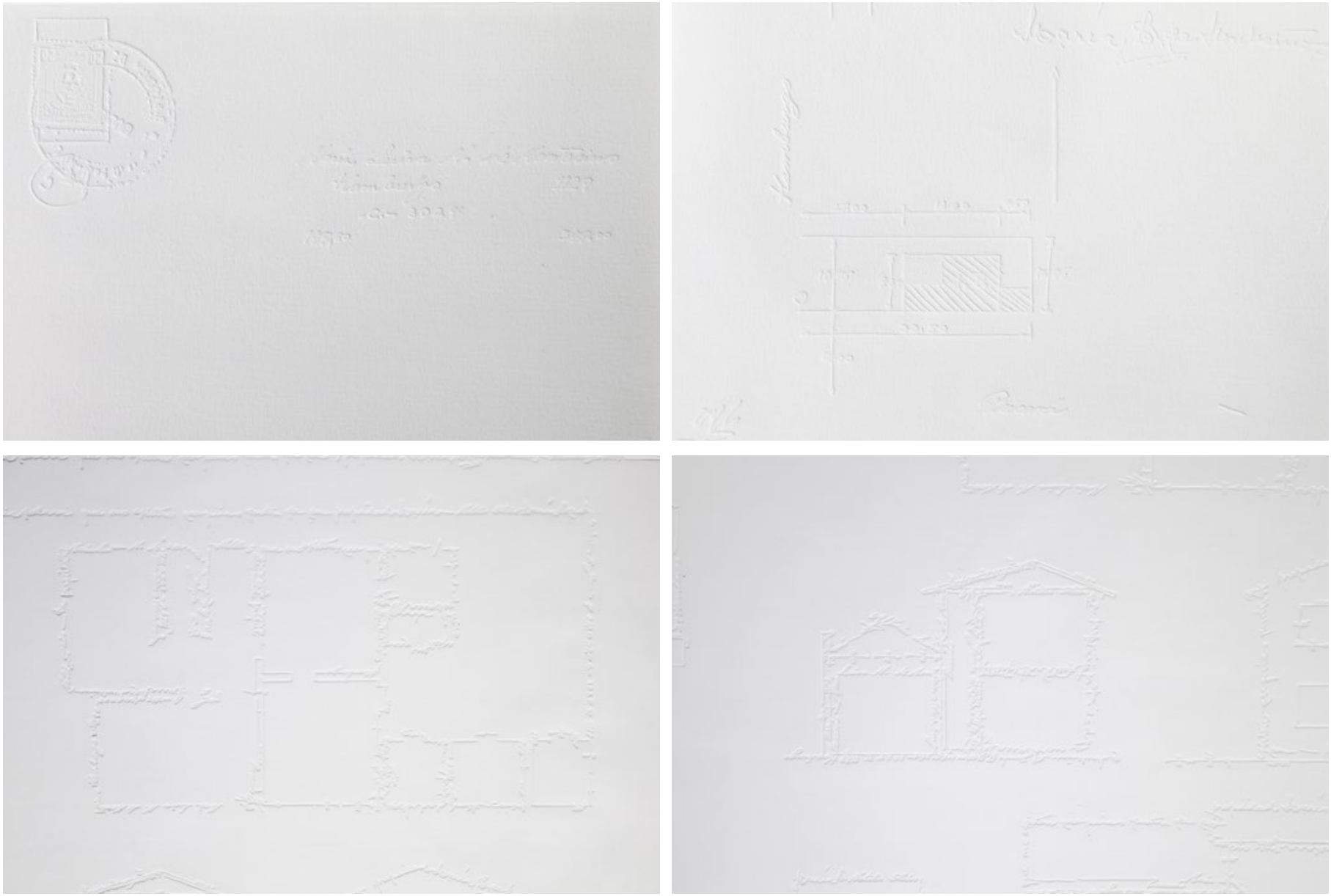


Fig. 35 Serie *Ediciones de un expediente*, 2018. Conformada por 6 piezas de distinto formato. Gofrado sobre papel de algodón. Fuente: Elaboración Propia.

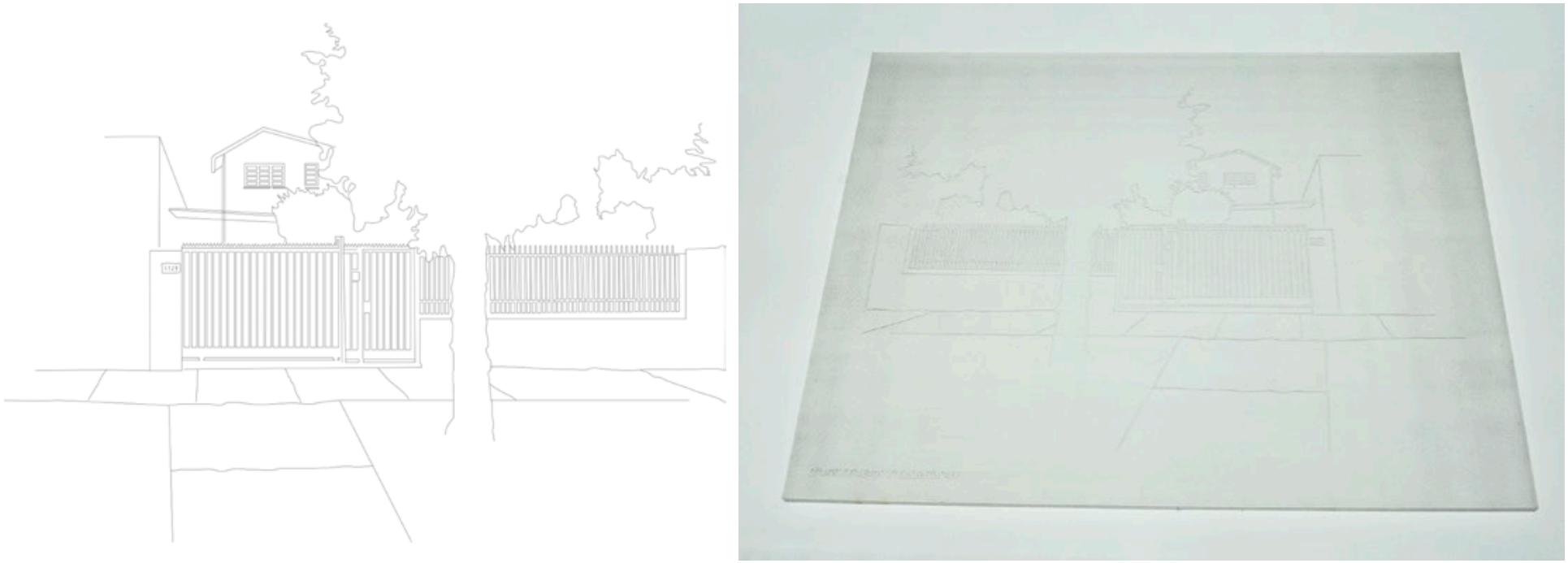


Fig. 36: Experimentación para conformar la serie *Anónimas*. Ilustración vectorial de la fachada del primer caso de estudio usando como modelo la imagen de la vivienda en *Google Street View*, y matriz de acrílico fabricada mediante corte láser con el negativo de la ilustración, 2018. Fuente: Elaboración Propia.



Fig. 37 De la serie *Anónimas N º 1*. Gofrado sobre papel de algodón. Medidas 34,3 x 45,5 cm. 2018. Fuente: Elaboración Propia.

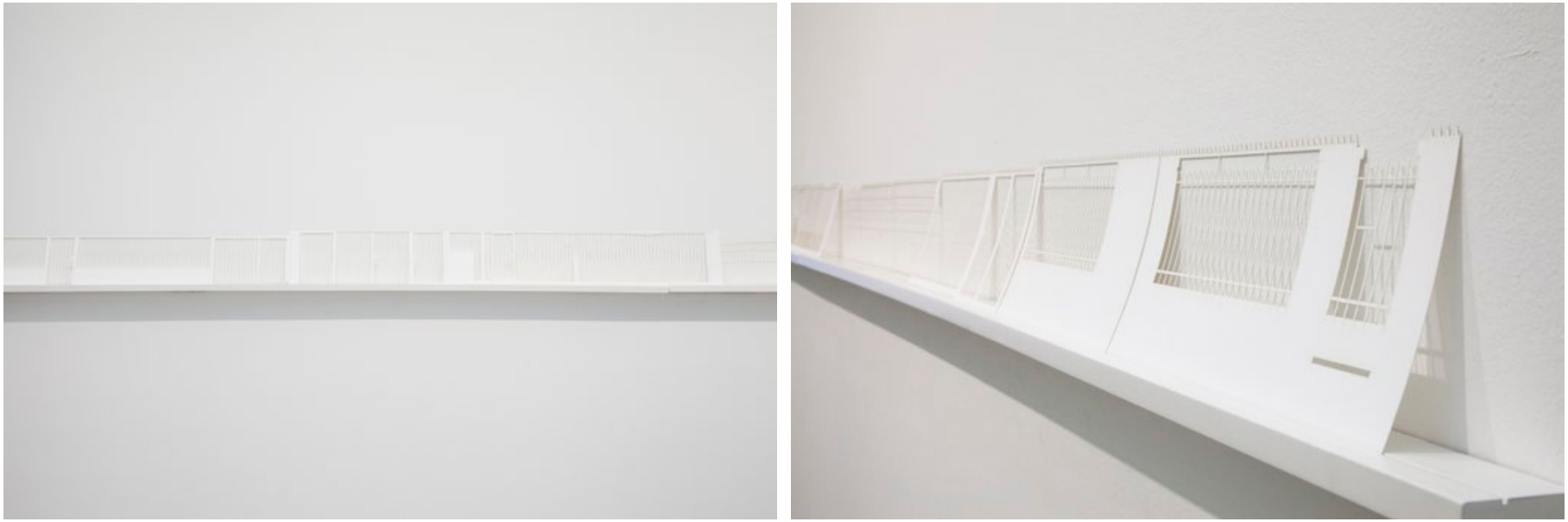


Fig. 38 *Reja Perimetral*, 2018. Parte de la exposición *Desde la calle no se ve la ciudad*. Corte láser sobre papel de algodón, pieza dispuesta sobre una repiza de madera lacada. Medidas 15 x 400 cm. Fuente: Elaboración Propia.

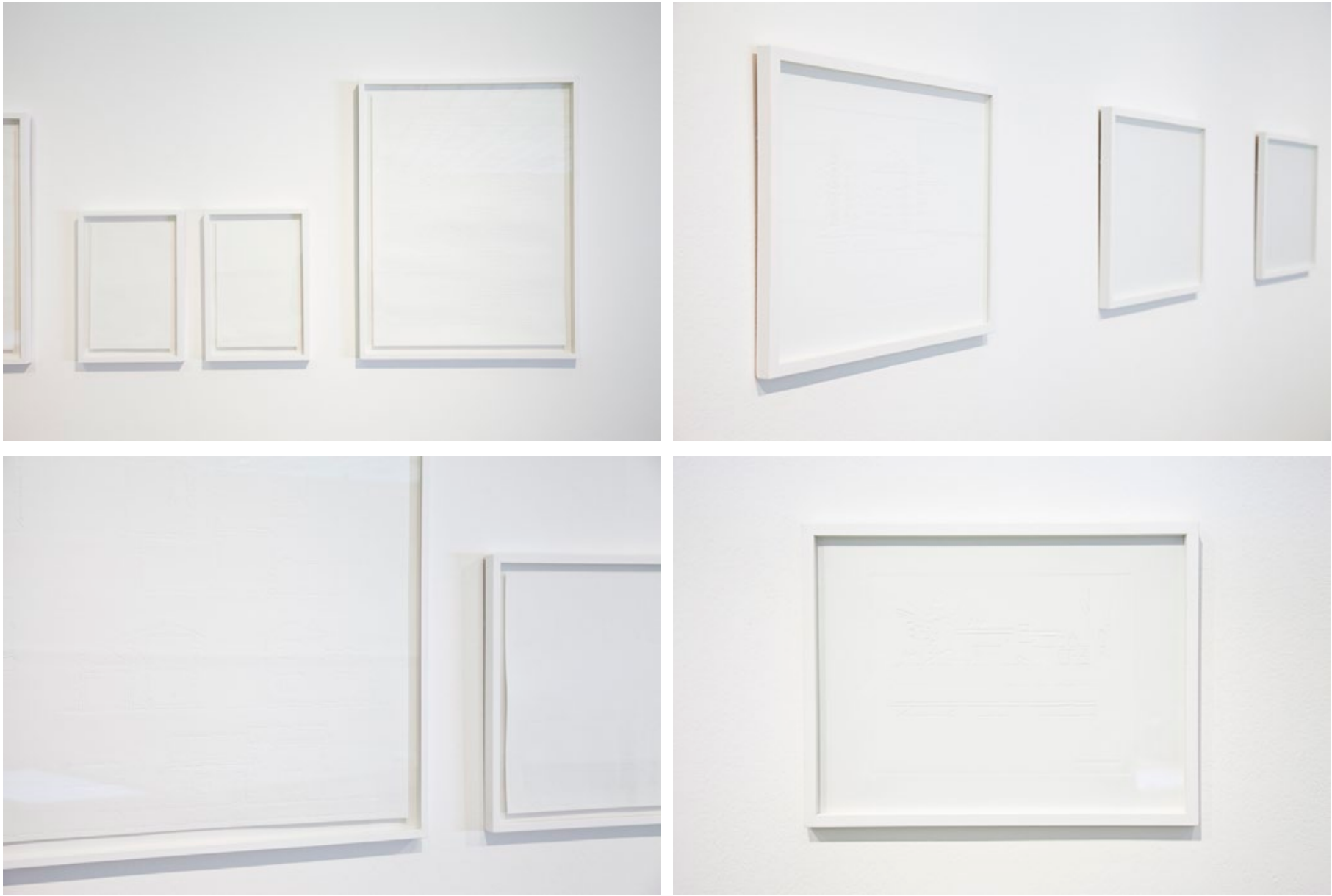


Fig. 39 Series gofradas *Anónimas* y *Ediciones de un expediente*, 2018. Parte de la exposición *Desde la calle no se ve la ciudad*. Fuente: Elaboración Propia.

3.4 Once inscripciones de dominio

El segundo caso de estudio que comencé a examinar correspondió a una vivienda que fue demolida en el año 2017 y que solía estar emplazaba en la calle Pucará #5276. Esta consistió en a una casa de agrupamiento continuo que fue construida entre los años 1913 y 1925, en la todavía existente Población Arturo Prat, conjunto habitacional del cual aún quedan varias casas del proyecto original.

Además de ser una construcción que solía ver en mis trayectos cotidianos a pie, la motivación que tuve para seleccionar esta casa fue que por varios años estuvo emplazada entre dos edificios residenciales, cada uno construido en distintos años. El primero consistió en un edificio de 6 pisos, edificado a mediados de los años noventa y perteneciente al tipo de construcciones popularmente conocidas como “edificios lustrines”, modelo que se caracteriza por tomar una forma triangular en los últimos pisos[98]. El segundo edificio fue construido posteriormente en el año 2006, de mayor altura que el anterior (14 pisos) y con revestimiento de ladrillo, tipología que comenzó a repetirse por esos años en varios lugares del sector de estudio **(Fig. 40)**.

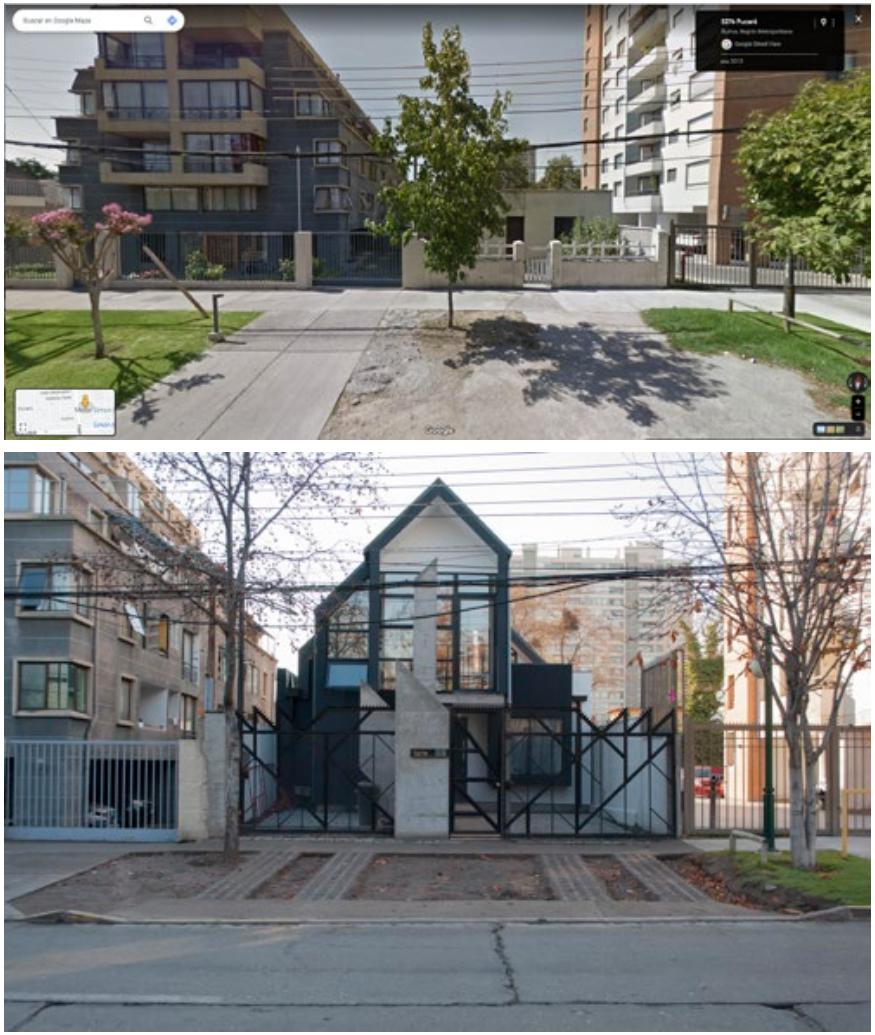


Fig. 40 Imagen superior, vivienda antes de ser demolida. Fuente: Registro de *Google Street View*. Imagen inferior, registro fotográfico vivienda actual, 2017. Fuente: Elaboración Propia.

98 Los *edificios lustrín* toman la forma de la *rasante*, línea diagonal imaginaria que nace del deslinde de una propiedad, y que define el volumen al interior del cual es permitido edificar (*volumen teórico*). Los *edificios lustrín* siguen esta línea para aprovechar al máximo el volumen permitido, por lo que un edificio puede seguir ganando altura si se retranquea piso a piso por uno o ambos lados de sus muros laterales. Esto da como resultado una forma que es similar a un lustrín. El ángulo de la rasante permitida en Santiago es de 70º. https://scsarquitecto.cl/rasantes/

La antigüedad de esta casa significó improvisar una ruta distinta de investigación, ya que su expediente no contaba con casi ningún documento que diera cuenta de su historia legal. De hecho, el único documento que figuraba en el expediente era la información del proyecto habitacional que vino a reemplazar parte de esta vivienda. Digo parte, ya que a diferencia de lo que ocurre en otras demoliciones, la antigua construcción fue reemplazada por otra casa y no por un edificio, además de que se conservaron los antiguos cimientos para erigir la nueva construcción. De esta manera, el expediente que se pudo encontrar bajo el Rol de esta propiedad comprendía solo a la nueva construcción. El único documento que refería a la vivienda anterior era la *Inscripción de Dominio*, documento que consiste en una abreviación de la escritura del inmueble y que da cuenta de puntos importantes para la legalidad de un terreno. Esta escritura comprende los límites y deslindes de la propiedad, los metros cuadrados del terreno, además de informar de los nombres del antiguo y del nuevo dueño, el precio y condiciones con las cuales fue tranzada o traspasada la propiedad, y el número de fojas y año de la escritura anterior. Cada escritura posee una estructura similar, la que da cuenta de características generales de la propiedad, entre ellas, describir el lugar dónde se encuentra emplazado el terreno o parcela. De esta manera, al no figurar los planos de la vivienda en el expediente[99], la Inscripción de Dominio en esta etapa comenzó a tomar cada vez mayor importancia, siendo el único indicio de la espacialidad interior de la casa demolida.

A esto prosiguió un trabajo de campo para hallar documentos y planos de la vivienda, encontrando en el Conservador de Bienes Raíces y en el Archivo Nacional 9 Inscripciones de Dominio, más otras 2 inscripciones relacionadas[100], que se extienden entre los años 1913 y 2017. Dar con esta cadena de documentos se vuelve posible ya que cada inscripción queda archivada en la Dirección de Obras o en el Conservador de Bienes Raíces. Y, por último, si la escritura es anterior a 1940, se salvaguarda en el Archivo Nacional. Cada una de ellas informa el año y el número de fojas de la escritura anterior, por lo que la primera inscripción encontrada en la Dirección de Obras, y que data del año 2017, fue el inicio e indicio para dar con una línea de tiempo que cubre los años 2011, 2005, 1999, 1977, 1943, 1935, 1925, hasta llegar a la última inscripción del año 1913. Todo este seguimiento se realizó en una primera instancia para dar con los planos de la casa, los cuales son usualmente archivados bajo un código que aparece en el costado derecho de la Inscripción de Dominio. Este código identifica los planos de una vivienda singular o de todo un conjunto habitacional, código que solo se pudo encontrar en la escritura matriz del año 1913, documento que además consiste en la legalización del primer loteo de terrenos que se hizo para construir la Población

99 En este sentido, la planimetría de una vivienda podría ser similar a una información que nos permita identificar a una persona, como el rostro, la huella digital o el ADN. Es así que a partir de una información parcial de las características materiales (o aspecto) de la vivienda se podría conformar una especie de *retrato hablado*.

100 Estas corresponden a dos inscripciones de otras viviendas que pertenecen a la población Arturo Prat.

Arturo Prat **(Fig. 41)**. Sin embargo, si bien aparecía dicho código en el índice de planos del Conservador de Bienes Raíces, la planimetría en cuestión había sido extraviada. El único plano con el que se pudo hallar dar finalmente provino de Aguas Andinas y que data del año 1959. Este plano muestra la distribución de los conductos y tuberías de agua en el terreno, proyección bastante sintética que entrega igualmente una idea de lo que puede haber sido la distribución interior del inmueble **(Fig. 42)**. Este plano marcó así el final del camino para dar con la planimetría original de la vivienda.

De esta forma, la búsqueda de los planos de esta casa condujo hacia una multiplicidad de inscripciones y a la ausencia de alguna imagen, diagramación o diseño del interior de la vivienda que diese mayor información de la apariencia y espacialidad de la casa. Por este motivo, la atención se desvió hacia las inscripciones que se habían encontrado, y en especial, al documento de 1913, el cual estaba archivado como Inscripción de Dominio, a la vez que como Aporte a Sociedad. La apariencia de este documento era bastante particular, ya que contenía anotaciones posteriores que atravesaban perpendicularmente el primer texto a modo de palimpsesto. Esto significó una dificultad al momento de desprender la información del documento, además de que todas las inscripciones de 1943 hacia atrás estaban escritas en caligrafía antigua, por lo que significó un ejercicio de ir descifrando lentamente su contenido. Por otro lado, esta dificultad ponía en evidencia la acumulación y expresividad de los distintos signos

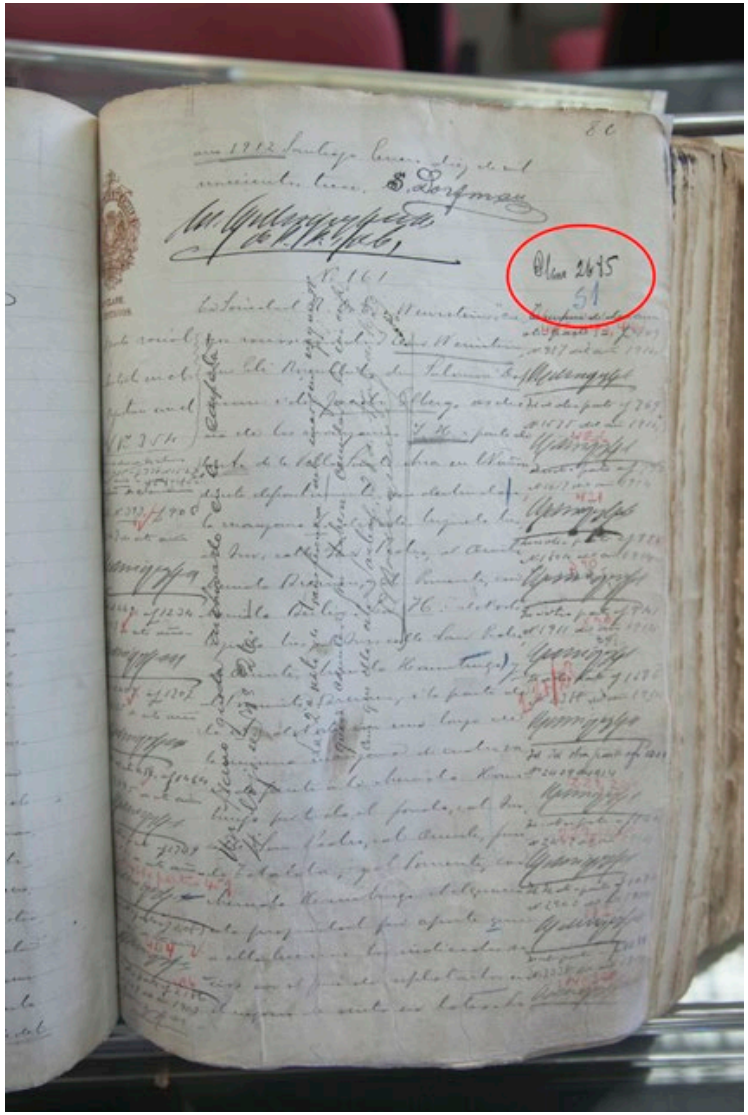


Fig. 41 Primera Inscripción de Dominio y Aporte a Sociedad, 1913. Registro del documento original destacando código que indica la planimetría de conjunto habitacional, 2017. Fuente: Archivo Nacional. Registro: Realización Propia.

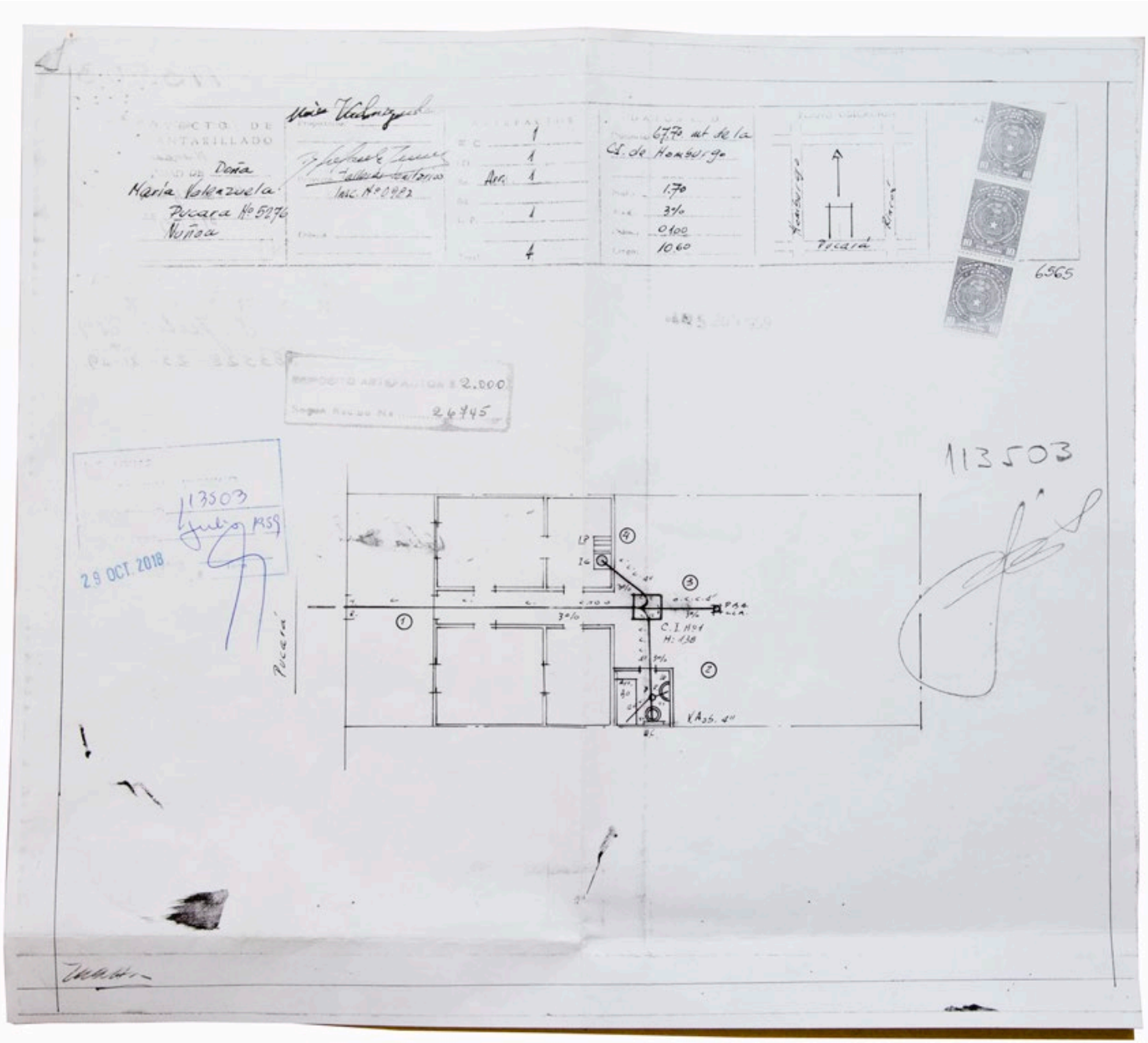


Fig. 42 Fotocopia del único plano encontrado que data de 1959 y que muestra los conductos del agua en la vivienda estudiada. Fuente: Aguas Andinas.

gráficos. En este sentido, había una correspondencia visual entre la cantidad de información e improntas generales, y la longevidad del documento. Al observarlo, la primera impresión fue similar a contemplar un muro envejecido, lleno de grietas y desgastes. De cierta forma, las operaciones realizadas anteriormente con los signos gráficos del primer expediente, estaban ahora materializadas sin ningún tipo de intervención **(Fig. 43)**.



Fig. 43 Detalle Inscripción de Dominio de 1913. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Archivo Nacional.

De esta manera, si bien ya no era posible reconstruir lo que fue la espacialidad interior de la casa (al no existir ya el proyecto arquitectónico de la vivienda), se abría, sin embargo, la posibilidad de entender ciertas relaciones entre el inmueble y su entorno. Así el conjunto de inscripciones, el plano encontrado en Aguas Andinas, la información contenida en la vista cenital de *Google Earth*, y la vista desde la calle de *Google* (*Google Street View*), es decir, todas las evidencias disponibles, funcionaban a modo de *retrato hablado*, rastros que podían ayudar a reconstruir parte de la vivienda y la relación con su entorno.

Luego de analizar el documento de 1913 se pudo inferir que cada anotación correspondía a la inscripción de un terreno, que en total sumaban 31, los cuales componen el total de la Población Arturo Prat. También figuraba el nombre de la sociedad que realizó este primer loteo, llamada R.D.E Weinstein, siglas de sus integrantes Eli Rossemblut, Salomón Dofman[101], Jacobo Elberg, y León Weinstein nombres que también tienen las calles que cruzan la población Arturo Prat. Hay otros nombres de calles que cambian de documento en documento. Es por ejemplo el caso de la actual calle Pucará, y que a partir de la inscripción de 1943 cambia su nombre a avenida San Pedro. Lo mismo sucede con la calle Coventry, y que aparece en otras inscripciones relacionadas (también pertenecientes a casas de la Población Arturo Prat) con el nombre de calle Berlín[102] **(Fig. 44)**.

El estudio y seguimiento realizado a las distintas inscripciones, es similar a lo que en el lenguaje legal se le conoce como Estudio

101 El apellido Dofman figura así escrito en la Inscripción de Dominio, mientras que la calle que lleva este nombre figura como “Dorfman”.

102 De estas modificaciones se puede deducir la relación con el hito histórico del Bombardeo de Coventry en el Reino Unido, ataque aéreo por parte de la Alemania Nazi ocurrido 1940 como parte de la Segunda Guerra Mundial. Otras calles aledañas como Bremen y Hamburgo confirman el origen alemán de quienes iniciaron este barrio.

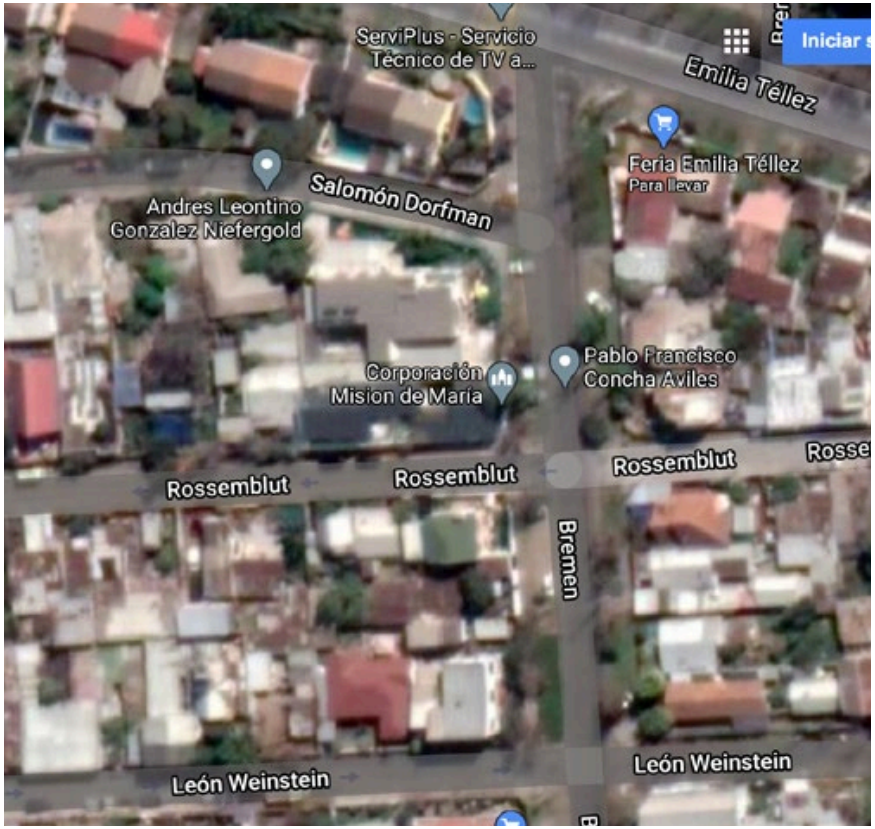


Fig. 44 Vista satélite con los nombres de calles de quienes formaron la Sociedad R.D.E Weinstein, Eli Rossemblut, Salomón Dofman y León Weinstein. Fuente: *Google Maps*.

de Título, procedimiento que consiste en examinar distintas inscripciones de una misma propiedad en función de verificar que haya habido una "cadena de transferencia legítima del dominio" (¿En qué consiste un estudio de título?, 2018, párr. 1). Esto es, que se hayan mantenido las características del terreno y el inmueble de una escritura a otra. En este caso, el sentido de examinar (y descifrar en el caso de las inscripciones menos inteligibles), fue primero dar con el código que identifica la información de los planos arquitectónicos de la propiedad, y luego, reunir información que me permitiese reconstruir la historia de la vivienda. Sin embargo, lo que comienza a emerger de estas escrituras es más bien información del entorno en el cual estaba emplazada la casa, hecho que activa una preocupación mayor por el contexto, o barrio, entendiendo que éste establecería una relación de interdependencia con el devenir de la vivienda demolida.

En la inscripción, como se mencionó anteriormente, ciertos nombres de calles van cambiando, al igual que las construcciones con las que la vivienda colinda y los distintos dueños que se suceden a lo largo de la vida del inmueble. Por tanto, la reseña entregada de la propiedad informa respecto a ciertos cambios espaciales ocurridos en el tiempo y abre la posibilidad de conectar o situar la casa en un contexto espacial y temporal. Al no existir ya la construcción, los aspectos que podrían reflejar y sustituir la materialidad y temporalidad de la casa –y que en una vivienda existente estarían conformados por la construcción misma, con sus desgastes, elementos heterogéneos, distribución y estilo–, están ahora contenidos y representados por esta acumulación de inscripciones de dominio que comienzan a funcionar como capas temporales, similar a los anillos que se dibujan en la corteza de los árboles, y que informan respecto de ciertos hitos en la vida de esta planta **(Fig. 45)**.



Fig. 45 9 Inscripciones de Dominio del segundo caso de estudio. Pucará #5276. Fuente: Archivo Nacional, Conservador de Bienes Raíces, Dirección de Obras Municipalidad de Ñuñoa.

Con este hallazgo aparece con mayor fuerza la variante del tiempo y se activa la pregunta por cuáles podrían ser los elementos en una vivienda que en su materialidad, apariencia y funcionamiento exhibirían dicho paso del tiempo[103]. Un referente importante en este proceso fueron nuevamente las reflexiones a este respecto del teórico chileno Sergio Rojas, y su concepto de *anterioridad* (Rojas, 1999), y el cual se empleará de aquí en adelante, ya que define con precisión la idea de temporalidad aplicada al mundo de los espacios habitacionales. La *anterioridad* refiere a la capacidad de los espacios construidos para condensar o reflejar el paso del tiempo. Rojas la describe como una variante que expresa lo complejo e irreductible de los espacios que se configuran como memorias de un habitar. Una comparación que puede ilustrar esta condición es la diferencia entre la asepsia propia de una *casa piloto* en un nuevo proyecto inmobiliario, y una vivienda que ha sido habitada considerables años, cuestión que termina siendo reflejada en las huellas de uso presente en las distintas superficies y revestimientos en el interior y exterior de la vivienda. Esto es lo que se puede observar en las fotografías de inmuebles que aparecen en avisos de arriendo y venta por internet, específicamente, en la distancia que hay entre la imagen de la vivienda neutra y *funcionalizada* que difunden la mayoría de las inmobiliarias actualmente (representada principalmente en la visualidad espacial *3D)*, y aquellas que muestran las distintas habitaciones y exteriores de viviendas usadas, y que son publicitadas en estos mismos sitios web. La diferencia en estos casos es dramática, el registro de viviendas usadas muestra espacios colmados de signos de uso y apropiación, incluso cuando los exhiben vacíos y previamente renovados. La *anterioridad* en este ejemplo estaría representada por los desgastes, las manchas, los arreglos y desarreglos, el amoblado anacrónico y/o heterogéneo, entre varios otros detalles que aparecen en estas imágenes. Contrariamente, Rojas afirma que los espacios sin *anterioridad* se mueven demasiado rápido, con lo cual quiere afirmar que son lugares "cuya temporalidad tiende a coincidir con la contingencia misma de las cosas, de tal manera que no es posible allí percibir el tiempo mismo." (Rojas, 1999, p. 376)[104]. Si bien una vivienda nueva consiste en un espacio que por definición no ha sido aún habitado (por lo que carecer de *anterioridad* viene a ser su condición primera), la afirmación de Rojas refiere más bien a espacios habitacionales que han sido construidos de tal manera que conforman habitáculos que se

103 Este punto comienza recién a aflorar en esta etapa de investigación. Son varios los objetos que se empiezan a relacionar con las escrituras. Uno de ellos fue la corteza de los árboles antes mencionada, y como la cantidad y propiedades de cada circulo concéntrico de la corteza da cuenta de la edad de un árbol y las condiciones medioambientales en las que se desarrolló año tras año. Sin embargo, no es hasta avanzada la investigación que se logra comprender e identificar los elementos que mejor representan el paso del tiempo en una vivienda.

104 A lo largo de esta investigación adquirí la práctica frecuente de visitar estos sitios web de venta y arriendo de inmuebles, además de visitar varios departamentos pilotos en el sector de estudio. Mi interés fue entender el lenguaje desde el cual se representan ambos imaginarios residenciales y su modo de circulación, ya que son las construcciones que vinieron a reemplazar las casas estudiadas, representando un recambio tanto de un imaginario como de un habitar residencial efectivo.

resisten cada vez más a ser apropiados por un habitante. Respecto a esto, gran parte de las viviendas que han venido a reemplazar las casas en las que se ocupa este estudio, son diseños habitacionales que incorporan muebles, revestimientos, sistemas de ventilación y seguridad, que de cierta manera prescriben la organización de las pertenencias y el emplazamiento de los muebles con sus distintos usos, predeterminando en parte un tipo de interiorismo y estilo de habitar. Un ejemplo de lo anterior es el modelo de cocina abierta que se construye hoy en día, el cual incluye cocina y refrigerador incorporado como parte del diseño total de la vivienda. Asimismo, muchas de las superficies están construidas con materialidades que soportan el paso del tiempo. Todas estas características contribuyen a la conformación de espacios que poseen una cierta autonomía respecto de quienes lo habitan. Con esto se plantea que la identidad del habitáculo se encuentra en cierta medida determinada de antemano en el proyecto arquitectónico, impronta que se torna muchas veces difícil de contrarrestar con únicas y diversas apropiaciones, que hagan de dicho lugar un espacio singular y característico de quien lo habita[105].

Contrario a esto, la única imagen que existe del frontis de la casa demolida en la calle Pucará –registro proveniente de *Google Street View–,* exhibe precisamente *anterioridad*, aspecto que a su vez confirma lo que solía observar cuando veía esta vivienda en mis trayectos cotidianos. Su apariencia resulta anacrónica y descuidada, ya que todos sus elementos exhiben desgastes y hablan de una época ya pasada: en vez de tener una reja protección en la fachada, posee una cerca de mediana altura con base de concreto y baranda de madera. La construcción, de agrupamiento continuo, se inserta entre los dos muros laterales y divisorios con las construcciones vecinas, y el ante-jardín, de pequeñas dimensiones y aspecto silvestre (2 mt de profundidad aproximadamente), solo exhibe un arbusto, sin mostrar ningún tipo de arreglo o revestimiento. El color de la fachada bordea entre el blanco y el vainilla pálido, mientras que la puerta de entrada ubicada al centro, con sus dos ventanas equidistantes a cada lado de la puerta, son de color café oscuro **(Fig. 46)**.

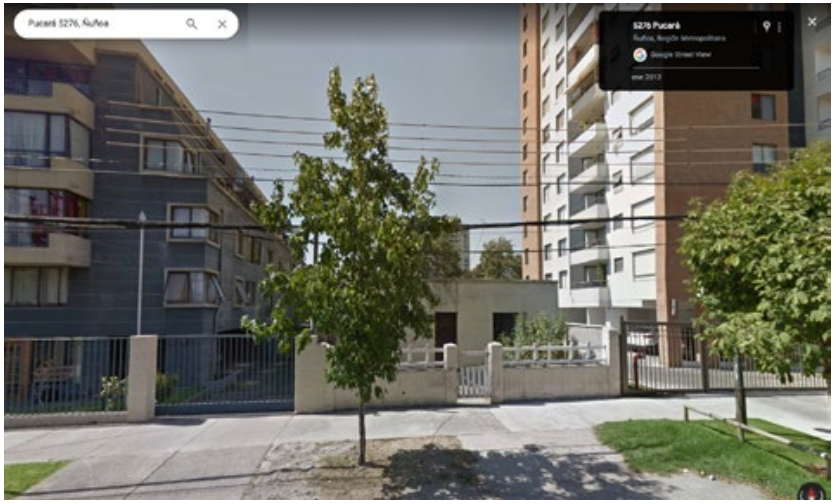


Fig. 46 Imagen de *Google Street View* del segundo caso estudio. Vivienda demolida en el 2017, que solía estar ubicada en la calle Pucará 5276. Fuente: *Google Street View* (*Google Maps*)

105 Esto no significa que la apropiación no ocurra, sino que la prescripción mencionada viene a ser uno más de varios factores (entre ellos la moda o nuevas tendencias, la reducción de los espacios habitacionales, etc.) que podría ayudar a uniformizar nuestro estilo de vida residencial.

Desde la vista cenital de *Google Earth* –segunda imagen fotográfica de la vivienda a la que se pudo acceder–, se ve un techado plano compuesto por numerosos retazos de distintas techumbres de zinc, y al final de éste, un patio de tierra que ocupa aproximadamente un tercio de la vivienda, el cual tampoco exhibe ningún tipo de revestimiento o vegetación, sólo un piso de tierra. En otras palabras, se logra entrever una apariencia de abandono y precariedad en la totalidad de la casa, tanto en los desgastes presentes en los distintos elementos de la fachada, como en la acumulación de parches de tejado en la vista cenital **(Fig. 47 y 48)**. Todas estas características hacen deducir que fue una vivienda que tuvo pocas reformas en su larga vida emplazada en este barrio de Ñuñoa, quizás algunas ampliaciones de carácter informal, cosa que se comprueba al casi no existir documentos que den cuenta de la regularización de trabajos de renovación o ampliación. Todas estas observaciones hacen imaginar el posible aspecto de esta casa en su interior.

Respecto a esto, el plano encontrado en Aguas Andinas describe un diseño de planta bastante usual en casas que fueron construidas antes de los años cuarenta, y que solían ser de fachada continua. El trazado muestra un pasillo central que comienza en la puerta de entrada y se extiende hasta el patio trasero. A lo largo de este corredor aparecen dos habitaciones interconectadas a cada lado. Las dos primeras, de mayor tamaño, poseen las ventanas que dan hacia el frontis de la casa, mientras que las que le siguen son más



Fig. 47 Vista cenital de la vivienda, segundo caso de estudio, que solía estar emplazada en la calle Pucará #5276. Fuente: *Google Earth*.



Fig. 48 Superposición de la vista cenital de la vivienda estudiada con el diseño de planta encontrado en Aguas Andinas. Fuente: *Google Earth*.

pequeñas y tienen cada cual una ventana que da hacia el patio trasero. Una de estas habitaciones probablemente conformaba la cocina, ya que el plano muestra que uno de los conductos de agua desemboca justo en ese espacio. Los mismos conductos también confluyen posiblemente en el único baño de la vivienda, habitación de pequeñas dimensiones que se encuentra al exterior, pegada al muro posterior de la casa. Esta habitación parece haber sido construida con posterioridad, al tener carácter de apéndice respecto a la estructura general de la casa, lo que hace sospechar que anteriormente el baño puede haber estado conformado por un pozo séptico ubicado en el patio trasero de la vivienda, tal como figura en documentos relacionados (también de la misma época), de viviendas cercanas a esta[106] **(Fig. 42)**. Por último, al superponer este trazado de planta con la vista cenital de *Google Earth* aparece una prolongación respecto del diseño de planta inicial, por lo que se puede inferir que se siguió construyendo de manera informal hacia el lado posterior de la vivienda. Esto último se evidencia además en el aglomerado de techumbres improvisadas de dicha ampliación **(Fig. 48)**.

Desde un punto de vista arquitectónico se diría que este estilo de vivienda posee diseños de planta poco prácticos, sin suficiente entrada de luz y ventilación, con vías de circulación mal administradas. Es decir, tal diseño no sería parte del paradigma de la vivienda *funcionalizada* que ahora último está sobre todo representada al generar distribuciones menos compartimentadas. Así lo demuestran los nuevos departamentos que en su mayoría poseen cocinas abiertas y terrazas o patios que funcionan como una extensión del living-comedor, o departamentos estilo *loft*[107] **(Fig. 49)**. Este imaginario es contrario al que exhibe la casa de Pucará, particularmente la zona del patio, la cual no parece haber estado orientada a un uso recreativo, sino más bien, a contener los distintos espacios para la realización de tareas domésticas, como lo es el lavadero, y quizá, porqué no, albergar algunos animales no domésticos.

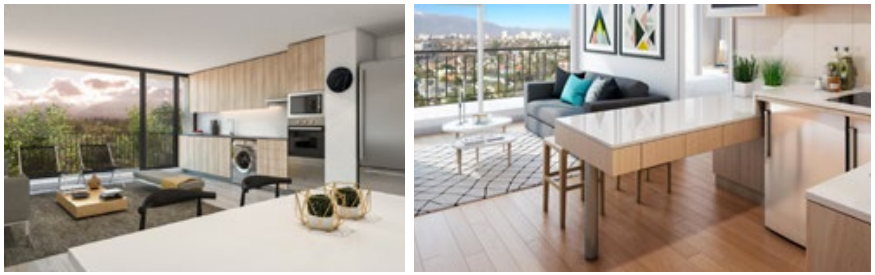


Fig. 49 Nuevos proyectos inmobiliarios. Imagen a la derecha edificio construido en el terreno de uno de los casos de estudio, Pucará 4886. Fuente: Inmobiliaria Altura (imagen izquierda), Inmobiliaria Stitchkin (imagen derecha).

106 Algunos de los expedientes consultados consisten en reducciones de varios expedientes, que como mencioné anteriormente reúnen los documentos de varias viviendas contiguas en una sola carpeta. Por este motivo, al solicitar un expediente de vivienda demolida usualmente contiene documentos de otras viviendas que también fueron derribadas.

107 Se podría decir que hoy en día los espacios domésticos, tales como el comedor, se han transformado en espacios flexibles, similares a los espacios conocidos bajo el concepto de *coworking,* o espacios de oficina integrada, que son a la vez lugares de recreación, reunión y trabajo.

Volviendo al concepto de *anterioridad* de Rojas, los detalles que exhiben los registros de *Google Maps,* al igual que las inscripciones, dejan ver elementos del exterior de la casa, con lo cual emergen aspectos que reflejan con mayor fuerza aspectos transitorios, como lo son detalles del antejardín, tales como plantas y revestimientos. Es decir, aparece la temporalidad a través de elementos orgánicos y cambiantes, y con esto, una conformación espacial también provisional, y por tanto, única.

3.4.1 Planimetrías 1 y 2

A partir de la reflexión y experimentación con las Inscripciones de Dominio, pude realizar también dos piezas gráfico-*instalativas* que fueron parte de dos exposiciones colectivas en torno al tema del habitar. La primera se título *Planimetrías*, intervención que estuvo expuesta en Espacio Triana en septiembre 2018, en la ciudad de Santiago, como parte de la exposición colectiva "Habitar"[108]. La segunda pieza se tituló *Planimetrías (veinte de noviembre de mil novecientos doce/ veinticuatro de septiembre de mil novecientos ochenta y dos)*, y estuvo expuesta en el Centex Valparaíso durante noviembre 2018, también parte de una exposición colectiva titulada "Iconografías del desierto/rural"[109]. Esta muestra marcó el término de una investigación realizada a una vivienda en ruinas en la localidad de Huarasiña, ubicada en la pampa chilena en la Región de Tarapacá[110].

La primera pieza consistió en una intervención que tuvo lugar en una antigua casona construida en el año 1934, ubicada en la calle Triana en la comuna de Providencia, para la cual se emplearon los planos e inscripciones de dominio de la vivienda. La intervención tuvo lugar en una de las habitaciones, espacio en el cual se dispuso una mesa de 3 x 1.20 mts. Y en esta se colocaron tres piezas gráficas en papel de algodón de medidas 76 x 112 cm c/u. Cada pieza consistió en el trazado de la planimetría de la vivienda reemplazando la línea por una escritura a mano alzada con letra imprenta, similar al tipo de escritura empleada en planos arquitectónicos trazados a mano. El texto empleado provenía de la Inscripción de Dominio de la vivienda y de las especificaciones técnicas de la construcción **(Fig. 50)**.

108 Esta muestra colectiva fue a su vez parte de una serie de intervenciones a edificios patrimoniales en procesos de restauración organizada por el proyecto One Moment Art.

109 Esta exposición fue curada por Rodolfo Andaur, quien lleva el proyecto "Gestionar desde la geografía nuevos desplazamientos", residencia anual que tiene lugar desde el 2009 en la región de Tarapacá durante el mes de julio, en la que participan artistas visuales y agentes culturales de diversas áreas y partes del mundo. (Para más información: http://www.rotundamagazine.com/managing-new-displacements-from-geography-rodolfo-andaur-x-carolina-martinez/)

110 Este proyecto se inició con la realización de dos viajes a la región de Tarapacá, primero una residencia "Gestionar desde la geografía nuevos desplazamientos", financiado por Fondart, y luego, durante un viaje a Huarasiña en julio 2018 con motivo de recoger información de la vivienda.

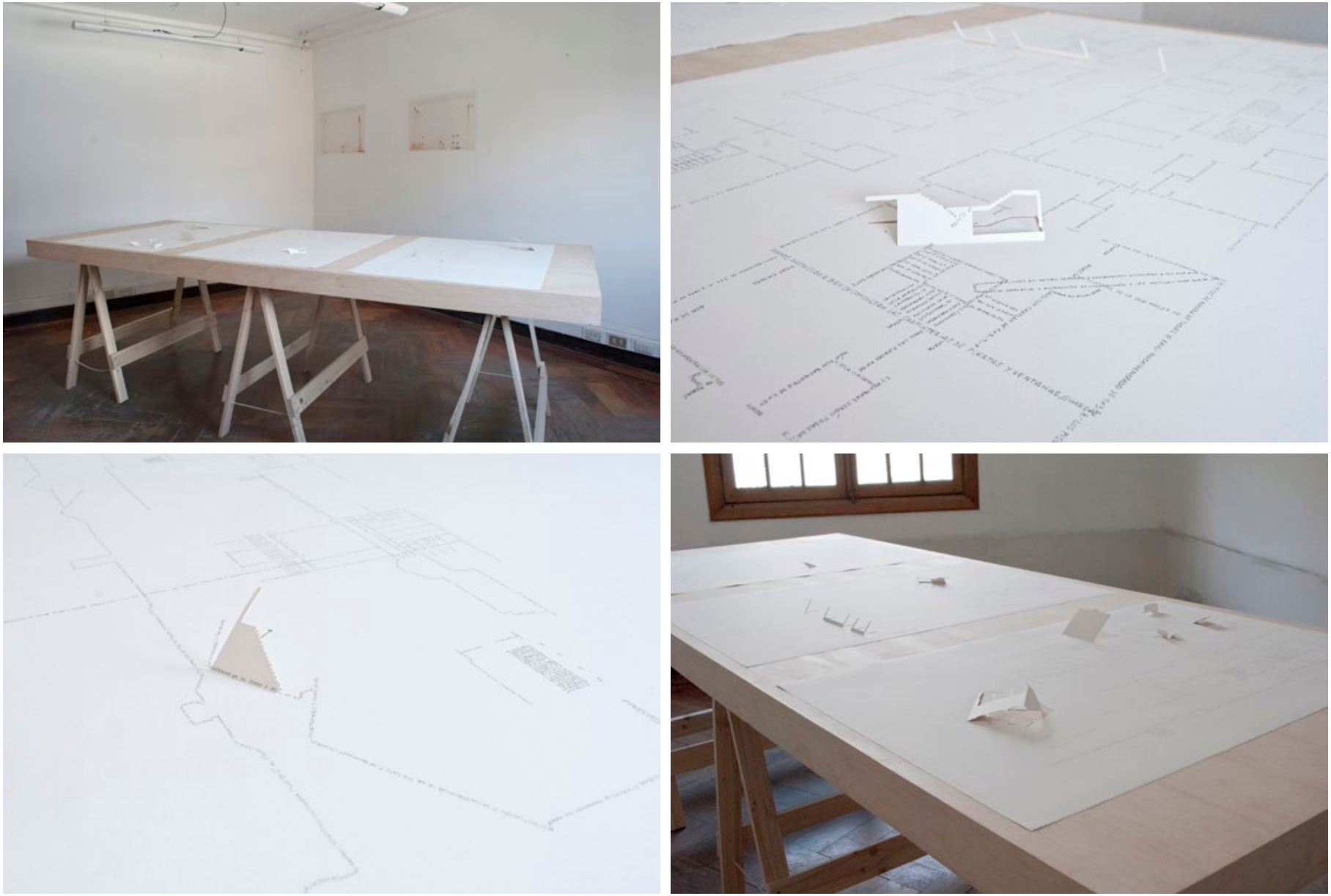


Fig. 50 *Planimetrías*, 2018. Pliegos de papel de algodón intervenidos con escritura y pequeñas elevaciones. Dimensiones 76 x 112 cm. Parte de la exposición colectiva *Habitar,* y proyecto *One momento art*. Fuente: Elaboración Propia.

La segunda pieza *Planimetrías (veinte de noviembre de mil novecientos doce/ veinticuatro de septiembre de mil novecientos ochenta y dos)*, toma como objeto las distintas Inscripciones de Dominio, efectuadas a lo largo de casi un siglo (entre los años 1912 y 1982), del fundo denominado como Huarasiña, el cual funcionó como un importante Tambo a comienzos del siglo XX durante el apogeo de la extracción y comercio del salitre en Chile. Al momento de visitar esta vivienda esta se encontraba todavía en pie, aunque en un estado de deterioro grave, el cual fue intensificado por el terremoto ocurrido en el año 2005 **(Fig. 51)**.

La instalación comprendió un desplazamiento gráfico y objetual, a partir del ejercicio de copia manual con lápiz mina de 5 inscripciones que van desde 1912 hasta 1982 **(Fig. 52)**. Estas hojas sirvieron posteriormente para hacer una elevación en pequeña escala del diseño de planta de la casa, dispuesto sobre una mesa de madera, conservando y exponiendo el formato hoja de oficio propio de estas inscripciones, además de las improntas vueltas dibujo gracias al ejercicio de la copia **(Fig. 53)**.

En esta pieza cobran nuevamente sentido los elementos portadores de una cierta temporalidad o contingencia, contenidos en la información legal de la vivienda y sus diversas improntas y fechas (letra manuscrita, timbres, firmas, etc.). Todos estos trazos, marcas y sellos exhiben de manera fragmentaria distintas capas temporales que establecen una relación representativa y cronológica con el tiempo de vida de esta casa. Entre las improntas del signo gráfico y las huellas de una vivienda en su devenir entrópico se establece una correspondencia a partir de los desgastes materiales y la *anterioridad* general de la construcción (fatiga material, erosión de las superficies, huellas de uso, vegetación desbordada, diseño y tipología de la vivienda que habla de otra época), y las fechas, tipografías y signos gráficos presentes en las inscripciones.

Las Inscripciones de esta casa, además de informar respecto de los límites de la propiedad y los dueños que se sucedieron a través de los años, describen características del terreno, información a partir de la cual se puede inferir cómo dicho paisaje se fue transformando a través del tiempo. A diferencia de las viviendas estudiadas anteriormente (primer y segundo caso de estudio), tanto el espacio Triana, como la vivienda de Huarasiña, fueron construcciones en las que todavía se encontraban en pie al momento de investigarlas. Sin embargo, en este caso las Inscripciones de Dominio también se erigen como un punto de partida para desentrañar la historia, y en el caso sobre todo de la vivienda de Huarasiña, la descripción que aparece en el documento entraña un valor sustancial al interior del contexto histórico y rural de la pampa chilena[111]:

> El fundo tiene una superficie de doscientos ochenta y cuatro metros cincuenta y ocho decímetros cuadrados, de

111 A pesar de su estado de precariedad extrema, esta vivienda hasta el año 2018 todavía se encontraba habitada.

> ellos diecisiete hectáreas cultivables, que tiene vertientes propias y además atiende sus servicios con las aguas corrientes de la quebrada y dentro del fundo existe su casa de administración con las dependencias necesarias, con sus bodegas y además edificios necesarios para su explotación, vivienda y comodidad. La venta del fundo de Huarasiña comprende también todo lo edificado en él, sus muebles, útiles, enseres, etcétera, sus carros, aguas, usos, costumbres y servidumbres. (extracto de la Inscripción de Dominio de 1982)

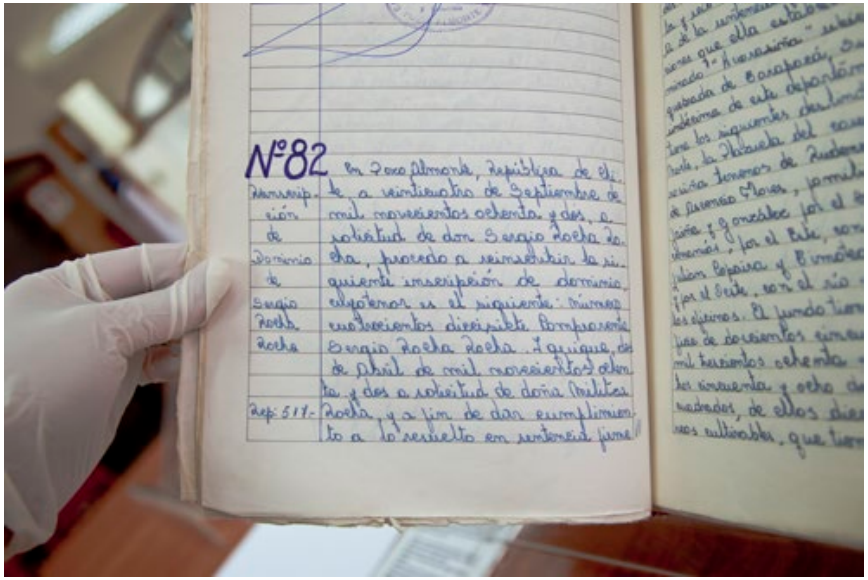
De esta forma, las piezas que se generaron estuvieron basadas en viviendas (casas) todavía existentes, ambas construidas durante la primera mitad del siglo XX, y ambas atravesando un momento de transición. La primera estaba siendo renovada para convertirse en un espacio de oficinas, *coworking* y eventos. La segunda consistía en una casa en ruinas que era todavía protegida por sus dueños, sin tener los medios para detener su deterioro. Había así perdido su gloria inicial, y el uso para el cual fue construida, materializándose en una suerte de cáscara de lo que alguna vez fue. Ambas construcciones iban entonces en direcciones opuestas, en camino a conformar otra espacialidad, refaccionada para servir a usos diversos, y de esta forma constituir una espacialidad flexible. La casa de Huarasiña, sin embargo, parecía estar siendo lentamente devorada por el paisaje, para finalmente perderse en él. Ambas, en este sentido, despojadas de su identidad inicial.

Ambos casos de estudio significaron en un proceso de investigación un tanto distinto de aquel trazado para analizar viviendas ya inexistentes. En ambas casas, si bien se pudo acceder a planos y documentos que informaban de la historia y algunos aspectos constructivos de la construcción, el proceso estuvo marcado por la experiencia de conocer la vivienda en cuestión, recorrer su interior, observar sus materialidades y espacialidades, además de observar el lugar en el cual estaban emplazadas, y elementos de carácter más transitorio, como es el caso de la vegetación. En este contexto, lo que se logra desprender de los documentos pasa a ser un fragmento, o un apéndice menor, a la experiencia de recorrer y conocer estas viviendas.





Fig. 51 Registro fotográfico de la casa en ruinas en la localidad de Huarasiña, Región de Tarapacá, 2018. Fuente: Elaboración Propia



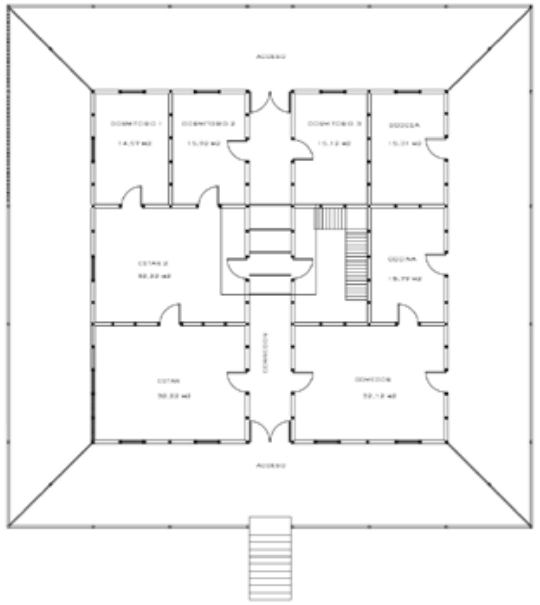


Fig. 52 Imagen superior, Inscripciones de Dominio de la vivienda de 1982. Fuente: Archivo Regional Universidad Arturo Prat. Registro: Elaboración Propia. Imagen inferior, diseño de planta de la casa. Fuente: Trazado realizado por el arquitecto Rodrigo Fuentealba.

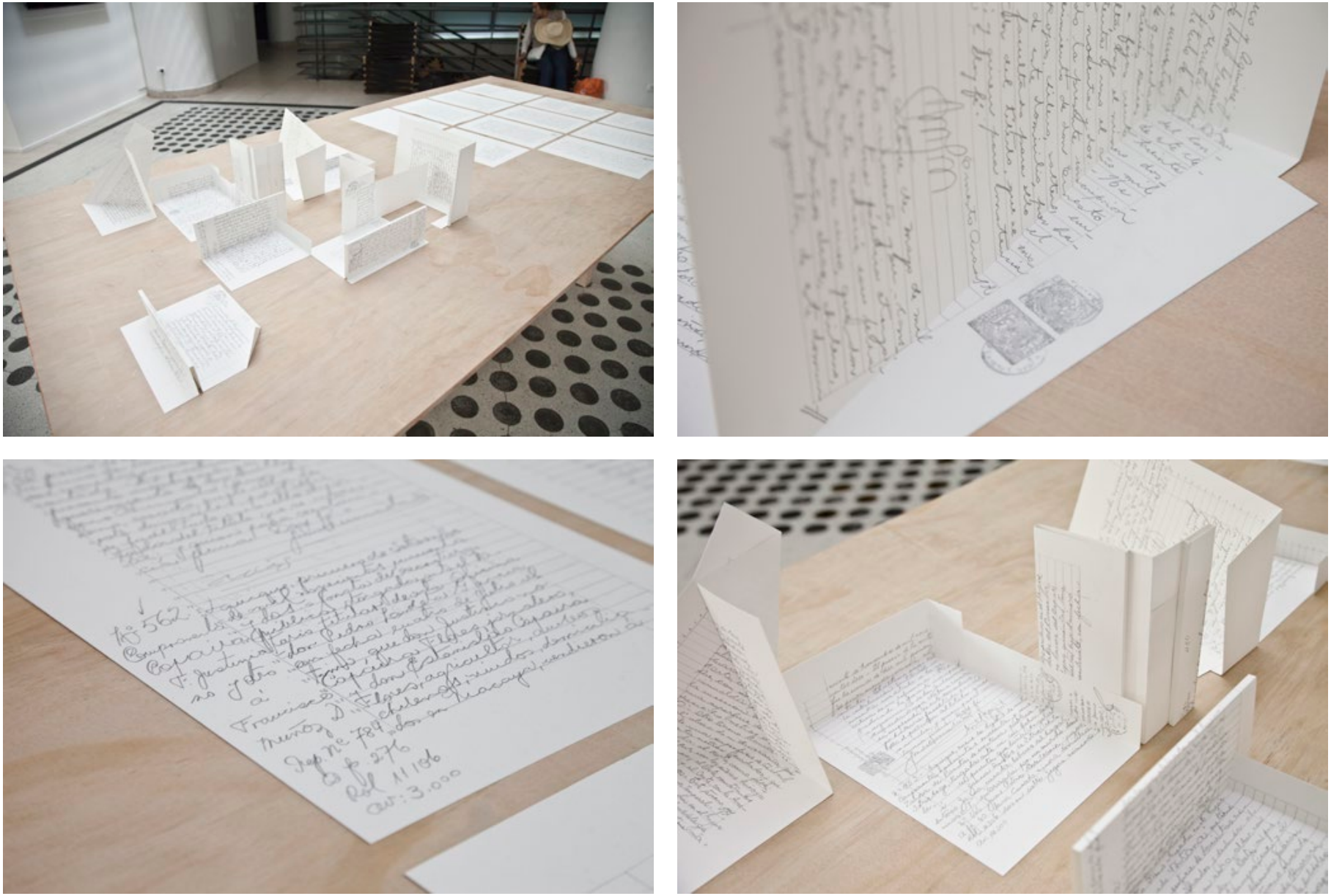


Fig. 53 *Planimetrías (veinte de noviembre de mil novecientos doce/ veinticuatro de septiembre de mil novecientos ochenta y dos)*. Lápiz grafito sobre hojas de papel tamaño oficio y mesa de madera 122 x 244 cm. Fuente: Elaboración Propia.

3.5 De la idea de propiedad al espacio social

Como se mencionó anteriormente, al no dar con el proyecto arquitectónico de la vivienda, y en general, con documentos que describan las características de la construcción, el trabajo en esta etapa se centró en el análisis de estas inscripciones y los archivos fotográficos de *Google Maps*. Esto produce un giro en el proceso que se estaba desarrollando hasta el momento, ya que por primera vez se tuvo que prescindir de la información que muestra la distribución interna de la vivienda y profundizar en otras evidencias externas al proyecto arquitectónico. Las inscripciones, como ya se mencionó, más que informar de las características de la casa en sí, describen los límites de la propiedad hacia fuera. Esto a diferencia del proyecto arquitectónico que se enfoca mayormente en el diseño de la vivienda al interior de los límites de la propiedad, y principalmente de la construcción. De esta manera, al estudiar las inscripciones de dominio se activa la conciencia respecto del entorno en el cual la construcción estuvo emplazada, y con esto, comienza el interés por conectar los documentos legales de la casa con la contingencia del espacio social que se relacionó de manera directa o indirecta con la vivienda demolida. Por tanto, se pasa de analizar las evidencias en sí mismas –y desplazarlas de un universo arquitectónico-jurídico a uno gráfico y objetual–, a conectar estas evidencias con el *espacio social* de la casa derribada **(Fig. 54)**.

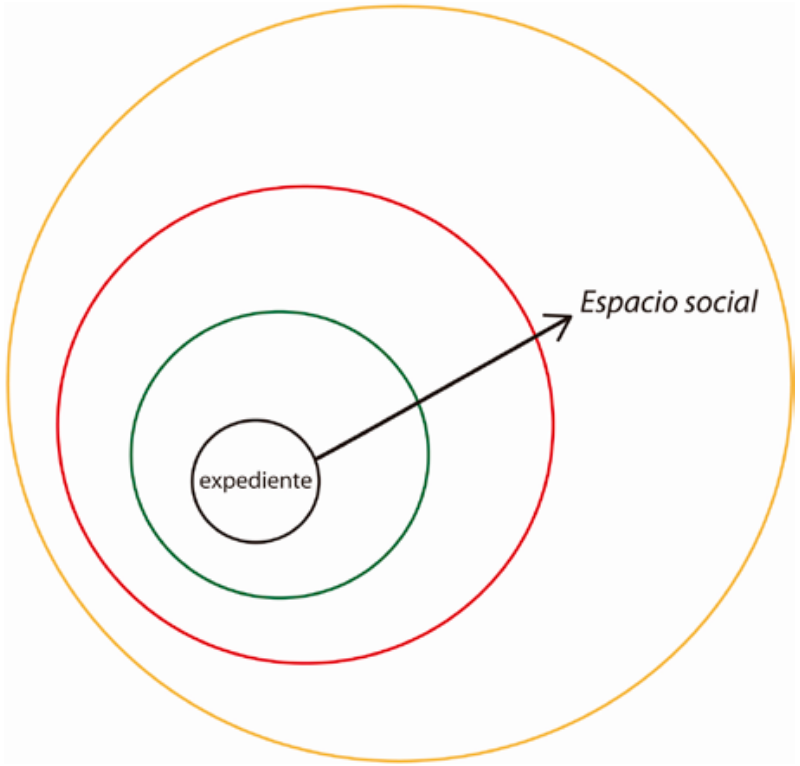


Fig. 54 Diagrama, 2018. Fuente: Elaboración Propia.

Esto se relaciona con el punto desarrollado en el apartado “La arquitectura y el habitar”, en el que se reflexiona acerca de que el habitar residencial no sucedería sólo al interior de la vivienda, sino que, en los trayectos e itinerarios cotidianos efectuados por un sujeto, en un tiempo y espacio (o espacios) determinado

(Iturra, 2014). Es decir, la experiencia del habitar, objetivo de esta investigación, correspondería a una noción dinámica que no estaría condicionada por los límites de la propiedad privada. De esta forma, al ingresar al espacio que rodea a la casa a través de las Inscripciones de Dominio, aparecen otros espacios o lugares que se relacionan con el barrio de la vivienda demolida, o con su desaparición. Por tanto, los límites de la vivienda, establecidos en el proyecto arquitectónico y la legalidad de la propiedad, pasan a configurar más bien bordes de un cuerpo que interacciona y que se define en su relación con otros espacios.

Desde este lugar, la definición de espacio social de Henri Lefebvre se vuelve particularmente relevante en esta etapa de investigación, ya que consiste en una idea de espacio que es precisamente generado a través del tiempo. Su constitución es provisoria, por lo que debe ser definida según las complejas interrelaciones que se tejen en un tiempo y espacio determinado, por normativas y sujetos específicos. Es así que, la interacción que establece un sujeto en su habitar residencial no acontecería únicamente al interior de los límites de la arquitectura en la que vive, sino que estaría definida en sus múltiples y diversas interacciones con espacios y elementos, muchos de estos de carácter transitorio, relación que trasciende la dicotomía propuesta por la categoría binaria de lo público y lo privado.

En este sentido, el proyecto arquitectónico si bien revela cómo la casa solía estar diseñada, también establece una separación infranqueable con el devenir de dicho proyecto en la ciudad, al escapar de la lógica temporal a la cual la vivienda estuvo expuesta. La experiencia del habitar, de esta forma, sería interdependiente de la noción de espacio social, ya que tendría lugar *en* y *desde* dicho espacio:

> *¿Cuál es el sentido de la construcción?* (…) los hombres habitan en la intemperie. Y es así como, en medio de la tempestad, construyen la casa. Entiéndase bien, no se trata de que habiendo estado los hombres en la intemperie, han construido ahora –después– la casa, como para ya no estar simplemente a la intemperie, sino que precisamente construyendo la casa es como el hombre habita la intemperie. (Rojas, 1999, p.380)

Esta afirmación de Sergio Rojas es similar a cuando Heiddegger dice que “El construir ya es, en sí mismo, habitar” (Heidegger, 2001, p. 108). Es así que, al decir experiencia del habitar el énfasis está puesto en la interacción efectuada entre un sujeto y su entorno, mientras que la categoría de espacio social apunta más bien a la relación que se establece entre los distintos y múltiples agentes que componen dicho habitar. En otras palabras, para habitar un espacio, hay que hacer ese espacio, y en ese hacer, se habita.

Por tanto, a partir del análisis y desplazamientos gráficos efectuados con las once inscripciones de dominio –búsqueda iniciada por la carencia de información *planimétrica* del segundo caso de estudio–, se termina por generar un nuevo objetivo de investigación, o más bien, una actualización del objetivo anterior: al establecer que la experiencia del habitar (objetivo principal) no está determinada por los límites de la propiedad (representada en el expediente de vivienda, principal evidencia) se infiere la tarea de dar cuenta de lo que rodea a la vivienda, es decir, de los espacios que se relacionaron con aquella casa como espacio vivido (Soja, 2008). La experiencia del habitar vista desde este lugar, repercute en las evidencias encontradas, las que se prestan de vehículo para interpretar y reconstruir las trazas de la historia, o microhistoria[112] no oficial de un barrio (no solo de una casa). Cada huella es así parte de un diario de vida que deja entrever una red de interrelaciones que abarca tanto el espacio de las casas estudiadas, como directrices que trascienden a esos espacios. Desde la visión del geógrafo Edward Soja, el *espacio vivido* es un concepto que integra tanto experiencias, como recuerdos e imaginarios, individuales y colectivos, en torno a un lugar. De esta forma, la historia de estas viviendas se encuentra articulada a partir de múltiples agentes, los que en su interacción dieron forma a un habitar residencial a su vez transitorio y específico (Illanes, 2020)[113].

Por tanto, dar cuenta de la experiencia del habitar tendría que ver más bien con evidenciar una relación, o interacción, y no con retratar elementos o unidades fijas, cerradas en sí mismas. De este modo, el enfoque que se tomó en un inicio y que consistió en estudiar el expediente como una unidad escindida de la contingencia del espacio en el que la vivienda estuvo emplazada, se transforma hacia este nuevo objetivo que propone la conexión de las evidencias –legales y arquitectónicas–, con el *espacio social* de aquella vivienda en la ciudad. Visto de manera contraria, es decir, intentar destilar la experiencia del habitar como si se tratara de una dimensión que acontece al interior de la propiedad, aislada de su entorno, sería entender la morada como resultado o producto, y no como el devenir de un proceso heterogéneo y permeable en interacción con un entorno a lo largo del tiempo (Lefebvre, 2013).

En este punto aparece la pregunta por ¿Cuáles serían los lugares que se relacionan con la vivienda derribada? O más específicamente ¿Cuáles podrían ser los elementos, espacios o lugares de contingencia de la vivienda desaparecida, cuando la casa

112 El concepto de microhistoria consiste en investigar de manera inductiva, basandose en hechos marginales, secundarios en un escenario o acontecimiento histórico. El concepto proviene principalmente del historiador italiano Carlo Ginzburg y su método indiciario, el que implica el análisis de evidencias para generar una narrativa histórica alternativa, tal como se ve en su libro *El queso y los gusanos*, 1976 (Jiménez Becerra, 2013). En el último apartado profundizo en este punto.

113 El entender la experiencia del habitar en las casas estudiadas como un asunto que trasciende la idea de propiedad y sus límites, ya se hace presente al termino de la exposición *Desde la calle no se ve la ciudad* (2018). Sin embargo, no es hasta el segundo caso de estudio que este se manifiesta con mayor fuerza, transformando así el objetivo de la investigación.

en cuestión ya no existe? Esta perspectiva implica algo así como traer a presencia una escena compuesta por múltiples agentes que participan en la transformación de un barrio, los distintos proyectos inmobiliarios que vienen a reemplazar las viviendas demolidas, las casas restantes que pertenecieron al mismo conjunto de las viviendas estudiadas, las diferentes construcciones y negocios que existen en el barrio y que frecuento en mis trayectos cotidianos, entre otros lugares.

En la etapa anterior ya se efectuaron dos operaciones que se encargan de representar elementos externos al proyecto arquitectónico y que responden de forma parcial a estas preguntas. Una de ellas es la pieza *Reja Perimetral* (ver pág. 129), y que reproduce mediante corte láser el perímetro de una reja de protección, único elemento que quedó tras la demolición de media manzana urbana en el sector de estudio. Y la segunda, los dibujos de los registros fotográficos de viviendas demolidas de *Google Maps*, con los cuales posteriormente produzco la serie gofrada *Anónimas* (ver pág. 127 y 128), en la cual incorporo las coordenadas geográficas dónde solía estar situada la vivienda. Como ya lo mencioné anteriormente, el agregar esta última información a la serie tuvo como objetivo conectar el espacio de exposición con el emplazamiento que la vivienda solía tener en la ciudad, dispositivo que termina por movilizar la noción misma de "lugar". Esta idea es puesta en crisis al no existir ya la vivienda, al tiempo que es todavía posible hallarla en el servidor de *Google Maps*.

En esta búsqueda de los posibles lugares que se vinculan con la vivienda derribada, el primer espacio que aparece es el edificio que vino a reemplazarla, y las distintas etapas que se suceden una vez que la vivienda es demolida. En este sentido, el escenario que sustituye al derribo de la casa es la preparación del terreno para comenzar con la excavación que permitirá construir los cimientos del próximo edificio. En esta fase se instalan muros provisorios para proteger las viviendas circundantes al terreno, proceso en el cual se emplean muchas veces los remanentes de las rejas perimetrales de la vivienda anterior, a los que les adosan planchas de madera aglomerada y *malla Raschel*[114] **(Fig. 55)**.

Posteriormente, y casi al mismo tiempo en que comienzan a erigir el edificio, emerge la primera oficina de ventas, emplazada casi siempre al interior de un conteiner habilitado con este fin. Este espacio es así la primera habitación que aparece luego del derribo de la vivienda anterior, estructura modular que, si bien consiste en un paralelepípedo rudimentario, se erige con todas las comodidades necesarias para seducir a un posible comprador. Es en esta situación que emerge otro espacio, esta vez virtual, en las imágenes del nuevo proyecto inmobiliario representado por las visualizaciones 3D y los distintos diseños de planta de los departamentos que vendrán a componer el edificio. Volviendo a la noción de lugar, la imagen del nuevo edificio y sus departamentos comprenden una idea del habitar residencial que

114 Popularmente conocida también con el nombre de *malla de kiwi*.



Fig. 55 Seguimiento al proceso de demolición y ulterior construcción de un edificio residencial de la Inmobiliaria Stitchkin, situado en la esquina de las calles Pucará y Hamburgo en el sector de estudio, 2017-2019. Fuente: Elaboración Propia.

entra en circulación antes de que el edificio sea efectivamente construido, por lo que el lugar de estos últimos ya no es solamente la oficina que se emplaza en el terreno en construcción (y que es posteriormente complementada con el departamento piloto)[115], sino que los distintos sitios de venta y arriendo de inmuebles en Internet, que publicitan y hacen circular en múltiples plataformas los nuevos y seductores espacios habitacionales[116].

De esta manera, al indagar en los distintos espacios que se relacionan con la vivienda desaparecida aparece un sinfín de otros lugares que vienen a completar un escenario en gentrificación: aquel que provoca la transformación de un barrio, y con esto, la alteración de un tipo de habitar. El proceso de indagar en estos otros espacios estuvo acompañado por la práctica constante de recorrer y fotografiar el sector de estudio, generando distintos trayectos que permitieron ir registrando las transformaciones que fueron ocurriendo durante el proceso de investigación. Estas transformaciones no sólo comprendieron la creación de suelo[117], sino también observar otros elementos como la vegetación del barrio, uno de los agentes que está en continua transformación.

A través de los distintos hitos registrados se pudieron generar diferentes repertorios, que se componen por los registros de: procesos de demolición de viviendas y manzanas enteras, el abandono de construcciones destinadas a ser derribadas, la ulterior construcción de edificios, las calles y tipos de construcción que componen el sector de estudio, al igual que la vegetación presente en veredas y ante-jardines. Y, por último, los diversos revestimientos contenidos en el sector, ya sea de viviendas antiguas o de los nuevos edificios **(Fig. 56)**.

Estos registros permitieron hacer un seguimiento de distintas transformaciones que sufre actualmente este barrio, y entender dichos acontecimientos como hechos conectados. Es decir, se vuelve patente el fenómeno de gentrificación que vive el barrio y sus múltiples efectos en un habitar que, nuevamente, no se define en los límites de la propiedad privada. A estos registros también se sumó la visita a varios de los nuevos edificios, la consulta constante a páginas de venta y arriendo de inmuebles en el sector, además de visitar la junta de vecinos de la Población Arturo Prat. Por último, en búsqueda de mayor información de los casos de estudio y de los nuevos edificios, se encontraron varias noticias en distintos periódicos locales acerca de demandas de residentes del sector debido a irregularidades en la ejecución de los nuevos proyectos

115 La imagen *renderizada* del edificio y diseños de planta de los distintos departamentos es lo primero que aparece en el container que se emplaza en el terreno de construcción una vez que es demolida la vivienda y emparejado el terreno, constituyendo la primera oficina de ventas.

116 Esta situación acontece a veces de manera aún más drástica, escenario en el cual una de las casas de una manzana destinada a ser demolida es antes acondicionada como oficina de ventas. Este es el caso de la inmobiliaria Imagina, la cual ha llevado a cabo numerosos proyectos habitacionales en la comuna de Ñuñoa.

117 Un tipo de creación de suelo es precisamente el reemplazo de casas por edificios.

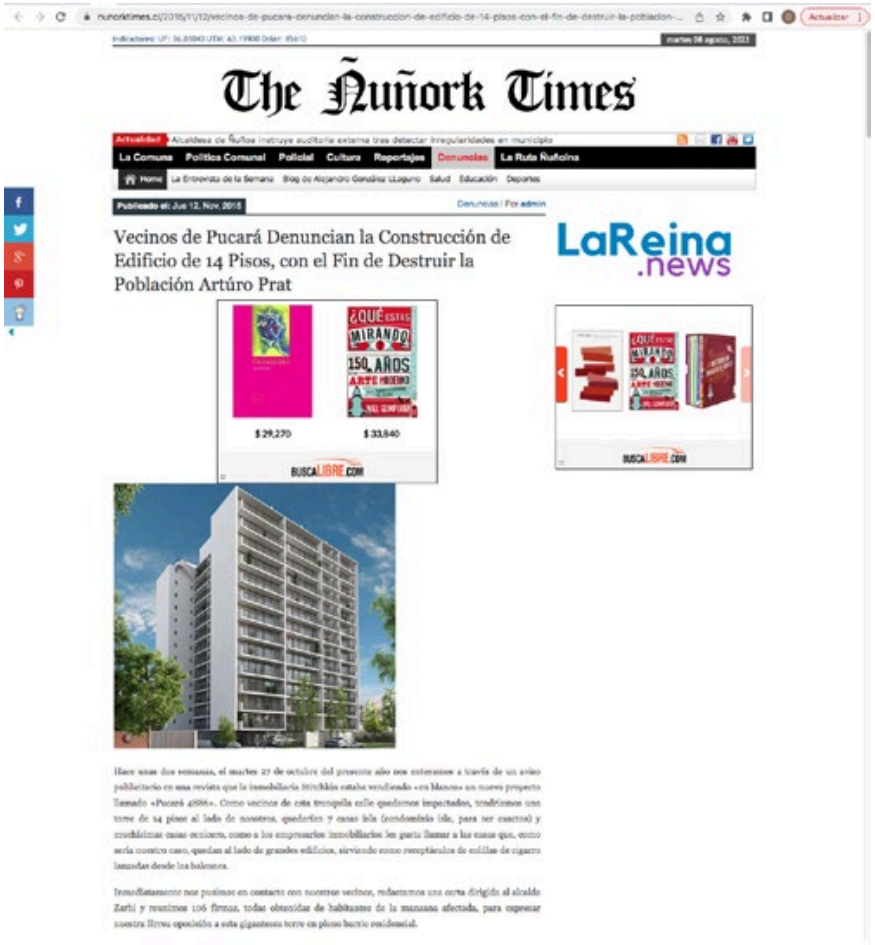


Fig. 56 Registros fotográficos de viviendas, demoliciones y vegetación en el sector de estudio. Santiago de Chile, 2016-2019. Fuente: Elaboración Propia.

habitacionales, uno de los cuales implicaba a un edificio construido por la inmobiliaria *Stitchkin* en la Población Arturo Prat **(Fig. 57)**. Este hecho abrió aún más el espectro contemplado inicialmente en la investigación, para comenzar a observar y analizar otros aspectos que operaban en la transformación del sector de estudio.

Es a través de la realización de este conjunto de actividades que empieza a emerger la integralidad de un escenario habitacional y urbano en transformación, contexto que en la etapa de trabajo anterior sólo se materializa de manera parcial en algunas piezas de la exposición *Desde la calle no se ve la ciudad*, y que en esta fase adquieren mayor consideración. De esta forma, la búsqueda por conectar las evidencias con el/o los espacios que se relacionan con la vivienda demolida toma forma en una serie digital online, todavía en curso, titulada *Obituario de casas*, dispositivo artístico que ha tenido como objetivo poner a circular las evidencias en uno de los tantos espacios que se relaciona con la vivienda demolida.

Obituario de casas consiste en la apertura de una sección en el periódico digital comunal The Ñuñork Times en el cual se han ido publicando dibujos de casas que han sido demolidas en el sector de estudio, selección de viviendas que excede aquellas en las que se enfoca esta investigación. El tipo de dibujo publicado consiste en la misma operación realizada para la serie *Anónimas*, un dibujo de la fotografía de la vivienda contenida en *Google Street View*, la cual muestra tanto detalles de la fachada como de la vereda. El titular


The Ñuñork Times

Vecinos de Pucará Denuncian la Construcción de Edificio de 14 Pisos, con el Fin de Destruir la Población Artúro Prat

LaReina .news

Fig. 57 Noticia sobre demanda de residentes de la Población Arturo Prat a la Inmobiliaria Stitchkin, 2015. Fuente: The Ñuñork Times https://nunorktimes.cl/2015/11/12/vecinos-de-pucara-denuncian-la-construccion-de-edificio-de-14-pisos-con-el-fin-de-destruir-la-poblacion-arturo-prat/

de la publicación incluye la fecha en que la casa fue derribada, y las coordenadas geográficas en las cuales la construcción solía estar emplazada. Las coordenadas al presionarlas redirigen al usuario al servidor de *Google Maps*, indicando la posición exacta de la vivienda en el plano de Santiago **(Fig. 58)**.

El registro que contiene *Google Street View* de estas viviendas, viene a ser algo así como la última imagen de la casa, la cual se intenta poner en valor a través de su traducción al medio del dibujo y su puesta en circulación. El registro fotográfico presente en este servidor si bien comprende una evidencia de la existencia de estas casas, su captura fue hecha en función de emular nuestra visión en 360º, siendo un dispositivo *inmersivo* que funciona mediante múltiples tomas fotográficas que reconstruyen el continuo de calles, veredas, árboles y construcciones, de forma similar a la vista que tenemos desde un vehículo. La información que entrega consiste en una navegación integral e ininterrumpida, que sin embargo no resalta ninguna vivienda por sobre otra, sino que se concentra en recrear el entorno. En este sentido, el procedimiento de dibujar un único registro tiene que ver precisamente con recuperar una sola toma, aquella que se ajusta más al frontis de la casa derribada y entrega una información invaluable respecto a dicha vivienda singular, en su entorno.

Al igual que en la serie *Anónimas,* la operación de dibujar este registro fotográfico tiene que ver con traducir la imagen fotográfica

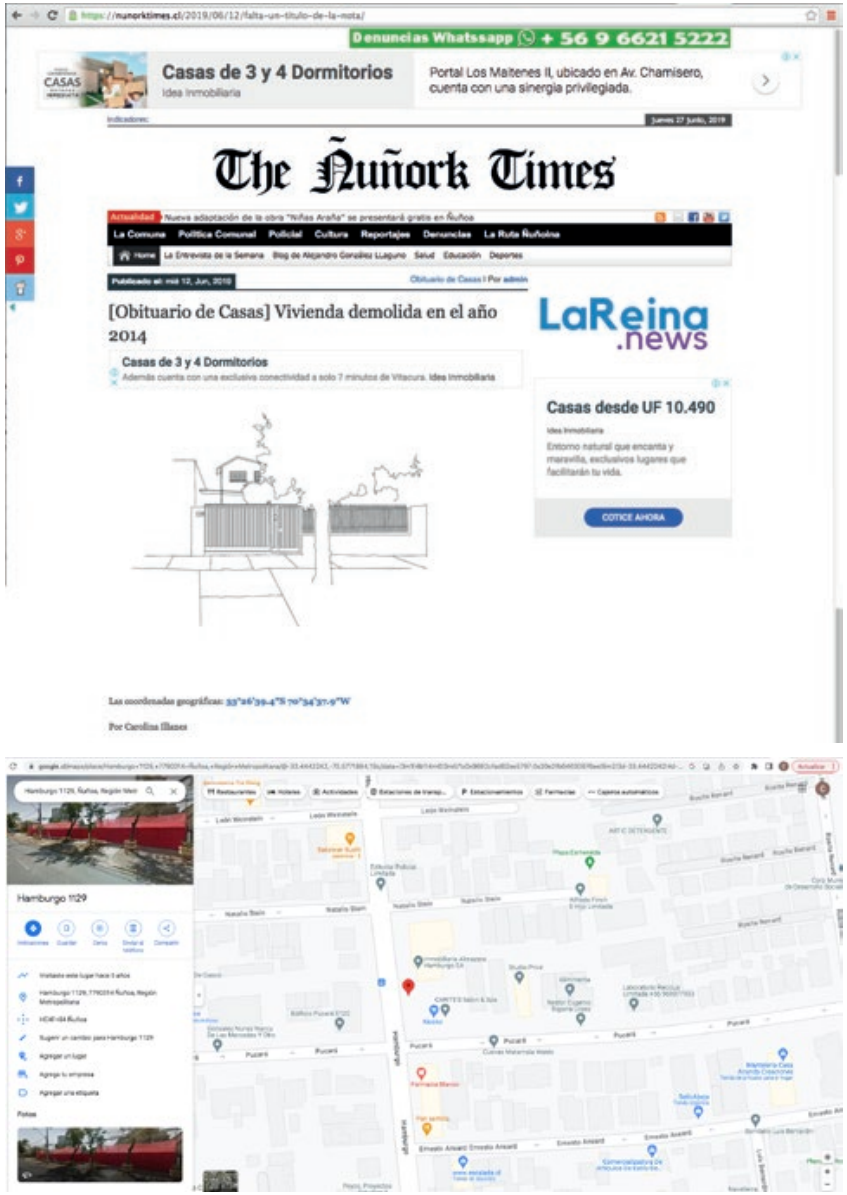


Fig. 58 Imagen superior, captura de pantalla de la sección *Obituario de Casas*, en el periódico digital comunal The Ñuñork Times, 2019. Imagen inferior, reenvío de la publicación al servidor de *Google Maps* mostrando la localización que la vivienda solía tener en la ciudad. Fuente: Elaboración Propia. https://nunorktimes.cl/2019/06/12/falta-un-titulo-de-la-nota/

de la casa a un lenguaje más evocativo, capaz de activar un imaginario en torno al habitar. De esta manera, el procedimiento efectuado para la serie gofrada es empleado nuevamente para generar otro dispositivo. Con esto, lo real y circunstancial de lo fotográfico se torna idea o abstracción, ya que la reproducción pierde ciertos componentes de la imagen referencial, como lo es el color. La vivienda queda así desprendida de su contingencia, pudiendo ser muchas y ninguna casa a la vez, ya que los elementos faltantes pueden ser llenados dependiendo de quien observe esta representación. Al conectar este dibujo, sin embargo, con el emplazamiento que tuvo la vivienda en el plano de Santiago (*Google Maps*) se regresa a la referencia, y se activa un proceso de carácter circular que parte con el registro de *Google Maps* para terminar en el mismo servidor. Este viaje, o trayecto, permite aislar la casa demolida de un colectivo de viviendas, para luego restituirla al mismo colectivo, sólo que esta vez remarcando su carácter espectral. Asimismo, el titular de la sección *Obituario de casas* indica el año de demolición de la vivienda como único dato (además de sus coordenadas), por lo que la publicación se constituye en el hecho de su desaparición. La clásica sección de obituarios sirve, en este caso, para anclar desde el inicio el sentido de la publicación, el que si bien no trata de viviendas que acaban de ser demolidas[118] –como lo sería el caso del tradicional obituario que informa de un fallecimiento recién acontecido–, igualmente constituyen casas que dejaron de existir después del año 2012, por lo que da cuenta de un recambio residencial reciente, comunicado principalmente a quienes habitan en la comuna, quienes son el público objetivo de este periódico.

La publicación en un periódico en línea permite también construir un catastro de viviendas demolidas en una plataforma dinámica, que funciona de forma similar a la contingencia del espacio vivido, ya que la imagen de la casa aparece junto a otros titulares y avisos publicitarios que se van alternando y yuxtaponiendo. De esta forma, el dibujo de la vivienda pasa a circular al lado de distintas noticias e imágenes, muchas de las cuales se relacionan con acontecimientos ocurridos en la comuna de Ñuñoa. Al interior de estas yuxtaposiciones, una de las más interesantes es cuando aparece la publicidad de las inmobiliarias con sus nuevos proyectos habitacionales, o noticias sobre las demandas de los residentes de Ñuñoa a algunas de estas mismas inmobiliarias. La imagen espectral de la vivienda, en este caso, se infiltra en las mismas redes dónde se mueve y circula el nuevo imaginario habitacional. Esto funciona como una suerte de restitución simbólica, ya que el reemplazo de una vivienda por otra es también simbólico, antes de volverse efectivo.

La traducción del registro de *Google* a un dibujo consiste en un procedimiento bastante elemental, que es posible de ser aplicado

118 Rojas habla de que el arquitecto debe hacer justicia de lo humano, y amarra con esto la noción de *lugar* como aquel espacio que no solo está tramado por una experiencia radical e irreductible, sino también relacionado con la finitud humana, es decir, con lo efímero de su existencia (Rojas, 1999).

a cualquier vivienda demolida que haya sido fotografiada por este servidor. El realizar esta operación permite no sólo invocar el imaginario de una vivienda, sino que de un colectivo como parte de un fenómeno de gentrificación que trasciende barrios y directrices urbanas. En este sentido, el dispositivo funciona de manera inductiva y acumulativa, ya que parte de un caso particular para dar cuenta de un colectivo de casas que reflejan la densidad de demoliciones y reemplazos que han ido ocurriendo de forma relativamente reciente en la comuna. Por tanto, permite materializar una imagen global, y con esto, adquirir una mejor perspectiva respecto a las transformaciones que se están llevando a cabo en torno al habitar residencial en un sector de Santiago. Esto permite materializar otra cartografía, aquella de las construcciones que ya no están, haciendo visible la tachadura que hacen las inmobiliarias sobre el trazado urbano.

El periódico escogido, por su parte, consiste en uno de los pocos espacios que concentra varios aspectos contingentes relativos a la comunidad Ñuñoína, incluyendo distintos artículos y reportajes acerca de las transformaciones urbanas que se están llevando a cabo en el sector, y los casos de demandas de residentes de Ñuñoa hacia varias de las inmobiliarias que edifican en la comuna. Por tanto, es un periódico que posee una orientación de compromiso social y político con la comunidad. Su publicación al circular sólo por Internet, la vuelve no solo accesible a los residentes de Ñuñoa, sino para todos quienes quieran informarse respecto a sucesos importantes que acontecen en este sector de Santiago[119].

La imagen que aporta este servidor de Internet de la vivienda antes de ser demolida, ha sido un recurso empleado en esta investigación en más de una ocasión, ya que como evidencia entrega una serie de datos que no están contenidos en el expediente. Esta información estaría relacionada con elementos extra-arquitectónicos, y que funcionan como adverso del proyecto arquitectónico. Lo que muestran estas imágenes son detalles tales como los revestimientos y el color de la vivienda, el antejardín con sus plantas, la reja de protección, ventanas y puertas, la vereda con la entrada de auto y los árboles de la calle, grifos y postes de luz, entre varios otros elementos. Es decir, exhibe elementos que dan cuenta de un espacio vivido[120].

El dibujo en todo este proceso –específicamente, la traducción de las evidencias hacia un lenguaje proyectual, tanto en *Obituario de casas* como en la exposición *Desde la calle no se ve la ciudad–,* comprende un recurso que intenta direccionar las evidencias, muchas de carácter proyectual, hacia un lenguaje más evocativo, que nos lleve a experimentar dichas evidencias como experiencia.

119 Otra publicación que se consideró para hacer circular los dibujos de casas demolidas fue El Ñuñoino, revista mensual impresa que se reparte a los residentes de la comuna.

120 Si bien el concepto de espacio vivido es similar al de espacio social, corresponde a una actualización del concepto de Lefebvre por el teórico y urbanista Edward Soja, concepto que se desarrolla más adelante.

PARTE 4
PROYECCIÓN ESPACIAL Y ESPACIO SOCIAL

En este apartado se revisan y analizan, por un lado, distintas nociones espaciales que se han empleado y tensionado a lo largo de este estudio, y por otro, se examina la metodología desarrollada en los distintos casos de estudio, y la cual termino por denominar como ***narrativa espacial-indicial***.

Las categorías espaciales permiten establecer dos ejes respecto a la idea de espacio, los cuales se vinculan y tensionan a todo lo largo de este estudio: la noción de espacio racional, vinculada a la categoría de *espacio concebido* de Lefebvre, y la noción de espacio encarnado, y que se conecta a su vez con la idea de *espacio social.* Ambas nociones se entrelazan a partir de ideas y experiencias en torno al habitar, por lo que las dos son responsables de construir nuestra percepción espacial en el tiempo. A partir de este análisis se establece que la idea de espacio comprende una noción situada y biográfica, que influye en cómo proyectamos, percibimos y recordamos nuestro espacio habitacional. Asimismo, las proyecciones articuladas desde la noción de espacio racional por la industria inmobiliaria, tendrían sus efectos en el espacio efectivo de la ciudad, y, por ende, en el habitar.

Estas categorías son, a su vez, abordadas a partir de dos piezas artísticas, una articulada como una serie gráfica de ilustración tridimensional, la cual retoma la técnica lúdica de los juegos de figuras de papel y cartón, más conocidos como *recortables,* y titulada *Casas Armables* (2019). La segunda comprende la articulación de un taller en la ciudad de Londres, Inglaterra, titulado *Rethinking Inhabiting Spaces – Heygate Estate, Elephant and Castle*[121] (2022), que se llevó a cabo en el Museo Tate Modern, y para el cual se construyó un dispositivo participativo a partir de la elevación del diseño de planta de una vivienda demolida. Ambos dispositivos, pensados para la interacción con un participante, comprenden representaciones espaciales que permiten integrar elementos heterogéneos encontrados en las evidencias de cada caso, y permitir una apropiación a través de la manipulación del dispositivo. Esto propone dos aproximaciones de un trabajo de reconstrucción a partir de fragmentos, los cuales funcionarían desde recursos lúdicos y táctiles, empleando tanto la pequeña escala, como la escala 1:1, recursos espaciales que se emplean en arquitectura. Las posibilidades de armar, desarmar, recorrer y tocar servirían de medio de evocación del imaginario personal de un participante en torno al habitar residencial, además de articular otra manera de llegar a conocer una vivienda ya inexistente.

Por último, se analiza el enfoque metodológico desplegado a lo largo de esta investigación, o, la *Narrativa espacial-indicial*, el cual se basa en traducir y *espacializar* indicios de viviendas demolidas que no dejaron ningún rastro material de las construcciones en cuestión. Esta aproximación pone en valor un material residual e indirecto, que no considera ni restos materiales de estas casas, ni

121 *Repensando el espacio Habitacional - Heygate Estate, Elephant and Castle.*

el testimonio de sus residentes. Esto plantea un ingreso diferente a las evidencias, el cual busca versionarlas en distintas traducciones y puestas en escena, con el objetivo de articular otro tipo de archivo, uno que se pueda habitar y así experimentar en primera persona. De esta forma, este último apartado consiste en la fase terminal de esta investigación, la que comprende una perspectiva *exterior* a la práctica, punto de vista que permite objetivar, hasta cierto punto, el enfoque y las decisiones que se llevaron a cabo en el proceso, mirada que permite identificar una metodología de trabajo y sus alcances para dar cuenta de la experiencia del habitar.

4.1 Geometría y memoria

> Cuando en el lenguaje cotidiano utilizamos en español la palabra espacio, nos podemos estar refiriendo lo mismo a la inmensidad ignota del cosmos o a un fragmento de ella acotado y preciso, como una habitación, el reducido habitáculo de un automóvil o incluso el pequeño volumen encerrado en el cajón de un armario. (Maderuelo, 2008, p. 13-14)

El concepto de espacio, abordado en esta investigación tanto desde el espacio habitacional y el espacio de la urbe (su proyección y construcción), como a través de medios y técnicas de las artes visuales que emplean el espacio como un agente articulador (espacio pictórico, gráfico, instalativo, etc.), comprende un concepto en extremo generalista (Maderuelo, 2008). De esta forma, esta noción puede ser abordada tanto desde un enfoque histórico, como disciplinar y perceptual. Desde este lugar, este apartado pretende generar tanto un marco como categorías que permitan nombrar los asuntos relativos al espacio que han ido apareciendo a lo largo de esta investigación.

Para esto, se retoman nuevamente las categorías espaciales de Henri Lefebvre, las cuales resuenan en otros conceptos que refieren al espacio, como lo son las nociones de lugar, sitio, geometría, entre otros. A través de estos conceptos se analizan distintas ideas espaciales que han marcado nuestra concepción, percepción y recuerdo espacial. La experiencia de los espacios en los que hemos habitado aparece como fundamental, ya que interviene en nuestra manera de leer y percibir nuestro entorno habitacional. Aunque como veremos, con la misma determinación, la idea de espacio (*espacio concebido*), y sus distintos imaginarios construidos a los largo de la historia, poseen también un papel crucial.

A través de una revisión y análisis de distintas concepciones espaciales, la idea es comprender los elementos que intervienen en nuestra comprensión del espacio. La dimensión mental y física del espacio, resultan tan determinantes en el desarrollo de nuestra percepción espacial, como la experiencia o recuerdo de los espacios en los que hemos habitado. La dimensión del

espacio concebido o *mental* de Lefebvre entraña entonces un gran riesgo: el peligro de suplantar al *espacio social*. Las artes visuales, respecto a esto proponen representar puentes de comunicación e interacción entre estas nociones (*espacio concebido* y *espacio social*), e incorporar, en una sola representación o puesta en escena, la integralidad y dinamismo propia de un *espacio social*.

4.1.1 Espacio racional

Tanto la distribución y cantidad de metros cuadrados de una vivienda, y el entorno o barrio en el que se encuentra emplazada, viene a condicionar en parte un tipo de habitar específico, una experiencia particular que se desarrolla en el cotidiano, a través del tiempo. Una vivienda de 20 mts^2 puede disponer a un tipo de habitar completamente distinto a quienes viven en un espacio de 60 o 90 mt^2. Estas dimensiones, inscritas tanto al interior de la contingencia del espacio vivido, y de sus múltiples transformaciones acontecidas en el tiempo, son también dimensiones, medidas y distribuciones con las que nos enfrentamos corporalmente día a día. Es así que, la familiaridad que atribuimos a un espacio no se debe solo a los objetos y personas que en él habitan, sino también a la amplitud o pequeñez, la longitud y la estrechez de las espacialidades contenidas en una vivienda. Si una casa es de fachada continua o no, si posee una pequeña o gran cocina, separada o integrada a un living-comedor, si es un departamento de gran altura, o una vivienda de un piso, si posee o no ante-jardín o un pequeño o gran patio trasero, si es tan sólo un estudio de un ambiente, o una habitación de 12 mt^2, todas estas son variantes distributivas y métricas que terminan calando en nuestra manera de percibir el espacio, de recordarlo, e incluso, de valorarlo[122].

Por otra parte, estos espacios modelados o administrados a través de la geometría han habitado primero en otro estadio, en aquel de la proyección isométrica y cartesiana, recursos de proyección que vienen a representar una espacialidad neutra e instrumental (la mayoría de las veces), trazadas por sistemas y lenguajes que permiten tramar una espacialidad escindida de una contingencia. De esta forma, las medidas, distribución y dimensión constructiva de una vivienda consistiría en una aproximación de carácter objetivo de la espacialidad habitacional. Esto quiere decir, que es definida a partir de su dimensión matemática –proyectual y constructiva–, como un espacio que es determinado a partir de sus límites, materialidades y extensión en metros cuadrados, como una espacialidad autónoma e ideal[123].

122 Siempre me pareció interesante que ciertas viviendas pueden caber en una sola habitación de una vivienda de grandes dimensiones. Se podría incluso situar una arquitectura, al interior de otra sucesivamente, similar a una muñeca rusa.

123 De hecho, la trayectoria de un arquitecto es medida (al menos en Chile) por la cantidad de metros cuadrados que suman todos sus proyectos construidos.

El espacio en este caso es entendido como contenedor, es decir, como un cuerpo independiente de los objetos que en él habitan, que lo rodean, e independiente de una noción de lugar o emplazamiento en la ciudad. Esta idea de espacio, coincide con la concepción de espacio absoluto precisada por Isaac Newton durante la primera mitad del siglo XVI, la que se define como aquella extensión delimitada o infinita, contenedora de la totalidad de los objetos, pero con autonomía de ellos. Este espacio se asemeja a aquel ideal de la tabula rasa, neutra y controlable a través de sus distintas vistas (perspectiva, cenital, ortográfica, etc.), lenguaje arquitectónico procedente en su mayoría de la abstracción empleada por el movimiento moderno en arquitectura a partir de la primera mitad del siglo XX en Europa. Esta noción hoy en día estaría encarnada por las posibilidades que entregan los programas de modelado 3D, y que permiten generar una arquitectura modelable a voluntad, herramientas que insisten en una noción de espacio abstracto, y disponible para ser llenado, vaciado, extendido, compartimentado y transformado, y que en la actualidad tiene su máxima expresión en la nueva metodología colaborativa de trabajo digital en arquitectura llamada *Building Information Modeling* (BIM)[124]. Este es el lenguaje y recurso que modela la espacialidad de nuestros habitáculos actualmente, generando nuevas maneras de relacionarnos en y con el espacio creado, sistema que termina por transferir ciertos preceptos espaciales hacia nuestro habitar, tema en el que profundizaré más adelante.

Este lenguaje y sensibilidad espacial-arquitectónica si bien se puede remontar a los tiempos de la antigüedad de Vitruvio, cuando ingresa en el tema de la vivienda consiste en un asunto problematizado sobre todo por el movimiento moderno, asentando las bases y criterios para abordar la espacialidad residencial sobre todo durante la primera mitad del siglo XX. Este lenguaje y estilo privilegió el uso de una pureza geométrica, sin ornamentos, en el intento por separarse de cualquier referencia pasada en arquitectura, incluida la noción de espacio como lugar, heredada de Aristóteles[125]. Prontamente sus características ideales, geométricas y un tanto etéreas en sus proyectos[126], lo convirtieron en un lenguaje universal que comenzó a confundir su forma de proyectar, con el espacio vivido:

124 La metodología BIM, ya impartida en la mayoría de las escuelas de arquitectura, se caracteriza por el trabajo digital a partir de modelos arquitectónicos ya disponibles, que permiten integrar todas las variantes que conlleva un proyecto de arquitectura (diseño, construcción, materiales, costos, etc.), en un sistema integral y colaborativo que permite ahorrar tiempo, dinero, y coordinar a sus distintos agentes y tareas (Franco, 2020). Esta nueva metodología ha significado una transformación radical en cómo se proyecta y construye en arquitectura, trastocando el mismo lenguaje proyectual de esta disciplina.

125 El espacio según Aristóteles solo puede considerarse como tal al ser reconocido y nombrado, y así constituirse como lugar.

126 Muchas de las obras del movimiento moderno se caracterizan por ser construidas sobre pilotes y por tener voladizos que insisten en el carácter poco terrenal de estas arquitecturas (Maderuelo, 2008).

> La violencia de lo visual y lo legible se encuentra implícita en las "buenas intenciones" del espacio abstracto propuesto por el movimiento moderno. Es así como una abstracción –tal y como es el espacio geométrico-visual– es tomada por la realidad. Una simple representación del espacio (una imagen) reemplaza la riqueza y multiplicidad del espacio directamente vivido. (De Stefani, 2009, p. 14)

Esta suplantación del espacio vivido por el espacio proyectual no es un hecho menor, ya que interviene precisamente en quienes proyectan, construyen y promueven los nuevos espacios habitacionales, entendiéndolos desde su neutralidad y disponibilidad **(Fig. 59)**. En este sentido, los recursos proyectuales no son de ninguna manera inocentes, y cada transformación en sus recursos y lenguajes (como lo ha sido este último tiempo el caso de la incorporación de prototipos y herramientas digitales de modelado 3D), conllevan nuevas maneras de pensar, construir, valorar y percibir el espacio. De esta forma, si bien el movimiento moderno logra renovar el lenguaje arquitectónico a través de la abstracción de una forma nunca antes vista, paga un alto precio al permear hacia una concepción espacial, por un lado, extremadamente normativa, aquella del control y la vigilancia[127], y por otro, hacia evitar en sus proyectos la conciencia del lugar al cual estarán dirigidos, provocando una sobre estandarización de los modelos habitacionales.

127 Este aspecto de la arquitectura es desarrollado por Michel Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* (1975).



Fig. 59 Intervención en Plaza de la Dignidad (Plaza Italia), 2019. Santiago de Chile. Fuente: Colectivo por un Habitar Digno.

Son numerosas las categorías, nociones y dimensiones espaciales que existen hasta nuestros días. Del espacio racional y medible de la geometría euclidiana, pasando por el espacio kantiano como a priori de nuestra intuición sensible[128], la noción de espacio como la relación entre los objetos según Gottfried Leibniz[129]

128 Según Kant, tanto el espacio como el tiempo vendrían a ser filtros o moldes a través de los cuales estructuramos nuestra percepción. Es decir, sin una comprensión *a priori* del espacio y el tiempo, como facultad intrínseca de ser humano, no se podría producir el conocimiento sensible (falta referencia).

129 La comprensión del espacio como la relación entre objetos es similar a la que Martín Heidegger afirmó muchos años después en su conferencia "Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio" (2003).

(Maderuelo, 2008), hasta el espacio social de Lefebvre[130], y al cual me he referido largamente en esta investigación, y que coincide o sincroniza con otras nociones de la época[131]. En términos generales, las categorías anteriores a la llegada del siglo XX tienden a una concepción binaria del espacio, que existe ya sea desde una dimensión física (concreta y medible), problematizada sobre todo desde las matemáticas y la física, y una dimensión mental (abstracta y analítica), abordada sobre todo desde la filosofía (De Stefani, 2009). Esta noción binaria es la que entra en crisis a comienzos del siglo XX, justo cuando la idea de espacio pasa a ser reconocida como un componente esencial de la arquitectura. En aquel momento, debido a factores como la migración de sectores rurales a la urbe y la reconstrucción de ciudades después de la Primera y Segunda Guerra Mundial, el tema de la vivienda comienza a ser central para esta disciplina. Para solucionar el problema de la falta de vivienda se acude a la tipificación e industrialización de los elementos arquitectónicos y de los procesos constructivos, que van de la mano de la utilización de nuevos materiales como los son el hierro y el hormigón, innovaciones propias del movimiento moderno y de aquellos principios del hacer arquitectura formulados en la Carta de Atenas en 1933[132]. En el contexto chileno a su vez se repite esta premisa. Ya en los años treinta comienza una expansión vertiginosa de la urbe, también debido a la migración del campo hacia la ciudad (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2019). Con esto, la vivienda comienza a devenir prioridad desde la articulación de una política habitacional y urbana estatal[133], a partir de la cual cada gobierno incrementará la cantidad de viviendas obreras y sociales construidas. Ya durante las décadas del cincuenta y sesenta se crean distintas corporaciones estatales, como lo fueron la Corhabit, la Cormu, la Corvi y la Cou[134], entre otras, que son las que erigen conjuntos habitacionales de tendencia moderna durante las décadas de los cincuenta y sesenta, formulando los primeros planes habitacionales

130 Actualmente es el geógrafo Edward Soja quien retoma el discurso de Lefebvre, para conformar las nociones de tercer espacio y justicia espacial (Soja, 2011).

131 Otras concepciones que problematizaron la idea de espacio de forma similar a Lefebvre fue Michel Foucault y sus toponimias, David Harvey y el concepto de conciencia espacial, y Michel De Certeau en “La invención de lo cotidiano” (1980).

132 Documento redactado durante el IV Congreso de Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), especie de manifiesto que declara los nuevos principios de hacer arquitectura en el siglo XX. En términos generales plantea un sistema urbano integral, que contempla una distribución eficaz de las áreas fundamentales de la vida humana: residencia, trabajo y ocio, profundizando en preocupaciones en torno a una buena iluminación, amplias áreas verdes y vías de circulación eficientes, principios para articular la ciudad moderna pensada como un organismo, siendo la vivienda su célula elemental (Le Corbusier, 1950).

133 Hay un precedente antes de esto, cuando a partir de 1906 se crean los Consejos de Habitaciones Obreras (1906-1925), y en 1920 se crea el Primer Plan Regulador para Santiago bajo la dirección del urbanista austríaco Karl Brunner (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2019).

134 Posteriormente, en 1973, con la llegada de la dictadura se funden estas distintas corporaciones en el Servicio de Vivienda y Urbanización Serviu. Anterior a esto se crea el Ministerio de Vivienda y Urbanismo Minvu en 1965, ya que anteriormente eran 28 instituciones, dependientes de ocho ministerios distintos quienes intervenían en asuntos de vivienda, urbanización y equipamiento (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2019).

y urbanos a largo plazo. Algunos de sus más importantes proyectos habitacionales fueron la *Villa Portales*, construida entre los años 1954 y 1966, y la *Villa Olímpica*, construida entre los años 1961 y 1967, también ubicada en la comuna de Ñuñoa, proyectos que también articularon soluciones materiales y constructivas similares.

La necesidad de referirme a estos distintos conceptos de espacio tiene que ver con que esta no sería una categoría dada, sino situada y dinámica, similar a como me he referido acerca de la experiencia del habitar. Según el historiador de arte y arquitectura Javier Maderuelo, sería pertinente hablar de una historia del espacio que de cuenta de la relación que el hombre ha establecido con éste. Sin embargo, advierte que dicha relación no puede estar fundamentada tan sólo en la manera en la que se ha ocupado el territorio, o cómo estas ocupaciones han ido evolucionando a través del tiempo, sino que "debe narrar la manera en que la idea de espacio ha ido cobrando coherencia en el pensamiento, permitiendo al hombre, en cuanto a priori del conocimiento, comprender situaciones y fenómenos cada vez más complejos." (Maderuelo, 2008, p. 21-22). En este sentido, se podría afirmar que nuestra percepción espacial se formula tanto a través de la experiencia, como a través del ejercicio de pensar los espacios en nuestra mente, esto a través de nociones espaciales tanto racionales (las que son materializadas por el universo de las proyecciones). Así, ambos espacios, mental y experiencial o encarnado se vinculan en nuestra percepción espacial, asunto al que regresaré más adelante.

Desde una perspectiva arquitectónica, sin embargo, de quienes proyectan y erigen los habitáculos hoy en día, prima una concepción espacial racional, punto en el que se abre un problema. El concebir el espacio de manera racional u objetiva, pensado únicamente desde la dimensión matemático-constructiva de la proyección y edificación, es que concibe el espacio sin anterioridad[135], sin pasado, como un elemento neutro, inactivo, libre para ser ocupado y transformado a antojo. Esto en sí mismo no sería problema, a no ser por el desplazamiento de esta concepción instrumental hacia el espacio vivido, cuestión que se percibe día a día en los múltiples conflictos habitacionales y espaciales, tanto de carácter urbano como rural, suficientes para que el geografo Edward Soja adopte la idea de justicia espacial, concepto que condensa el problema de la distribución, uso y administración del suelo, ya sea residencial, territorial, natural, etc. y de como este refleja las complejas y muchas veces injustas dinámicas del poder y el valor de mercado (Soja, 2011)[136]. Por este motivo, la representación espacial viene a ser determinante, ya que influye en un campo que sobrepasa el pensamiento abstracto, para tener una influencia efectiva en las transformaciones que se están

135 Aquí se regresa al concepto de *anterioridad* de Sergio Rojas, ya desarrollado en el capítulo anterior.

136 A este debate también pertenecen las reflexiones de Raquel Rolnik en su libro *La guerra de los lugares. La colonización de la tierra y la vivienda en la era de las finanzas (*2017).

llevando a cabo en la ciudad y el habitar residencial, y en la manera de considerar dicho habitar:

> Se trata de aquella propiedad y disponibilidad que supone y ejerce la planificación. En efecto, la planificación que determina, destina y construye opera en el espacio, pero también con el mismo. Es decir, implica una anterioridad (que, como en toda empresa humana corresponde a la experiencia del peso de la realidad), resistencias de la materia. Pero pareciera que dicha anterioridad resulta por entero disponible en la planificación; para ser más precisos: la gravedad de lo real está disponible en el blanco del tablero de dibujo. (Rojas, 1999, p. 370)

En este sentido, historicamente ha dominado una visión de espacio que lo piensa y concibe a partir de aspectos o propiedades que no se ven alteradas de su paso desde la proyección al espacio físico, y es en esta medida que proliferan lenguajes proyectuales neutros y objetivos, es decir, libres de interpretaciones, como lo sería el caso de un diseño de planta, una de las evidencias principales que ha estado bajo análisis y traducción en este estudio. Sin embargo, la abstracción-geométrica en arquitectura, como ya es sabido, es un lenguaje que sobrepasa el trabajo de proyección de espacios construibles para pensar espacialidades que quizás no son todavía factibles de ser llevadas a cabo, o que no necesitan siquiera serlo.

Este es el caso de los dibujos del arquitecto como Hugh Ferris[137] a comienzos del siglo XX, y posteriormente de movimientos y tendencias tales como la *Internacional Situacionista*, *Superestudio* y *Archigram*, en los años cincuenta y sesenta, proyecciones que entran en el terreno de la imaginación y lo lúdico para pensar en otros habitares posibles, y así desarticular, a través del mismo ejercicio de proyección, los imaginarios y usos tradicionales en y con el espacio.

Asimismo, la proyección espacial, ya sea materializada en dibujos, maquetas, y ahora último, a través del uso de programas de modelado 3D, es empleado por distintas disciplinas que se preocupan por la formalización del espacio. En este sentido, la práctica de dibujar consiste tanto en una herramienta cognitiva, como en un lenguaje disciplinar que permite codificar el mundo visible. Particularmente en artes visuales se dice que es la herramienta con la cual uno aprende a mirar, ejemplo que también aplicaría al ejercicio de croquis en arquitectura: “El arquitecto no tiene acceso a la realidad directamente a través de los sentidos, sino que existen una serie de operaciones mentales que codifican esa realidad” (Lapuerta, 1997, p. 85). Es así, que la relación que

137 En 1929 Hugh Ferris publica el libro “The metrópolis of tomorrow”, en el que exhibe una serie de dibujos panorámicos de una ciudad ficticia, dibujos que fueron posteriormente un referente principal en la creación de otras ficciones urbanas, como *ciudad gótica* en el comic Batman. Por otro lado, también ejerció una influencia efectiva en el imaginario urbano de las grandes urbes verticales, como lo es Nueva York, repercutiendo en el hacer de una serie de arquitectos de la época.

tanto artistas visuales como arquitectos poseen con el mundo visible se forja a través del ejercicio de proyección, el cual es bastante similar en ambas disciplinas durante los primeros años de estudio, y el que luego se va separando en búsquedas y lenguajes propios de cada área. De cualquier manera, el dibujo consistiría en una herramienta cognoscitiva, que vendría a ser algo así como un estado intermedio, o diálogo, entre el pensamiento y la realidad concreta. Un puente que vincula nuestras nociones abstractas o ficticias del espacio, con el espacio físico y social. En este diálogo de ida y vuelta, existe una influencia mutua; sin embargo, no es hasta que acontece la proyección que, según Gastón Bachelard, nos hacemos conscientes de nuestro pensamiento. Es decir, según el filósofo, la imagen se antecedería al pensamiento (Bachelard, 1965).

4.1.2 De la geometría al habitar efectivo

> El espacio visual y el espacio táctil concuerdan en que contrariamente al espacio métrico de la geometría euclidiana, son "anisótropos" y "heterogéneos"; las directrices fundamentales de la organización (delante-detrás, arriba-abajo, derecha-izquierda) son en ambos espacios fisiológicos valores que se corresponden de modo diverso. (Panofsky, 2003)

Nuestra manera de percibir el espacio, en este caso, nuestro entorno habitacional, está mediada por las experiencias y características de los distintos lugares en los que hemos habitado a lo largo de nuestras vidas. Personalmente, he podido experimentar distintos espacios habitacionales, de diversa distribución y dimensiones, sitios en los que he residido por años, tan solo meses, o he visitado de forma constante por cortos períodos de tiempo. Desde la morada de mi niñez, un departamento de 60 mt^2 en un conjunto de edificios, luego una casa pareada de dos pisos y 90 mts^2 en un condominio, también una habitación de 12 mts^2 en una ciudad universitaria en Francia, hasta una vivienda antigua de grandes dimensiones estilo Arts and Crafts situada en la ciudad de Cleveland, EEUU, entre varios otros lugares. En el paso de una vivienda a otra, esta percepción ha estado mediada por las características del espacio anterior. De esta manera, al pasar de la habitación de 12 mts^2 a la casa de 90 mts^2, mi impresión de la segunda es de total amplitud. Contrariamente, al pasar de la casa estilo Arts and Crafts a la de 90 mts^2, se percibe esta última casi como una vivienda portátil, como si pudiese ser cargada sobre los hombros.

Así, la percepción de los habitáculos en los que he residido no ha estado solo determinada por el espacio en sí mismo, es decir, por sus cualidades objetivas y medibles abordadas anteriormente, sino más bien en su relación con otros espacios que he podido experimentar a lo largo de mi vida. De esta forma, la percepción en

este caso se ha definido en el ejercicio de experimentar un espacio respecto a otro, condicionada por el recuerdo de los lugares en los que se ha habitado, tan solo visto, e incluso imaginado. Existen, sin embargo, diferencias entre lo visto, imaginado y lo efectivamente habitado, ya que en este último el recuerdo viene a ser una memoria encarnada. En otras palabras, la memoria respecto a dicho espacio se ha construido al registrar la interacción de nuestra corporalidad con ese lugar particular, sus dimensiones, texturas, olores, colores, diagramaciones, etc. Desde este lugar, se podría afirmar que una persona se familiariza con los espacios en los cuales habita de manera tan íntima, como lo está con los límites de su propia corporalidad. Las medidas de su baño, las dimensiones de su habitación funcionan como la extensión de su propio cuerpo. Por tanto, la percepción espacial es en gran medida biográfica, al igual que la experiencia del habitar (producida por el trayecto de un sujeto en un espacio y tiempo determinado) es siempre subjetiva y transitoria.

La idea de espacio encarnado, en este caso habitacional, es aquel formulado a través de la experiencia y el recuerdo, dimensión que comprendería una noción espacial distinta a la espacialidad racional. Un ejemplo que puede servir para graficar la relación entre ambas nociones –espacio racional y encarnado–, es lo que sucede en el caso de viviendas que han sido construidas en serie, y lo que ocurre al ingresar a un espacio que ha sido tramado de manera casi idéntica a otro, pero que ha sufrido apropiaciones diversas y únicas a través de los años. En esta situación, nuestra percepción vuelve al espacio recordado, y con esto, a los distintos arreglos y detalles propios de ese otro espacio, los que se superponen al lugar que estamos efectivamente recorriendo, como una especie de palimpsesto.

Un ejemplo similar a la relación entre espacio racional y espacio encarnado es lo que acontece entre la dimensión física y la dimensión perceptual del color (o fenómeno cromático). El color como fenómeno físico es medible, y corresponde a longitudes de onda contenidas en la luz que son leídas por el ojo humano e interpretadas como un color al interior de lo que se conoce como espectro visible[138]. Ahora bien, la dimensión perceptual de dicho fenómeno en el ojo humano posee un comportamiento distinto a lo comprendido en su dimensión física, ya que la percepción se rige por reglas distintas y cambiantes, que dependen de las interacciones que un color pueda tener en contextos diversos y que hacen que lo percibamos de manera diferente cada vez. De esta forma, un color puede ser percibido de una cierta manera dependiendo de variantes tales como el entorno, la forma, la luminosidad, el contraste, entre otros. También existen variantes de índole cultural, psicológica y fisiológica que se suman a las antes mencionadas y que vienen a justificar que Joseph Albers declare el color como el elemento más inestable de la visualidad (Albers, 2006):

138 El ser humano, en promedio, puede leer alrededor de un millón de colores. Sin embargo, hay ciertas longitudes de onda que no somos capaces de ver, colores que conformarían un espectro *no visible* (Proyectacolor, 2021).

> Si decimos “rojo” (el nombre de un color) y hay 50 personas escuchándonos, cabe esperar que haya 50 rojos en sus mentes. Y podemos estar seguros de que todos esos rojos serán muy diferentes. (Albers, 2006, p. 17)

En esta afirmación Albers describe como el pensar, recordar y percibir los colores comprende un proceso que es en gran parte subjetivo. Por un lado, al decir “color rojo”, todos pensamos en un matiz más o menos similar, clasificado al interior del espectro de rojos que existen. Sin embargo, tal como Albers afirma, cada rojo será levemente distinto, o sencillamente muy diferente entre quienes lo piensen, sin la posibilidad de llegar a un consenso. De esta forma, el recuerdo y percepción del color viene a ser un proceso similar al de recordar y percibir el espacio. Nadie sabe si los otros perciben el espacio de la misma manera que nosotros, ya que nuestra percepción se construye a través de la experiencia y los imaginarios en torno a espacialidades específicas a las cuales hemos sido expuestos.

Sin embargo, la noción de espacio abstracto o racional también vendría a ser parte de nuestra manera de percibir y recordar el espacio, en este caso, el espacio habitacional. El asunto de la estandarización, sobre todo de los espacios de habitación, ha sido determinante en este sentido. La memoria tiende a configurar una concepción determinada del espacio habitacional, ya que a través de los distintos modelos de vivienda que se han impartido, sobre todo a partir del siglo XX, se ha logrado tipificar cada uno de los elementos que componen la vivienda: ancho de los pasillos, dimensiones de la puertas, altura de los techos, tamaño de las habitaciones y ventanas, etc. Estos si bien han ido variando en el tiempo, dependiendo también de la tipología arquitectónica, se han replicado mayormente a nivel global. Con esta información detrás, no es de extrañar que seamos capaces de reconstruir en nuestra memoria un escenario arquitectónico de manera verosímil, si ya se posee en el inconsciente toda la información necesaria para ello. Lo mismo sucede con los revestimientos, los que dependiendo de la época de la vivienda, y de si esta ha tenido o no renovaciones en sus años de vida, acogerá determinados materiales, como tablones de madera, piso de parquet, alfombra, y ahora último, piso flotante. De esta manera, hay una variedad importante de elementos que se repiten, y que podrían conformar imaginarios locales de la vivienda, marcando un espacio-tiempo en una arquitectura determinada a partir de detalles, muchos de los cuales no han sido predeterminados en la planificación arquitectónica, sino que han sido añadidos posteriormente por sus residentes.

Asimismo, geometrías tales como un diseño de planta de casa pueden reflejar no solo una tipología de vivienda, sino también un tipo de habitar y concebir el espacio, en un lugar y época determinados. En arquitectura, el análisis de la planimetría está enfocado, por ejemplo, en la manera en la que se han dispuesto las vías de circulación en una vivienda, asunto que es abordado

de forma muy distinta dependiendo si es una arquitectura actual, de los años setenta, o cuarenta. Algunos elementos que han ido cambiando a través del tiempo son el tamaño de los vestíbulos en un departamento o casa, los metros cuadrados destinados al espacio de cocina, la existencia o no de closets al interior de las habitaciones, la cantidad de baños y su ubicación, la necesidad de una habitación de servicio junto al espacio de cocina, entre otros[139]. Todos estos aspectos se han ido transformando década a década, lo cual puede llevar a identificar de manera casi inequívoca la data de un diseño de planta determinado; también, precisar a través de la información constructiva de la arquitectura el estrato social para el cual fue destinada, e incluso, algunas veces determinar de manera general la posible locación geográfica en la que puede haber estado emplazada la construcción[140]. Es decir, una districución particular de vivienda podría reflejar un espacio y tiempo determinado, y de esta forma, ser portador de la noción de lugar. Sin embargo, en la actualidad la trazabilidad de la noción de lugar en la proyección planimétrica se vuelve cada vez más difícil debido a los recursos de proyección ya descritos que se emplean hoy en día, y la estandarización de los modelos habitacionales.

Como lo mencioné anteriormente, el proyecto arquitectónico funciona de manera semejante al ADN humano, ya que si bien una vivienda puede haber sido derribada, el proyecto entrega la información necesaria para reproducir de manera casi exacta su dimensión constructiva. La dimensión del espacio vivido, no obstante, aquella que se produce en la interacción de los distintos agentes en un espacio-tiempo, es otra historia, ya que su carácter transitorio precisamente imposibilita su reproductibilidad, por lo que funciona a modo de anverso de aquel espacio fijo proyectado en la planimetría. Si el proyecto arquitectónico permite reproducir la realidad constructiva de una vivienda, la dimensión del espacio vivido (o encarnado) solo permite destilar signos y fragmentos de carácter transitorio.

Volviendo a la dimensión física y perceptual del color, el fenómeno cromático, como ya lo mencioné, entraña una complejidad análoga al abordar la relación entre un espacio racional (que es lo contenido en las maquetas y dibujos arquitectónicos), y un espacio encarnado. Esto porque si bien podemos ser exactos al medir un espacio determinado, el recuerdo y percepción de ese mismo espacio va a depender de una serie de variantes como el color, la luminosidad, el olor, los revestimientos y objetos, entre otros[141], variantes que por ejemplo, pueden hacer percibir un espacio más amplio o pequeño de lo que realmente es[142]. Ocurre algo similar al

139 Antiguamente en muchas viviendas se consideraba una habitación destinada a ser sala de costura, como lo es el caso de dos viviendas investigadas.

140 Esto sin considerar el hecho de que la planimetría de una construcción lleva la información de donde se emplazará dicha arquitectura.

141 Hay muchos pintores, como en el caso del pintor chile Ignacio Gumucio, que precisamente representan una dimensión perceptual y no objetiva del espacio en sus pinturas.

142 Es ya conocido el hecho de que tendemos a recordar los espacios en los que hemos estado como si fuesen más amplios de lo que efectivamente son.

reproducir un color que se encuentra contenido en un muestrario o Pantone de pigmentos preparados industrialmente, el cual asegura que al comprar un color particular siempre tendremos exactamente el mismo matiz, aunque la percepción y recuerdo de dicho color va a ser todo menos exacto y fijo. De esta manera, la lectura y recuerdo de un fenómeno cromático por el ojo humano resulta en un proceso que funciona de manera subjetiva, e incluso biográfica, muchas veces no reproducible:

> Aunque parezca mentira, cuando un español dice "verde" está imaginando un color muy distinto al que imagina un inglés cuando dice green. Ello se entiende mejor si pensamos, por ejemplo, en lo que debe imaginar un sahariano cuando dice "verde" en su idioma, o lo que imagina un esquimal cuando dice "blanco". De hecho, según dicen, un esquimal distingue hasta doce calidades de "blanco", por lo que es de suponer que nuestro color "blanco" apenas le permite imaginar nada a un esquimal. (De Azúa, 2011, p. 90)

Esto tiene que ver con que la percepción no refiere a un objeto particular, sino a una interacción entre variantes, como por ejemplo, cuando observamos un objeto recortado por un fondo con una luminosidad determinada[143], interacción en la que todos estos elementos se definen momentáneamente en quien los mira. Percibir un objeto aislado de su contexto (de los distintos agentes que vendrían a constituir una experiencia sensible determinada), sería según Merleau-Ponty equivalente a no percibir nada en absoluto (Merleau-Ponty, 1993). Todo esto apunta a que la noción de espacio encarnado, al igual que la experiencia del habitar como mencionaba anteriormente, sería un fenómeno subjetivo, dinámico y transitorio, diferenciándose de la dimensión racional del espacio por su carácter irreproducible e intransferible.

Sin embargo, y como mencionaba anteriormente, el espacio racional también formaría parte de nuestra percepción y recuerdo espacial. Más aún si se considera que la geometría como agente estructural del espacio racional, ya no está sólo desplegado en el ideal de la tabla de proyección, sino que se ha diseminado por todo el espacio vivido, ya que como dice Lefebvre, franqueamos un límite al pasar "de la producción de las cosas en el espacio a la producción del espacio" mismo (Lefebvre, 2013, p. 390). Nuestra percepción y recuerdo espacial, en este sentido, no está nunca disociado de los elementos que lo hacen a la vez un espacio vivido y uno proyectado. Nuestro cuerpo, de este modo, reconoce dimensiones y distribuciones específicas, al tiempo que reproduce dicho espacio en la mente con todos los elementos que lo acompañan: revestimientos, objetos, disposiciones, olores, etc. De esta forma, todo espacio vivido o encarnado es también espacio mental, esto desde el momento en que somos

143 Elementos que normalmente se emplean para articular un modelo de naturaleza muerta en pintura.

capaces de recordarlo, de reproducirlo en la memoria, he incluso transformarlo, sin estar físicamente allí[144]:

> Conservo un recuerdo excepcional, incluso creo que prodigioso, de todos los lugares donde he dormido (…) me basta simplemente, cuando estoy acostado, con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de los muebles me vuelvan a la memoria, para que con precisión tenga la sensación física de estar acostado de nuevo en esa habitación. (Peréc, 2001, p. 43)

A través de un tránsito, que viaja desde el microespacio de una hoja, hasta el macroespacio de un país, George Peréc hace un viaje mental en su libro *Especies de espacios* (2001), recorriendo distintas nociones espaciales con las que nos relacionamos tanto física como mentalmente. De esto se infiere que nuestra percepción espacial es integral, por lo que está determinada por múltiples agentes: experiencias, recuerdos, imaginarios diversos y ensueños personales acerca del habitar, fundiéndose la experiencia fáctica del espacio con espacialidades que habitan en nuestra mente. No obstante, durante las últimas décadas, nuestra relación con el espacio se ha visto exponencialmente transformada, ya que cada vez se construyen y acondicionan habitáculos que estimulan a prescindir de un afuera. La obra y reflexiones del pintor Peter Halley son nuevamente pertinentes respecto a este punto, ya que las tuberías y rejas que Halley pinta una y otra vez insisten en los elementos que nos hacen prescindir de un exterior: a través de las tuberías y conductos de electricidad obtenemos información, entretención y vida social mientras las rejas nos dan un sentido de protección y control de nuestro espacio habitacional. En este punto también regreso a lo que abordé anteriormente acerca de la mirada sin cuerpo (o mirada desencarnada a la luz de las últimas reflexiones), visión que justamente corresponde a una perspectiva del control, segura desde la comodidad del hogar[145], sin tener que exponer el cuerpo a los imprevistos del devenir en la calle y sus encuentros directos[146].

En este sentido, cabe preguntarse por como ha cambiado nuestra experiencia del habitar en los últimos años, sobre todo después de la llegada de Internet, proceso que ha provocado un cambio exponencial en nuestro cotidiano. Si tomamos la perspectiva del

144 Por tanto, se podría decir la reproductibilidad de un espacio vivido ya inexistente es sólo posible en la memoria, o desde ella.

145 La tecnología domótica, antes mencionada, sería una innovación reciente que podría reforzar la idea de seguridad y control de la propiedad privada. Una de las más recientes avances en esta tecnología posee un sistema de ventilación y renovación del aire, sin la necesidad de abrir ventanas, generando un ambiente hermético.

146 Este hecho ha tomado una importancia insospechada a luz de los últimos sucesos en el curso de esta investigación: el estallido social en Chile comenzado en octubre 2019, casi junto a la pandemia mundial que todavía nos aqueja. Sin embargo, la mirada sin cuerpo es algo que ya lleva bastante tiempo, y que ahora pareciera mostrar su punto más álgido.

sociologo Richard Sennet, nos encontramos en una época de privación sensorial, en la que nuestro encuentro con la realidad ha perdido peso, considerando cualquier enfrentamiento directo como un potencial riesgo (Sennet, 1997). Son muchos los factores que contribuyen a que esto esté aconteciendo: la fragmentación de las ciudades, la tecnología virtual, la velocidad de nuestro ritmo de vida, entre tantos otros factores que nos hacen considerar el espacio principalmente desde su uso instrumental y desde la idea de propiedad, como barreras que nos protegen de la otredad, de lo desconocido, de los encuentros con la realidad, motivos suficientes para que Sennet declare de manera tajante: “Hoy en día, el orden significa falta de contacto” (Sennet, 1997, p. 21).

Todo este proceso de distanciamiento con la realidad parece haber atomizado aún más los muros de los hogares, coartando así la experiencia de nuestro habitar principalmente a lo que acontece al interior de nuestras viviendas, y últimamente, a través de las redes sociales. Desde esta perspectiva los muros dejan de ser bordes de interacción, como desarrollé en el capítulo anterior, para conformar límites divisorios de una realidad espacial que esquivamos con nuestros cuerpos y preconcebimos con nuestra mente.

4.1.3 La activación de la idea de espacio en arte y arquitectura

La búsqueda de nuevos lenguajes en arte y arquitectura, sobre todo a comienzos del siglo XX, marca un punto de inflexión respecto a la transformación de la idea de espacio en ambas disciplinas, las cuales se fundan en la premisa de romper con un pasado ornamental y palaciego, en el caso de la arquitectura, y con el ejercicio de mimesis como única manera de referir a la realidad, en el caso de la pintura en artes visuales. Esta época también manifiesta una gran libertad experimental, que termina en muchos casos por desdibujar los límites disciplinares, como es el caso entre arte y arquitectura. Ambas disciplinas se sincronizan en numerosas ocasiones en torno a la activación de la idea de espacio y su formalización como componente fundamental de su quehacer.

Esta activación nace de entender el espacio, ya sea bidimensional de la pintura o la tridimensionalidad de la arquitectura, como un lugar de autonomía, desde volver a los recursos elementales contenidos en sus lenguajes: colores primarios, retículas y figuras geométricas en el caso de la pintura, proyecciones geométricas y variaciones del cubo en arquitectura, proceso que dio su inicio a comienzos del siglo XX y el cual implicó reformular tanto sus recursos como búsquedas: “Todo el arte ha liberado su rostro de elementos anexos, sólo el arte arquitectónico lleva todavía en su rostro las marcas de la época contemporánea, sobre él se cruzan

sin fin las verrugas del pasado" (Malevitch citado por Martin, 1980, p. 21). Estas palabras del pintor ruso Kasimir Malevich resumen la esencia del proceso de transformación en que se encontraba tanto el arte como la arquitectura, en el cual Malevich declara que la abstracción (extrema) que el pudo generar en sus pinturas todavía no era posible en el lenguaje arquitectónico, y que este debía caminar hacia la misma renovación para liberarse del pasado **(Fig. 60)**. Es así, que la arquitectura (quizás con un pequeño desfase si consideramos las palabras de Malevich), comienza un proceso similar, transformación que tuvo su mayor ejemplar en la arquitectura del Estilo Internacional[147], tradición de la cual desciende gran parte de la práctica de esta disciplina en el siglo XX, y en la actualidad.

De esta manera, la relación que tanto el arte como la arquitectura poseen con el espacio a partir del siglo XX, se funda principalmente desde el empleo de la geometría como lenguaje, uso que a lo largo del siglo pasado fue tomando distintos y a veces contradictorios matices, tal como afirma Peter Halley en su ensayo "La crisis de la geometría" (1992). Sin embargo, una variante común entre pintores geométrico-abstractos –como Piet Mondrian, Kasimir Malevich o Theo van Doesburg en los años veinte, y posteriormente los representantes del minimalismo en los años sesenta–, es que rechazaban una referencialidad en sus obras. El denominado arte concreto de Theo van Doesburg precisamente apunta a componer a partir de la presentación (de un color, un cuadrado, la superficie de la tela), en oposición al ejercicio de representación (reproducir por parecido perceptual)[148]. Es decir, es una pintura que insiste en sus recursos materiales, sin referir a nada que esté fuera de ellos, y en algunos casos como Mondrian, acotar de manera elemental dichos recursos: colores primarios, verticales y horizontales de color negro.

Sin embargo, este aparente materialismo de la línea, el color y la forma, se mezcla con profundas reflexiones más bien metafísicas por parte de sus artistas. Un ejemplo de ello es cuando Malevich explica que el nacimiento del cubo se produce en el momento en que un cuadrado cae en un cierto punto del espacio, el cual creando su trayectoria hacia el suelo, provocaría el nacimiento del elemento solidificado del cubo, el cual denominó como arquitecton (op. cit., 1980). De esta manera, las reflexiones de estos artistas muestran un carácter trascendental a la vez que intangible, que se opone a la naturaleza material-corporea de sus pinturas[149]. Esta

147 Los grandes representantes de este estilo fueron Ludwig Mies Van Der Rohe, Adolf Loos, Le Corbusier, Philip Johnson, entre otros, quienes se caracterizaron por emplear en sus proyectos los nuevos materiales y tecnologías, como es el caso del hormigón armado y el acero, priorizando la proyección de espacios lisos, amplios y sin ornamentación (Dempsey, 2002).

148 Respecto a esto Theo Van Desbourg, pintor y arquitecto, solía decir que una pintura que no nace de la representación de un modelo, cualquiera este sea, sería tan concreta como una piedra (Martin, 1980).

149 Rosalind Kauss explica esta ambivalencia en su ensayo "Grillas", diciendo que funciona de forma similar a la estructura del mito en la antigüedad, la que ha servido para hacer frente a las contradicciones de formas de pensamiento religioso, como lo es el mito de que el ser humano fue nacido de la tierra, a

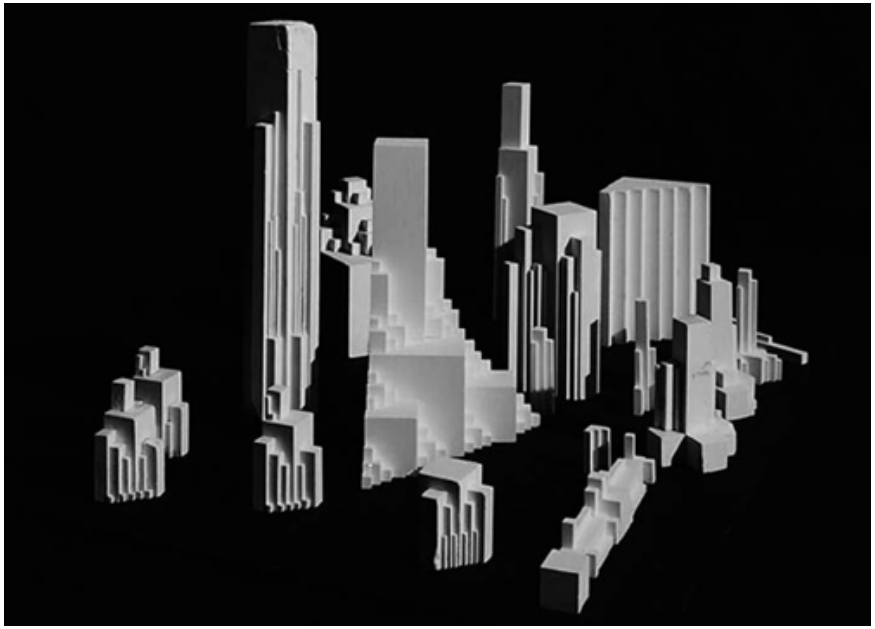


Fig. 60 Arquitectones de Kasimir Malevich, 1923-1930. Fuente: https://veredes.es/vad/index.php/vad/article/view/VAD-02-Los-prototipos-Los-Arquitectones-de-Kasimir-Malevich

ambivalencia es también característica del minimalismo en los años sesenta, que en sí tenía una fuerte filiación con la obra de los artistas anteriormente mencionados, y si bien sus obras parecen investir una literalidad conformada por estructuras modulares carentes de tensión y detalles, las reflexiones de sus autores sobre ellas son abundantes, detallistas y complejas. Es así que la presencia de los ladrillos aparentemente triviales de Carl André, o las cajas de acrílico de Donald Judd refieren a la complejidad de la

la vez que entendemos su origen a través del acto sexual. Según Krauss esta contradicción no se resuelve nunca, manteniéndose reprimida de manera subterránea (Krauss, 1993).

experiencia, de activar una noción de espacio encarnado a través de una obra que, al carecer de detalles se centra en la relación del objeto en una espacialidad determinada. Esto revela un proceso de activación de la idea de espacio en artes visuales, que parte desde la autonomía del lenguaje pictórico a plantear a través del emplazamiento de volúmenes geométricos una concepción de espacio dinámico, que se define en la interacción de un espectador, con estos volúmenes, en una espacialidad específica.

De manera sincrónica, este proceso de activación acontece también en arquitectura, de la mano de estudios en torno la psicología de la percepción espacial en EEUU, y la preocupación, sobre todo en los años setenta por la relación de una persona con su entorno construido (Segaud, 2007)[150]. Variantes como la luz, el color, la distribución, los revestimientos empleados en una arquitectura, comienzan a ser considerados aspectos que pueden afectar la percepción, e incluso el desempeño laboral o escolar de una persona. Esta toma de conciencia viene como causa de la degradación arquitectónica y medioambiental provocada por los grandes complejos habitacionales construidos durante las décadas anteriores, influencia del movimiento moderno en arquitectura por generar construcciones funcionalistas y numerosas posterior a la destrucción provocada por la Segunda Guerra Mundial, y que

150 Hay que tomar también en cuenta que son varios los artistas de esta época colaborando o trabajando en oficinas de arquitectura, como es el caso del artista Sol Lewitt, quien trabajó en la oficina del arquitecto Leoh Ming Pei (Maderuelo, 2010).

consideró de manera alienante a un ser humano de necesidades universales (Ibid., 2007). De esta forma, la conciencia espacial viene junto con considerar preferencias individuales con respecto al medio ambiente, cuestión que se hace parte de la nueva planificación urbana y arquitectónica a través del ingreso de las ciencias sociales en el desarrollo de proyectos habitacionales, y el estudio hacia las múltiples y variadas necesidades de los habitantes de un inmueble.

4.2 Representar el espacio y el habitar

En las artes visuales, el habitar ha sido representado a partir de diversos medios y materialidades. En este apartado se escogen ciertas piezas específicas que despliegan una poética material y espacial singular en torno a la memoria de un habitar, las cuales se conectan con el enfoque de esta investigación. También se describe y analiza parte de mi cuerpo de obra, piezas que construyen un abecedario espacial y urbano centrado en la ciudad de Santiago de Chile, y que ha servido de base para conducir la práctica en esta investigación. Este enfoque propone una mirada inductiva para desplegar problemas en torno al habitar desde materialidades, fragmentos, detalles y trazas que reárticulan los signos de elementos y transformaciones urbanas y habitacionales.

Asimismo, en estas piezas se tensionan las distintas categorías espaciales anteriormente reseñadas, esto para materializar un espacio intermedio, el cual se encuentra a medio camino entre un espacio racional y uno encarnado. Esta materialización funciona a modo de gatillador que invoca el imaginario de un espectador, y el cual trasciende a aquellas espacialidades representadas. Esto propone un enfoque diferente a aquel planteado por disciplinas que suelen abordar la transformación de la urbe y el habitar, como es el caso de la arquitectura, la geografía y el urbanísmo, por cuanto las artes visuales ponen en escena los mismos signos de dichos procesos. Es decir, trabajan principalmente desde una mirada inductiva, basada a menudo en la experiencia del habitar de sus practicantes, y en materializar transformaciones fugaces y que no dejan rastros en la ciudad.

4.2.1 Conciencia espacial

Todas las relaciones, percepciones y concepciones respecto al espacio anteriormente abordadas son las que el arte en variadas ocasiones se ha encargado de formalizar, o como diría el geógrafo David Harvey, de materializar una “conciencia espacial” (Harvey, 1977). Lo importante de esta formalización es que abre otra manera de representar el espacio de como se ha hecho desde la arquitectura, el urbanismo y la geografía:

> Esta “conciencia espacial” o “imaginación geográfica” es evidente en diversas disciplinas. Arquitectos, artistas, diseñadores, planificadores urbanos, geógrafos, antropólogos, historiadores, etc., todos ellos la han poseído. Pero tiene una tradición analítica mucho más débil, y su metodología se mantiene todavía a un nivel de pura intuición. La base fundamental de la conciencia espacial en la cultura occidental continúa estando, en la actualidad, en las artes plásticas. (Ibid., 1977, p. 17)

Esta conciencia o intuición espacial, no tiene necesariamente que ver con que el artista posea una lucidez o comprensión privilegiada hacia la manera en que se produce un espacio social, sino que propone un cambio de perspectiva de como se llega al problema o fenómeno espacial. Su sensibilidad o consciencia espacial parte con su entorno, desde el ejercicio de observar las distintas materialidades de esas transformaciones, y como estas a su vez va alterando, por ejemplo, las maneras que tiene un ciudadano de habitar la ciudad[151]. Esto supone que su preocupación no se enfoca directamente en lo social, sino que en los objetos mismos de esa transformación; en identificar de manera inductiva los signos presentes en objetos, elementos y arreglos específicos, que terminan por ser evidencias fundamentales de dichas mutaciones[152].

En esto juega un rol sustancial la manera de leer y traducir el espacio y las espacialidades, poniendo de relieve conflictos, contradicciones y memorias en torno al habitar, la identidad urbana y arquitectónica, y el concepto de hogar, desde el ejercicio de representar las huellas, recuerdos, fragmentos, materialidades, desgastes, objetos, arreglos y disposiciones que condensan las complejas dinámicas del habitar. Las operaciones que se han efectuado con este propósito son múltiples, sin embargo, hay una variante que congrega a la mayoría: el representar el espacio vivido desde fragmentos sugerentes, no desde una totalidad. Algunos exhiben objetos y arreglos del habitar, otros lo representan traduciendo su materialidad, y con esto el color y consistencia del espacio al cual refieren. Otros cambian la escala y emplean proyecciones que sirvan para incitar la imaginación, o se centran en reproducir las trazas de los elementos más evocativos, como objetos cotidianos y desgastes materiales[153] **(Fig. 61)**.

151 Aquí también incluyo al artista como ciudadano, o incluso, al artista-ciudadano pensando en que hay numerosos cuerpos de obra que ponen en relieve la condición ciudadana del artista. Un ejemplo de ello son los repertorios fotográficos de Eugène Atget durante la renovación urbana de París a comienzo del siglo XX.

152 Esto se parece al trabajo de un etnógrafo, pero desde la plástica, ya que el etnógrafo no altera ni re-articula materialmente, mientras que el artista si lo hace. Aquí me refiero especialmente a la producción en artes visuales. Sin embargo, la conciencia y materialización del espacio es igualmente fundamental en disciplinas como el teatro, la danza, y en medios y lenguajes que se encuentran en territorios disciplinares liminales, como es el caso de la performance y la danza contemporánea.

153 Son muchos y variados los artistas que han abordado el tema del habitar y la formalización de la idea de espacio, entre ellos: Dan Graham, Hélio Oiticica, Gordon Matta-Clark, Abraham Cruz Villegas, Damian Ortega, Monika Sosnowska, Carlos Garaicoa, Mona Hatoum, entre muchos otros.



Fig. 61 La calle de la Parcheminerie después de la demolición, marzo 1913. Eugène Atget.

La ambivalencia abstracto-corpórea respecto a la formalización de la idea de espacio –anteriormente mencionada en los pintores abstracto-geométricos y los minimalistas–, actualmente resuena en el cuerpo de obra de algunos artistas que abordan asuntos en torno a la percepción y memoria espacial, y que han sido referentes fundamentales para esta investigación. Su trabajo se ha centrado en materializar algo así como un estadio intermedio entre un espacio proyectado y uno físico, ya que traer a escena el carácter etéreo de un espacio proyectado actúa como un catalizador que ayuda a invocar el imaginario de un espectador en torno a un lugar en la memoria.

Un ejemplo sustancial de esto es la obra del artista coreano Do-Ho Suh y las arquitecturas de tela que reconstruye a partir de reproducir el interior de los distintos espacios en los cuales ha habitado a lo largo de su vida. Un ejemplo paradigmático de su trabajo ha sido la intervención *Rubbing-Loving* (2016), trabajo en el cual interviene un departamento en Nueva York en el que habitó durante 18 años **(Fig. 62)**. Esta intervención comprendió cubrir con papel blanco la superficie total del interior de esta vivienda, para posteriormente hacer un *frotagge*[154] con lápices de distinto color en cada habitación, procedimiento que termina por marcar las aristas, perfiles y texturas de las distintas superficies: ladrillo, piso de madera, guardapolvos, manillas de puerta, etc.

Aquí se produce una permutación inversa a la de los minimalistas, ya que cambia el encuentro con la espacialidad real por su conversión a espacio proyectado. Cada habitación queda así convertida en un dibujo lleno de atmósfera, trazo que también sirve para representar algunos muebles, cerraduras, desgastes y texturas, recuperados mediante el trabajo de *frotagge*. Alguien podría pensar que el espacio original (sin intervenir) entregaría una mayor comprensión sensible acerca de la larga estancia de Do-Ho Suh en aquella vivienda. Sin embargo, se podría decir que su habitar en dicho lugar ha dejado de estar contenido en la fisicidad del espacio mismo, para pasar a residir en un espacio mental,

154 Esta técnica, conocida por haber sido empleada por el pintor surrealista Max Ernst, recoge la impronta de un objeto o textura al poner una hoja de papel sobre este y rayar con la ayuda de un lápiz.

aquel que Do-Ho Suh precisamente trata de materializar. Con este procedimiento queda revelado todo rastro lineal del espacio, y con esto, su virtualidad y permeabilidad de contener casi cualquier recuerdo en dicho lugar. Es decir, se transforma en un recuerdo en potencia, disponiendo el espacio para activar nuestra percepción y memoria[155].

Algo similar sucede con la intervención *House* (1993) de Rachel Whiteread, ya analizada en el capítulo inicial de esta tesis. Ya que también se podría pensar que la vivienda a la cual realizó el vaciado con cemento, con motivo de hacer patente la memoria arquitectónica de esta casa y su habitar, hubiese sido abordada de manera más efectiva permitiendo a un espectador recorrer su interior antes de que fuese demolida, posibilidad que precisamente Whiteread clausura[156]. Sin embargo, lo que habilita esta intervención es una vista imposible de esta vivienda: la materialización del aire en su interior, y de los límites de su espacialidad convertidos en densidad y piel, cuerpo que contiene las huellas e improntas de lo que ya no está. A través de este procedimiento Whiteread genera un estado intermedio, un reducto que queda a medio camino entre la existencia física del inmueble y su total desaparición, materializando así una suerte de pasaje entre la vida y la muerte del inmueble.



Fig. 62 *Rubbing-Loving*, 2016, Do Ho Suh.

155 Para mayor información revisar el siguiente video: https://www.youtube.com/watch?v=9BpBZsKjvD4

156 Esto comprendería un abordaje similar a cuando las viviendas de personas célebres fallecidas se *musealizan,* como es el caso de la casa de Ana Frank en Amsterdam, Holanda.

Tanto Whiteread como Do-Ho Suh eliminan información, o libran de referentes a estas viviendas, para concentrarse en los detalles, huellas y fragmentos que abren el imaginario hacia lo que esas espacialidades alguna vez fueron y dejaron de ser. En este sentido, ciertos elementos, como trazados, signos e improntas, pueden llegar a condensar con fuerza el complejo y transitorio escenario de un habitar, o incluso invocar imaginarios y paradigmas que exceden aquel acontecido en aquellas viviendas. Es decir, una huella tendría la facultad de invocar algo mucho más grande que ella misma, y actuar como llave que abra nuestro imaginario hacia los lugares más recónditos de nuestra psiquis[157].

4.2.2 Construcción de un lenguaje

La importancia de dar cuenta del marco referencial anteriormente descrito, se debe, por un lado, a que mi práctica artística posee una importante filiación con las categorías espaciales reseñadas, además de las obras, movimientos y tendencias revisadas, en torno a la formalización de la idea de espacio. Por otro lado, a partir de este marco se establece una sincronía entre arte y arquitectura que viene a conectar ambas disciplinas en el desarrollo de sus lenguajes en torno a la activación de dicha idea de espacio.
Esto último resulta sustancial en esta investigación, ya que la práctica desarrollada durante el proceso de trabajo de campo ha estado principalmente enfocada en traducir evidencias desde un lenguaje arquitectónico hacia dispositivos gráficos y espaciales, desde un efoque propiamente artístico. De esta manera, las correspondencias o sincronías entre ambas disciplinas han tenido un claro protagonismo en las distintas experimentaciones llevadas a cabo con las evidencias de cada caso de estudio, y anterior a esto, con el cuerpo de obra que he podido construir durante más de 15 años y el cual motiva esta investigación.

Desde un inicio, mi práctica ha estado enfocada en articular elementos que reflejen dinámicas, ordenamientos y contradicciones del espacio urbano chileno, a través de puestas en escena de carácter escultórico-instalativo. Esta materialización ha tenido como objetivo generar un estadio intermedio entre una espacialidad etérea y un espacio vivido, semejante a la dualidad descrita en los trabajos de Whiteread y Do-Ho Suh. La geometría para este propósito ha sido de gran importancia, ya que como afirmo al comienzo de esta tesis, es el uso de la geometría como sistema compositivo en la superficie pictórica lo que hizo de puente para acceder a la tridimensionalidad, y así pasar desde la dimensión plana de la pintura a la espacialidad de la ciudad y del habitar.

El lenguaje que he podido articular sigue siendo, no obstante, en esencia bidimensional, ya que mi comprensión del volumen

157 Este último punto, de carácter central, lo retomaré en el apartado final de esta tesis.

proviene de la proyección de un diseño plano hacia la tercera dimensión, similar a como Malevich relata el nacimiento del *arquitecton* **(Fig. 63)**. En este sentido, el filtro de mirada presente en cada una de las piezas, obras, y dispositivos que he construido, siempre ha estado orientado hacia las infinitas tramas que organizan nuestro entorno habitacional y urbano:

> Caminando por la ciudad de Santiago me siento bombardeada por las ortogonales, aparecen en la calzada, en las rejas de las casas, en mi chaleco de lana tejido, en las divisiones del ventanal de una casa, en mi reflejo fragmentado por los azulejos de la entrada del metro, en la lectura de cerca de las gigantografías publicitarias, en los bombones de la vitrina de un negocio, en mi libreta de anotaciones, en el desplazamiento de mis piernas izquierda-derecha-izquierda. (Illanes, 2009, p. 124)

De esta manera, la geometría a la que refiero puede comprender a la vez un diseño, un ordenamiento y/o un sistema, el cual viene a ser parte integral del espacio producido por el ser humano. El espacio, visto desde este lugar, se configura como una yuxtaposición y superposición de tramas geométricas, las cuales en el espacio efectivo de la ciudad pasa muchas veces a convertirse en un palimpsesto de retículas, o dicho de otra manera, en tramas que se sobreponen unas a otras a través del tiempo. La geometría en este caso encarna un elemento vivo, en continua transformación, y que puede estar contenido en diversos objetos y ordenamientos presentes en la ciudad: un muro de ladrillos, la disposición de puertas y ventanas en una fachada, las barras metálicas de una reja de protección, las divisiones de un piso parquet, la diagramación de una vivienda, la intersección de calles vistas cenitalmente, etc. Es así que, mi lenguaje comienza por identificar la infinidad de tramas contenidas tanto en interiores como en el espacio público, para luego re-articularlas en el espacio de la obra.

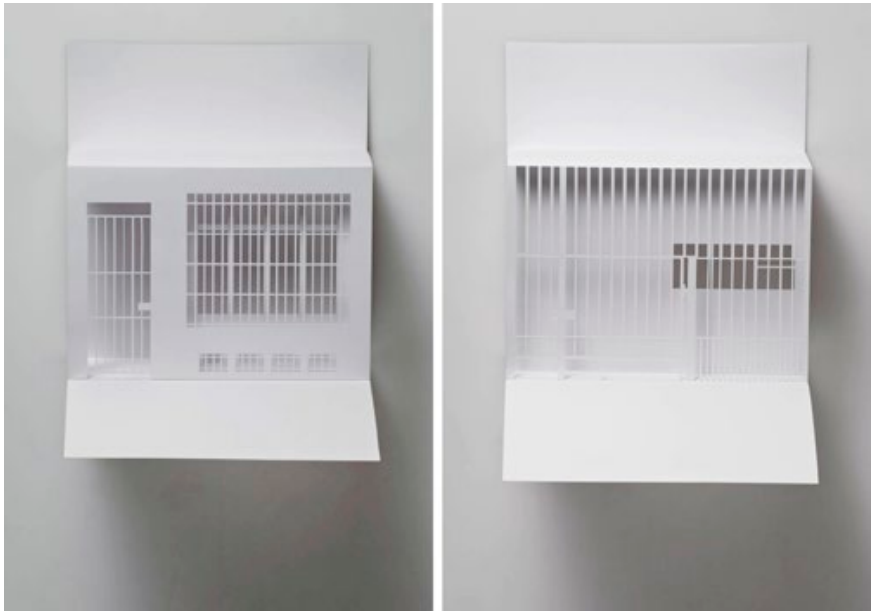


Fig. 63 Parte de la serie *Arquitectura Vernacular*, 2009-2016. Técnica *pop-up book*. Papel Opalina recortado a mano. Medidas 20 x 14 x 7 cm. Fuente: Elaboración Propia.

Gran parte de estas tramas han servido de base estructural para confeccionar objetos, articular piezas modulares y realizar elevaciones, generalmente empleando materiales livianos, como distintos tipos de papel y cartón. Las técnicas que he utilizado en este sentido van desde procedimientos industriales, como el uso de troquelado para armar módulos hechos en serie, pasando por recursos que provienen de la arquitectura, como el uso de diseños de planta y elevaciones a escala humana, hasta llegar al bricolaje y técnicas variadas de la ingeniería en papel. Hasta este punto mi trabajo podría tan solo tratarse de arreglos de corte geométrico, que abstraen sólo las tramas y organizaciones que encuentro en la ciudad. Sin embargo, otra dimensión esencial de esta operación consiste en articular una poética material, la cual se basa en reproducir los objetos y ordenamientos antes mencionados con materialidades opuestas a las que en realidad poseen: ladrillos de papel, rejas de cartón, etc. De esta manera, si bien empleo la dureza geométrico-lineal de las diversas tramas urbanas y arquitectónicas, al mismo tiempo pretendo fragilizar estos elementos a través de su reproducción en materiales ligeros, maleables y efímeros.

De esta forma, la poética de fragilización se dirige a representar la ambivalencia espacial anteriormente descrita en la obra de Do-Ho Suh. Es decir, articular un espacio a la vez plano y tridimensional, material y virtual, opaco y translúcido, ordinario e ideal, rígido e inestable, reticular y dúctil [158], que logre enmarcar o aislar huellas, objetos y ordenamientos que pueden reflejar rasgos significativos de nuestro paisaje local **(Fig. 64)**.

Por otro lado, el uso de papel y cartón conlleva construir piezas o arreglos menos perdurables, o resistentes, esto respecto a la fortaleza material contenida en un ladrillo de arcilla, o en una reja de fierro forjado, los que reproducidos en estos materiales se tornan fácilmente estropeables o franqueables. Asimismo, varios de estos trabajos, presentados en contextos de exposición, solo sobreviven durante el tiempo que son exhibidos, ya que en su mayoría conforman frágiles construcciones modulares, construídas especialmente para un espacio de exhibición. Otras veces consisten en piezas escultóricas fabricadas con resmas de papel, las cuales son dispuestas para ser llevadas por los asistentes, por lo que la obra va progresivamente desapareciendo en el transcurso de la exposición.

158 Rosalind Krauss refiere a esta dualidad en pintura en su capítulo “Retículas” en su libro *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (1996), específicamente cuando aborda la figura de la ventana como elemento recurrente en pinturas simbolistas del siglo XIX, explicando que para estos pintores la ventana simbolizaba un elemento ambiguo, una entidad que es al mismo tiempo transparente y corpórea, objeto que deja pasar la luz a la vez que nos encierra. Como el agua y el vidrio que guardan un parecido perceptual, al tiempo que la primera fluye, el segundo es inmóvil (Krauss, 1996). Esta ambivalencia parece pertenecer a una visión esencialmente metafísica, dicotomía que cruza tanto las reflexiones de artistas, como filósofos y religiosos, etc. Con esto me refiero al binomio alma-cuerpo, al campo de lo material y espiritual, una espacialidad corpórea que es a la vez idea y materia.

De esta manera, el uso de estos materiales livianos apunta de una u otra forma a la impermanencia[159], y desde este lugar, a la esencia transitoria del habitar y la composición urbana. En los trabajos donde empleo torres de resmas de papel, estas son dispuestas a pulso, es decir, un pliego de papel sobre el otro, simplemente unidas por el efecto de la gravedad, sin estar pegadas entre sí. De esta forma, en el trabajo *Grilla Local* (2010), *Tiempo Vertical* (2011), y *Arma tu ciudad* (2017), las resmas llegan a tener gran altura, disponiendo cada módulo según las características del espacio de exposición. En el caso de Grilla Local, instalación producida con resmas de distinta altura y troqueladas con diversos diseños de fachadas de casas, las torres comienzan a parecer una urbe de altos edificios blancos e ideales, torres que pueden ser fácilmente desplomadas o manchadas, y con esto, perder su estatus ideal e impoluto[160].

Esta idealidad, propia del lenguaje de proyección, comprende una característica que cruza todo el cuerpo de obra que he podido generar. De esta forma, elementos ordinarios se tornan un tanto sublimes, además de uniformizar a través del uso del blanco la totalidad de lo reproducido. Esta operación apunta a representar lo que veo en la ciudad bajo otras condiciones de como se me



Fig. 64 *Paisaje Editado*, 2007. Papel vegetal, 200 x 400 x 30 cm.
Fuente: Elaboración Propia.

159 Este asunto podría incluso ser desplazable a los muchos artistas que emplean este material en sus obras, ya que aunque un trabajo en papel pueda conservarse practicamente intacto a través de los años, el papel como material orgánico conlleva un sentido de lo efímero.

160 Un antecedente no menor de esta obra instalativa es que fue articulada con posterioridad al terremoto ocurrido en Chile durante ese mismo año.

presentan en el cotidiano. El color blanco en este caso actúa como catalizador en el cual –al igual que en la obra de Whiteread y Do-Ho Suh–, un espectador pueda volcar su imaginario personal en torno al habitar.

El uso de estos materiales también se relaciona con el ejercicio de proyección, ya sea que se trate de un dibujo, un prototipo o una maqueta, ejemplos en los cuales el caracter ideal cruza a todas estas representaciones. En mi trabajo, sin embargo, la idealidad propia de la proyección sirve para recoger elementos que no son ideales, sino más bien fruto del acontecer en un espacio vivido. Este es el caso de las rejas de protección, elemento que como mencioné al comienzo de esta tesis no forma parte del proyecto arquitectónico, y que durante las últimas décadas ha proliferado de sobremanera, llegando a cubrir practicamente la totalidad de una fachada de vivienda **(Fig. 65)**. De esta forma, y como lo mencioné anteriormente, la reja comprende un objeto que materializa el límite entre lo público y lo privado, y que en las últimas décadas ha aumentado su altura siendo alargado mediante suples y puntas metálicas, y en los últimos años, por cables electrificados y cámaras de vigilancia.

La figura de la reja ha sido uno de los elementos fundamentales en mi práctica, ya que consiste no solo en un objeto ubicuo de nuestro paisaje local, sino que puede simbolizar o condensar aspectos de nuestra manera de relacionamos como sociedad, de nuestra distancia y miedo a lo que se encuentra afuera de nuestros hogares[161]. Por otro lado, la reja posee un comportamiento extremadamente plástico, adaptandose a alturas y superficies diversas, siempre demarcando los límites de la propiedad privada. La separación de sus listones es constante, siendo una figura que se construye en la matemática del diseño ortogonal. Antiguamente, sin embargo, conformaba un elemento a la vez de protección y decorativo, teniendo diseños ornamentales que eran parte del estilo arquitectónico de un edificio o casa[162]. Hoy en día esta reja, que se encuentra en portales, ventanas y perímetros de las más diversas construcciones, conforma un objeto escindido del proyecto arquitectónico, que si bien todavía está construido en la idealidad matemática, ha pasado a constituir uno de los más profundos oximorones de nuestro habitar: mientras que su diseño exibe una geometría ideal, su presencia encarna por excelencia nuestro miedo al otro[163] **(Fig. 66)**. En la instalación *Prototipo Bungalow Nº1*, (2015), reproduzco una reja perimetral con material foam blanco recortado a mano (también conocido como cartón pluma), la cual es dispuesta a modo de elevación de un diseño

161 Este punto daría para un largo desarrollo, comprendiendo sobre todo la reja desde la idea de propiedad y todo el paradigma neoliberal que esto conlleva y que se relacionaría con concebir la vivienda como uno de los mas importantes bienes de mercado.

162 Este es el tema que desarrollo en la serie *Bungalow 1-70* (2015), trabajo que reproduce mediante corte láser sobre papel de algodón setenta diseños de rejas provenientes de mausoleos del Cementerio General en Santiago de Chile, rejas que eran diseñadas para un arquitectura específica.

163 Hay que recordar que la reja no es un elemento universal, sino que caracteriza especialmente a las urbes latinoamericanas y tercermundistas.



Fig. 65 *Tiempo Vertical*, 2011. Resmas de papel. Fuente: Elaboración Propia.

de planta de una vivienda de un piso de 56 mts^2. De esta forma reemplazo una elevación –que es normalmente hecha con muros–, por una tipología de reja perimetral actual, de aquellas que han sido extendidas mediante suples y puntas metálicas. El material foam en este caso encarna la ambivalencia virtual-corpórea antes descrita, siendo un material a la vez liviano y de gran rigidez, que permite construir a escala humana y emular la dureza propia de una reja real. Esto ayudó a generar una especie de ilusión material, también parte de la mayoría de los trabajos que he realizado, ya que el foam solo se advierte al ver esta pieza de cerca, momento en el que se desmaterializa la totalidad de la instalación al comprobar que no se trata de una reja, sino de su representación.

Por último, el uso de estos materiales posee una poética que se relaciona con la precariedad, característica de gran parte de la arquitectura y viviendas que se construyen en Chile, sobre todo a partir de los años ochenta. En este sentido, muchas de las arquitecturas, en especial la de viviendas sociales, comenzaron a adquirir en aquella década aires de maqueta, siendo cada vez más precarios los materiales con los que son construidas y su resistencia y mantenimiento a través de los años.

De esta forma, los aspectos descritos anteriormente conforman un abecedario visual y plástico que ha sido determinante en el modo de abordar esta investigación artística. Es así que, la categoría de espacio absoluto posee un rendimiento en los dispositivos que he



Fig. 66 *Prototipo Bungalow Nº1*, 2015. Material foam. Elevación vivienda de 56 mt2. Fuente: Elaboración Propia.

podido conformar, al igual que la noción de espacio encarnado. El objetivo ha sido, en este sentido, hacer converger todas estas categorías espaciales en el espacio de la obra, sin atiborrar de signos, sino dejando características elementales del espacio que nos gobierna actualmente.

4.3 *Casas Armables*: del archivo a la noción de lugar

Las distintas categorías espaciales referenciadas en los anteriores apartados adquieren cuerpo en el trabajo que expongo en este apartado. En él logran converger tanto el espacio racional como encarnado, en el intento por recuperar la integralidad del espacio vivido de las casas demolidas en un dispositivo armable, que se asemeja más a un juego que a una pieza de arte. Este trabajo a su vez vincula los métodos que han sido parte del lenguaje que he podido construir en mi cuerpo de obra, y que describo en el anterior apartado, con procedimientos y recursos desarrollados en el curso de esta investigación.

Este trabajo se titula *Casas Armables*, serie en curso que retoma los planos de las 5 viviendas derribadas, las especificaciones técnicas contenidas en los expedientes y los registros fotográficos de *Google Maps* para conformar 5 ilustraciones basadas principalmente en los planos arquitectónicos de estas casas. Para esto, empleo el

sistema constructivo y lenguaje gráfico de los antiguos juegos de casas armables de papel y cartón, más conocidas como *recortables*, láminas que muestran una ilustración gráfica de una casa, trazada para ser convertida en una especie de maqueta lúdica, dispositivo que históricamente ha sido destinado a un público infantil. De esta manera, los planos, detalles técnicos y fotografías, información que puede ayudar a reconstruir la apariencia de estas viviendas, son llevados al universo gráfico y evocativo de la ilustración y la ingeniería en papel. Esta técnica armable funciona mediante la ilustración de piezas: muros, secciones, objetos, revestimientos y elementos orgánicos que componen la casa, transformados en piezas narrativas, recortables y ensamblables mediante pestañas o lengüetas **(Fig. 67)**.

El uso del sistema constructivo de los recortables sirve, sobre todo, para incluir elementos que no figuran en la planimetría, como es el caso de la parcela de tierra en la que solía estar emplazada la casa, junto con la vegetación, colores, materialidades y revestimientos que muestran las fotografías de *Google Street View*. De esta manera, permite unificar en una sola representación parte de la información contenida en los planos arquitectónicos (como muros, diseño de la planta y cortes de la casa), con aquello que aparece en las vistas cenitales y frontales de estas viviendas en el servidor *Google Maps*. También permite emplear información aislada proveniente de descripciones técnicas y algunas fotografías contenidas en el expediente y que dan ciertas luces de las materialidades y revestimientos que solía tener la construcción original **(Fig. 68, 69, 70 y 71)**.

El trabajo de dibujo digital que desarrollé para articular esta serie tuvo un lento desarrollo, ya que debía integrar tanto aspectos constructivos propios de la ingeniería en papel, junto con investigar acerca del tipo de dibujo con el cual quería representar esta vivienda, los diversos tipos de trazo y paleta cromática contenidas en editores de imagen como *Photoshop* e *Illustrator*. En el proceso, el tipo de ilustración que pude desarrollar transitó desde un dibujo más esquemático, hacia traducir revestimientos y plantas a través de una línea que se fue tornando cada vez más gestual[164]. Este proceso comprendió un trabajo importante para dar con un tipo de gráfica que alcanzara un cierto carácter evocativo, similar a la ilustración empleada en los recortables de casas durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, la cual unificaba en una sola lámina tanto la representación de los distintos elementos de la vivienda (muros, techos, ventanas, revestimientos, vegetación, etc), como aspectos constructivos (tales como líneas segmentadas y continuas, lengüetas, instrucciones de armado, etc.), al interior de una misma línea gráfica **(Fig. 72 y 73)**[165].

164 Este paso de un dibujo esquemático a otro más expresivo ya había acontecido en la serie *Anónimas*, el cual también transitó de un tipo de dibujo poco gestual y detallado a emplear una línea mas expresiva y rescatar cada vez mayor cantidad de elementos de la fachada, como distintos tipos de vegetación y revestimientos del frontis de la casa y de la acera.

165 En esta búsqueda resultó importante el referente del tipo de ilustración trabajada por *Estudios Ghibli,* generando una narrativa naturalista y

Al traducir la planimetría a dibujo aparece necesariamente una intencionalidad en lo que se está representando, y con esto surge un carácter narrativo que consiste en poner énfasis en ciertos elementos por sobre otros, en este caso, representar detalles y objetos del espacio vivido, por sobre aspectos constructivos y métricos propios de la planimetría [166]. La representación de los recortables, en este sentido, se centra más en mostrar el exterior de una vivienda, junto con la vegetación, colores y materialidades de los distintos muros, mientras que los planos arquitectónicos se enfocan en representar sobre todo respecto del interior de la vivienda, su distribución, métrica, y aspectos constructivos como los materiales y técnicas empleados. De esta manera, el ejercicio consistió en generar una imagen que contenga tanto información interior como exterior de la casa, y de esta forma, conformar una experiencia con la imagen que permita la evocación de un imaginario en torno al habitar residencial.

evocativa, para representar tanto escenas fantásticas como del recuerdo. Otra referencia importante fueron ilustraciones victorianas y el color producido por la técnica de la cromolitografía en la gráfica de libros ilustrados y libros móviles.

166 Tanto para la serie *Anónimas* como para la serie *Casas armables* utilicé el programa Illustrator, el cual provee de múltiples pinceles y trazos, además de que permite trabajar la representación mediante capas: trazos, colores, achurados, sombras, etc. En este sentido consistió en un método similar al que se realiza en pintura, a partir de separar la representación en etapas: dibujo, color local, veladuras, empastes, etc.

4.3.1 De la representación geométrica a la ilustración evocativa

Los juegos de *recortables*, sobre todo populares a mediados del siglo XX y destinados a un público en su mayoría infantil, comprenden una suerte de maqueta, pero que se diferencia de la maqueta y plano arquitectónicos gracias a su carácter lúdico y narrativo[167]. Ambos tipos de representación serían descriptivos, no obstante, si por un lado los recortables despliegan la interacción lúdica y la ilustración evocativa, la maqueta arquitectónica se funda en un lenguaje que no busca estar abierto a interpretaciones. Es más aún, su finalidad es desplegar un lenguaje objetivo y codificado, sin importar quien lea la representación, es decir, se sobrepone a la subjetividad de quien la interpreta:

> Puede decirse que esas casas en miniatura son objetos falsos provistos de una objetividad psicológica verdadera. Aquí el proceso de imaginación es típico. Plantea un problema que hay que distinguir del problema general de las similitudes geométricas. El geómetra ve exactamente la misma cosa en dos figuras semejantes dibujadas a

167 Existen un sinnúmero de tipos de *recortables* en papel y cartón, como muñecas de papel o *paperdolls*, muebles y figuras, los cuales comprenden un desvío económico de juguetes y objetos de lujo, como es el caso de las antiguas casas de muñecas, teatrinos, o de juguetes que usualmente eran fabricados por artesanos y miniaturistas expertos, en materiales como madera o metal. A mediados del siglo XX, muchos *recortables* solían venir insertos en revistas destinadas a un público femenino.

> escalas distintas. Los planos de casas a escalas reducidas no implican ninguno de los problemas que proceden de una filosofía de la imaginación. (Bachelard, 1965, p.196)

A través de esta cita proveniente del libro *La poética del espacio* (1965), Gastón Bachelard anuncia el poder evocativo de la miniatura, y explica que la reducción de la escala en el lenguaje arquitectónico significa algo muy distinto a la disminución de la escala (o miniatura) en la literatura, ya que esta última acontecería en el territorio de la imaginación y el ensueño, y la representación arquitectónica en el dominio de lo objetivo[168]. Así pues, las distintas escalas para proyectar que se emplean al confeccionar una maqueta arquitectónica pueden variar entre 1:50, 1:100, 1:500, etc. variaciones que comprenden solo diferencias métricas proporcionales, y que sirven de instrumento para visualizar de la manera más objetiva posible una futura construcción, o prototipo. Mientras que en relatos de miniaturas provenientes de la literatura, como es el caso de *Los viajes de Gulliver*, *Pulgarcito* o *Tesoro de habas*, poco importa lo verosímil y exacto de las escalas de sus personajes y sus interacciones a veces poco lógicas con mundos más grandes o pequeños que ellos, sino que significan mas bien a partir del ejercicio de imaginar la experiencia de entrar en ese otro mundo, trastocando nuestra percepción y juicio habitual respecto a espacialidades, seres y objetos de nuestro cotidiano. El articular una narrativa que no pretende ser lógica u objetiva, sino, en parte evocativa (ya que ocupo la información de los planos), como es el caso de la serie *Casas Armables*, Bachelard la explica desde la noción de imagen poética, concepto que él define como "el surgir de la imagen en una conciencia individual" (Bachelard, 1965, p. 10). Esto implicaría pensar en el problema de la imagen desde una aproximación fenomenológica, que se define en cómo esta resuena y se expande en nuestra mente, gatillando un imaginario que no es objetivo, sino personal.

Esto último ha significado un enfoque relevante a la hora de pensar la narrativa visual de la serie *Casas Armables*, la que está orientada en poner en valor las relaciones que establecemos con nuestro entorno espacial residencial desde lógicas que trasciendan la proyección matemático-constructiva contenida en los planos arquitectónicos y en la idea de propiedad. En este sentido, la serie transforma la representación arquitectónica en un dispositivo gráfico-objetual que se define a través de la noción de experiencia. Los *recortables* de casas, en este sentido, consisten en una proyección y maqueta a la vez, la que funciona tanto desde un lenguaje gráfico-bidimensional, como ingenieril y volumétrico. Permite el ejercicio de armado, y a través de este, comprender y conocer una espacialidad desde su observación y manipulación. Esta interacción, y la posibilidad de observar una espacialidad

168 Aquí me refiero a maquetas y proyecciones que se emplean para establecer distribuciones y emplazamientos basados en medidas para el diseño y construcción de una arquitectura. Digo esto ya que hay un número importante de proyecciones de arquitectos que también entran en el terreno de la imaginación, como lo serían los dibujos de Hugh Ferriss.

habitacional ilustrada (gracias a la reducción de la escala y a la mirada cenital), convierte esta representación en un ejercicio de apropiación de la proyección de una vivienda desde la integralidad (no totalidad) de los elementos que la componen[169]. Así, el representar el habitar desde fragmentos, asunto desarrollado en la Parte 4 de esta tesis, regresa como posibilidad para destilar signos que hablen de una experiencia del habitar imposible de completar, debido principalmente a su carácter dinámico y transitorio:

> Los dibujos aparecen como fragmentos que sugieren un mundo del más allá, un mundo que no tiene que ser registrado explícitamente y, de hecho, es tanto más "completo" porque no puede completarse. Al apuntar lejos de lo real, capturan algo invisible y aurático que hace que valga la pena representar lo representado. (Taussing, 2011, como se citó en Estalella, 2021)

Al incorporar distintas fuentes, que informan de aspectos diversos de estas casas, es decir, las distintas evidencias que pueden testimoniar su existencia particular, la serie intenta articular una especie de retrato hablado. No obstante, y de igual forma que un retrato hablado, estos indicios también poseen ciertos puntos ciegos o vacíos de información. Este es el caso del aspecto y elementos que componían el patio trasero de cada vivienda, y el cual es solo a veces retratado de manera sintética en algunas imágenes cenitales presentes en el registro satelital de *Google Maps*[170]. Otro ejemplo son ciertas vistas de los techos de estas construcciones, información que tampoco figura claramente en ninguna de las fuentes revisadas. Por este motivo, hay ciertos elementos que se encuentran a medio camino entre la deducción y la invención verosímil, cuestión que revela el carácter a la vez ficcional de esta reconstrucción. Desde este lugar, *Casas Armables* también consiste en una representación autónoma, o como lo decía anteriormente, en una imagen "otra", que parte de las evidencias hacia articular una representación que la separa del lenguaje objetivo que yace en documentos, planos, y registros fotográficos. Por lo que transita de lo objetivo a lo evocativo, y desde una noción de espacio racional (contenida en los planos) a articular una espacialidad integral, que se define en la interacción entre elementos heterogéneos: espacio racional más elementos del espacio vivido.

Históricamente, el universo de juegos, libros móviles y artefactos fabricados en papel, ha estado orientado a una actividad

169 Con esto me refiero a que la serie no solo contempla aspectos constructivos, sino también detalles como plantas, materialidades específicas y revestimientos, traducidas a partir del ejercicio de ilustración. Dar cuenta de una totalidad desde la visión dinámica del habitar, no solo no sería posible, sino que la intención es más bien dar cuenta de una relación e interacción entre elementos heterogéneos, más que de una totalidad.

170 Como el registro satelital de *Google Maps* es una fotografía a destiempo, dependiendo de la versión a veces muestra la vista cenital de algunas de estas casas, mientras que otras veces un sitio eriazo o el nuevo edificio ya construido.

pedagógica interactiva, en que el aprendizaje se produce a través de una interacción lúdica con artefactos que se deben ojear, estudiar, descifrar, recortar, armar, pegar, etc. y que pueden poseer variantes tanto gráficas, objetuales y sensoriales, cuestión que se expresa en la diversidad de colores, trazados, texturas, mecanismos, armados, movimientos, funcionamientos, etc.[171] Generalmente estas láminas *recortables* han sido empleadas para ilustrar temáticas tipológicas, como casas de recreo, casas victorianas, granjas, palacetes, chalets, casas modernistas, entre otros **(Fig. 77)**. Sin embargo, y quizás aquí radica la esencia de la operación que realizo en *Casas Armables*, su lenguaje gráfico y sistema constructivo ingenieril, ha sido empleado aquí para retratar y reconstruir un grupo de casas fuera de un ideal tipológico. Son más bien reconstrucciones a partir de fragmentos (evidencias), de viviendas mayormente anónimas, en el sentido de que fueron solo importantes para quienes allí habitaron, o para quienes (como yo) solían ser construcciones que formaban parte de su barrio. Asimismo, su selección no fue realizada en base a una época o proyecto habitacional específico, que podría inscribirle en un hito de la arquitectura, o en alguna categoría oficial histórica al interior de la vivienda como problema social y de políticas de estado en torno al habitar residencial. Es más bien el haber pertenecido a un mismo barrio y el hito de la demolición lo que las vincula, es decir, su proximidad física y desenlace común.

171 Los libros del diseñador Bruno Munari constituyen un buen ejemplo de las posibilidades sensoriales, interactivas y pedagógicas de, en su caso, los libros interactivos y usos no tradicionales del formato libro.

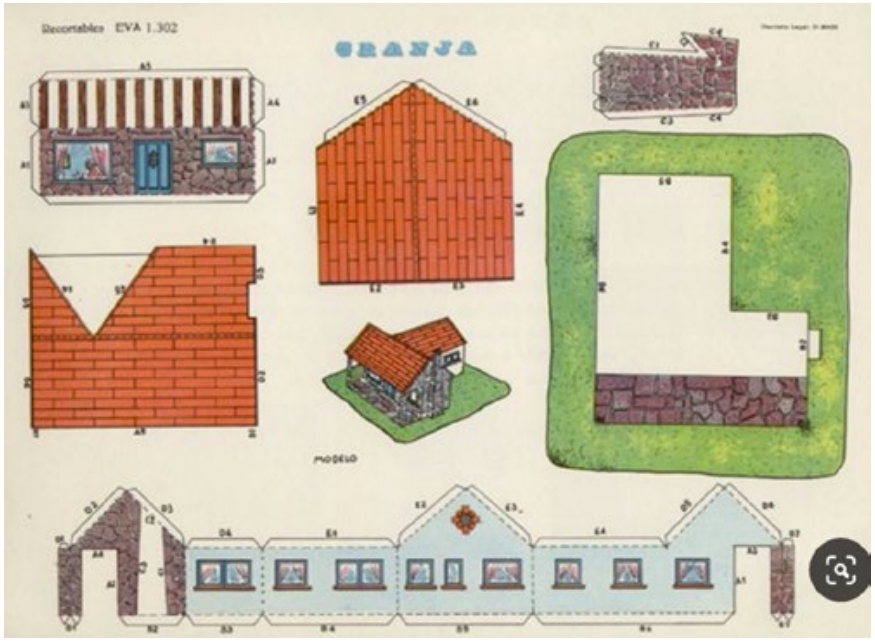


Fig. 77 Referente de *recortable* de casa tipología granja. Fuente: https://pintardibujo.com/recortablesde-casas-y-castillos

4.3.2 Direcciones que todavía existen

Esto último implica que han sido agrupadas a partir de la noción de lugar, entendiendo este como aquel que se define en un marco espacio-temporal, con características específicas, transitorias e irrepetibles, identificado por la subjetividad de quienes allí habitaron, y de manera objetiva, identificado por una dirección domiciliar, aquella que todavía figura tanto en los documentos

del expediente en la Dirección de Obras, como en la espacialidad virtual de *Google Maps*.

Respecto a lo anterior, la dirección domiciliar es una información que figura en todos los planos arquitectónicos que analicé, los cuales ponen especial énfasis en la orientación respecto de los puntos cardinales que tiene la construcción y de cómo la construcción se emplaza en una manzana determinada. La presencia de esta información, por tanto, viene a situar la referencia del dibujo arquitectónico en una espacialidad específica, devolviendo la proyección a su referencia en la superficie de la ciudad, y a través de esto, a la noción de lugar. Por este motivo, la dirección domiciliar y orientación original de la vivienda es una información (procedente de dichos planos) que he recuperado en la serie *Casas Armables*. De esta manera, la composición de la lámina recortable guarda una similitud con los planos arquitectónicos, en términos de que ha sido pensada con la misma o similar materialidad (papel) y escala (cercana al tamaño mercurio que es 77 x 110 cm). Asimismo, consiste en un tipo de representación gráfica, aunque narrativa, que conserva varios otros aspectos de la planimetría, como el diseño de planta de la vivienda, el dibujo y orientación de la fachada y de los distintos muros perimetrales con la disposición de sus puertas y ventanas, algunos elementos gráficos, como es el caso de la tipografía, entre otros detalles. Por tanto, el dibujo contenido en la planimetría se presta de base para producir otra imagen, una que resalta materialidades, elementos y disposiciones que pueden caracterizar o singularizar la casa como espacio único.

Es así que uno de los aspectos que sitúa a estas arquitecturas como espacio singular es la vegetación que solía estar en el ante-jardín, el color de la fachada, sus distintos pisos y revestimientos, la reja de protección del frontis, entre otros detalles. Todos estos elementos (materialidades y componentes orgánicos), son los que pueden reflejar con mayor fuerza la historicidad de la vivienda, y a través de su representación, recuperar algo de la anterioridad de estas casas, o lo que Sergio Rojas describe como “la gravedad material de las cosas” (Rojas, p. 372). Desde este lugar, el ejercicio de representación de *Casas Armables* comprende traducir el peso de lo que existió, y con esto, dar cuerpo a una construcción-habitar que ya no lo tiene. Por tanto, la serie materializa una especie de reverso o negativo del dibujo arquitectónico, o, en otras palabras, “pone carne” a la matemática-constructiva de la planimetría, generando una narrativa que se aleja de la noción de espacio objetivo-matemático, para encarnar una espacialidad evocativa e interpretable, que resuene en quien la observa y arma.

La vegetación que solía haber en estas casas, por su parte, tendría la capacidad de reflejar una historia que incluso antecede a la construcción de estas viviendas, aquella historia ocurrida en la época en la que Ñuñoa estaba compuesta por haciendas y chacras, y cuando recién comenzaban a urbanizar a través

de la construcción de los primeros proyectos habitacionales a comienzos del siglo XX[172] (Echaiz, 1972). En el sector de estudio específicamente, todavía sobreviven numerosos árboles frutales, tales como higueras, limones, naranjos, granadas, nísperos, membrillos, etc. especies que pueden reflejar otra capa temporal, y con esto, identificar otro habitar y manera de ocupar y administrar el espacio. Las plantas, de este modo, pueden reflejar períodos de tiempo (por ejemplo, mediante las estaciones, épocas de lluvia, sequía, entre otros), como también tendencias y pretensiones estéticas que toman forma en los distintos tipos de jardín que se han ido conformando en el barrio. Desde este lugar, la vegetación no solo informaría acerca del habitar acontecido en estas casas, sino también respecto del barrio en el que se emplazaban, motivo por el cual ciertas plantas y árboles presentes en las viviendas (retratados por los registros de *Google Street View*), los he también incorporado a la serie *Casas Armables* **(Fig. 73 y 74).**

De manera bastante opuesta, la vegetación que contemplan las inmobiliarias para sus proyectos es casi idéntica de proyecto en proyecto, por lo que en cada una de sus construcciones emplazan una suerte de kit de plantas, indistintamente de donde estén emplazados. Esto último abre la pregunta por cuáles serían las características que harían de estos nuevos espacios un lugar. En su mayoría corresponden a edificios de 5 a 6 pisos, que poseen departamentos de 1 a 3 habitaciones, espacios considerablemente más costosos y reducidos en comparación con las casas que solían haber en su lugar. Asimismo, muchos de estos edificios solo incluyen departamentos de uno a dos ambientes a precios que duplican el número de UF que el estado chileno presta para subsidio habitacional[173], dimensiones orientadas a albergar familias de pocos integrantes o personas que residen solas. Los distintos revestimientos y distribuciones, tanto exteriores como interiores, prescriben tipos de uso que se desmarcan de las anteriores viviendas. Es así que estos edificios consideran cocinas abiertas, espacios para home-office, revestimientos permanentes, como muebles empotrados y decorados, salas de eventos y lavandería, patios y terrazas privadas, entre otros. Esta transformación, lejos de ser una innovación en el paradigma del habitar residencial, sí constituye un recambio en el barrio, transformación que daría cuenta de un nuevo habitar residencial[174]. El diseño de los jardines de estos proyectos viene así acompañado de un concepto de

172 Varios nombres de calles provienen, en efecto, de los nombres las propiedades agrícolas que había en el sector desde mediados del siglo XIX. Este es el caso de la calle Emilia Tellez, llamada así por el terreno agrícola perteneciente a Emilia y Ángela Tellez ubicado en dicho sector (Echaiz, 1972).

173 Actualmente las ayudas del estado chileno permiten la compra de viviendas que no excedan las 2.200 UF, cifra que es excedida por la totalidad de las nuevas construcciones que han venido a poblar el barrio durante la última década.

174 Ya en los años cincuenta, a través del movimiento moderno en Europa y Norteamérica, nace la idea de un edificio residencial funcional, que toma su modelo de los distintos servicios y áreas que poseen los grandes hoteles. Es así que nacen proyectos que contemplan guarderías para niños, el servicio de lavandería, piscina y áreas de esparcimiento, entre otros (Hilberseimer, 1999).

habitar residencial, idea que se materializa en una estética que se repite de edificio en edificio, y que ha venido a transformar en gran parte el aspecto del barrio.

En este sentido, los nuevos edificios que han venido a reemplazar estas casas coincidirían en cierta medida con el denominado *no-lugar* de Marc Augé, o con la visión muy anterior de Martín Heidegger al referirse a los *grands ensambles*[175] como parte de la reconstrucción de barrios residenciales en la postguerra. Sin embargo, el espacio de un centro comercial o mall, como el tipo de arquitectura representativa de la categoría de *no-lugar*, se transforma al observarla desde la perspectiva de quien, por ejemplo, trabaja allí todos los días, y que, de esta forma, se la apropia. De lo cual puedo inferir que las características que lo constituirían como lugar no serían inexistentes, sino diferentes, asunto que solo se podría precisar a través de la experiencia de este nuevo habitar[176]. Por lo que la transformación de un barrio, sería también la transformación de lo que constituye a un espacio como lugar.

En el caso de la vegetación de las viviendas derribadas, casas que datan de los años veinte, cuarenta, cincuenta y sesenta respectivamente, las plantas que aparecen retratadas en los registros de *Google Street View*, muestran una relación construcción-vegetación que se entrelaza conformando un cuerpo distinto cada vez. Una de las casas aparece en los registros casi sin vegetación, mientras que otra se encuentra prácticamente cubierta por enredaderas en muros y rejas. Las tres casas restantes muestran, en cambio, un jardín organizado, ya que se advierten áreas establecidas para el crecimiento de vegetación y su mantención a través del tiempo. En términos generales, mientras más antigua es la vivienda, más tiempo ha tenido la vegetación para crecer, aunque en ciertos casos, la abundancia o carencia de plantas obedece más bien a un asunto de mantenimiento que de estilo o longevidad. En el sector de estudio la vegetación es bastante variada y abundante, ciertas enredaderas comienzan a envolver las distintas superficies, colonizando gran parte de las fachadas de estas viviendas. Los árboles, dependiendo de si sobrepasan o incluso doblan la altura de estas casas informan de la data de la construcción. También hay casas que extienden su ante-jardín hacia las veredas, otras que poseen especies un tanto atípicas para el común del barrio, como son la presencia de cipreses que han alcanzado gran altura, o de plantas propias de

175 Este concepto nace con la reconstrucción de ciudades de Francia que fueron fuertemente afectadas durante la Segunda Guerra Mundial, complejos habitacionales de grandes dimensiones que albergaban una gran cantidad de departamentos en forma bloques de cemento. Este tipo de construcciones, erigidas principalmente durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, probaron ser altamente perjudiciales para la calidad de vida de las personas que allí habitaban, debiendo demoler muchos de estos edificios en las décadas posteriores al haberse transformado en especies de gueto.

176 Esta vendría a ser una opinión divergente a lo que propone Heidegger en su conferencia *Construir, habitar, pensar* de 1951, en la cual afirma que los nuevos complejos habitacionales o *grands ensembles* no asegurarían de que acontezca un habitar (Heidegger, 2001).

zonas más tropicales, como plataneras y tipos de enredaderas que resaltan por su exotismo. Ya en los últimos años se han comenzado a multiplicar pequeñas huertas, tanto en ante-jardines como junto a las veredas. Las especies más expansivas, como zapallos y sandías, rebasan muros y rejas, invadiendo fuera de los límites de las casas. Asimismo, la presencia de plagas en plantas, como distintos tipos de hongos y parásitos, son muchas veces propagadas por todo el barrio, dicen que gracias a ciertas especies de aves que habitan en el sector, como chercanes, chincoles, zorzales, colibríes, y loros. La flora y fauna, en este sentido, posee un comportamiento distinto y a veces antagónico a los lineamientos o límites espaciales que son trazados por la propiedad privada, tramados por lo que anteriormente referí como espacio racional. Ciertas plantas, como ya lo mencioné, crecen más allá de los límites de la vivienda, pasando a ser parte de las casas contiguas, o de la calle, desdibujando la noción de propiedad, y nociones afines como lo son las categorías de lo público y lo privado[177]. Asimismo, ciertas plantas permanecen después de que las viviendas son derribadas, como es el caso de especies de palmeras y araucarias chilenas, las que por ley no pueden ser arrancadas. No obstante, en estas instancias de demolición, la mayor parte de la vegetación de una vivienda es eliminada junto con la construcción.

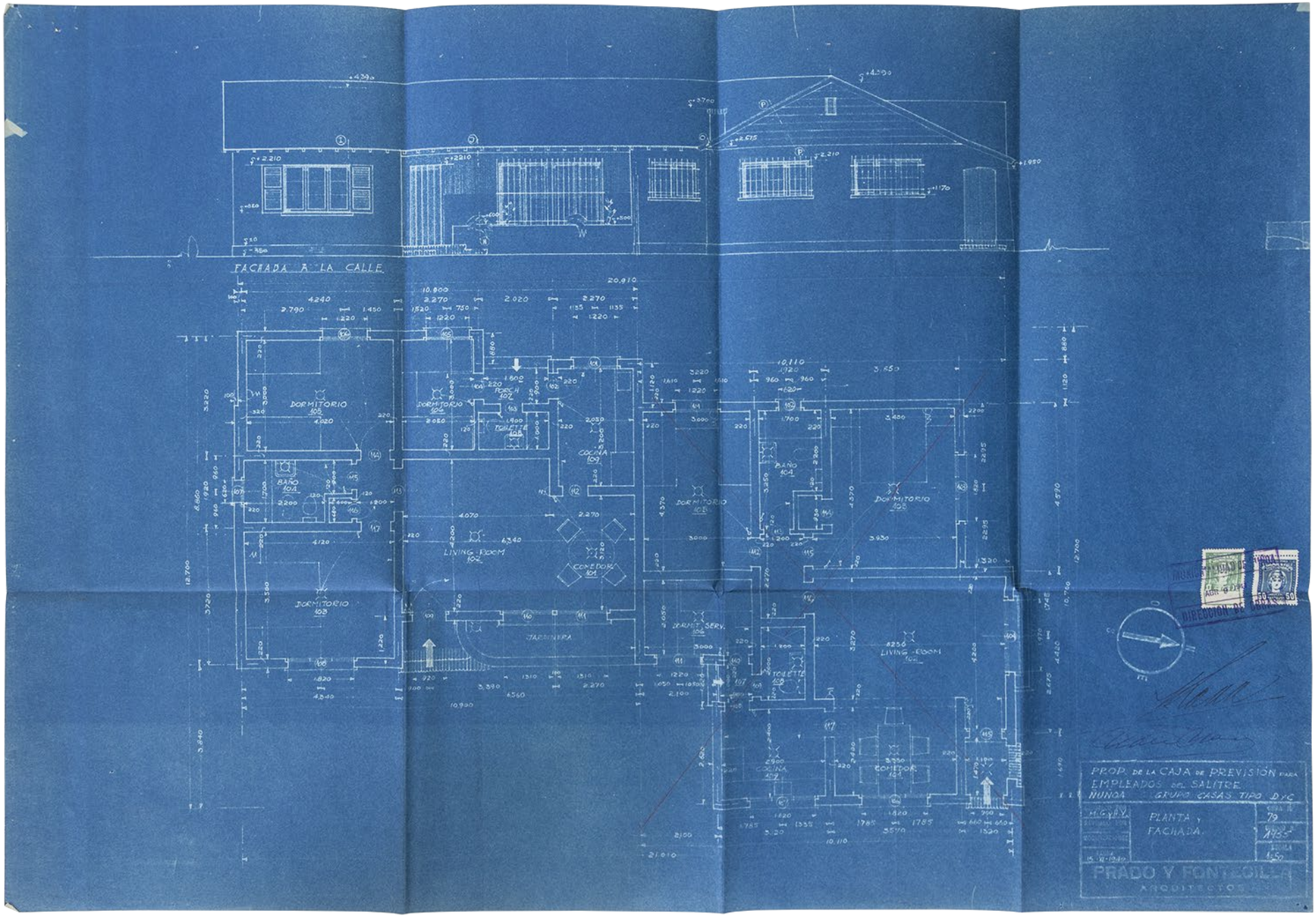
Lo significativo de este punto es observar que la manera en la que se desarrolla e interacciona la vegetación al interior de una vivienda operaría de manera similar a la experiencia de un residente en su habitar residencial. Aquí regreso a la idea de que la experiencia del habitar no estaría necesariamente determinada por la idea de propiedad y sus lineamientos, tal como lo desarrollo en la Parte 3 de esta tesis. Es decir, al analizar este grupo heterogéneo de elementos se materializa la noción de espacio integral abordada anteriormente. Esta noción comprende una representación espacial que se define en la interacción de múltiples agentes, uno de los principales, el tiempo. Por lo que la operación de *Casas Armables* ciertamente tiene que ver con hacer ingresar la temporalidad (o anterioridad) a la representación arquitectónica[178].

177 Es así que todavía se encuentran vigente algunas leyes del código civil que establecen reglas distintas en situaciones cuando, por ejemplo, un árbol arroja sus frutos en una propiedad vecina, pasando a ser propiedad del recinto en el cual cayó.

178 Aunque como lo mencioné anteriormente, el tiempo también esta presente en la planimetría a partir de la fecha anotada en los planos, y los recursos proyectuales empleados.



Fig. 67 Vista general ilustración en proceso de *Casas Armables.* Fuente: Elaboración Propia.


FACHADA A LA CALLE
DORMITORIO 105
DORMITORIO 104
PORCH 107
TOILETTE 108
COCINA 109
BAÑO 104
DORMITORIO 103
LIVING-ROOM 102
COMEDOR 101
JARDINERA
DORMIT. SERV. 106
TOILETTE 108
LIVING-ROOM 101
COCINA 107
COMEDOR 101
DIRECCION DE
PROP. DE LA CAJA DE PREVISIÓN PARA EMPLEADOS del SALITRE
NUNOA GRUPO CASAS TIPO D y C
PLANTA y FACHADA
PRADO Y FONTECILLA
ARQUITECTOS

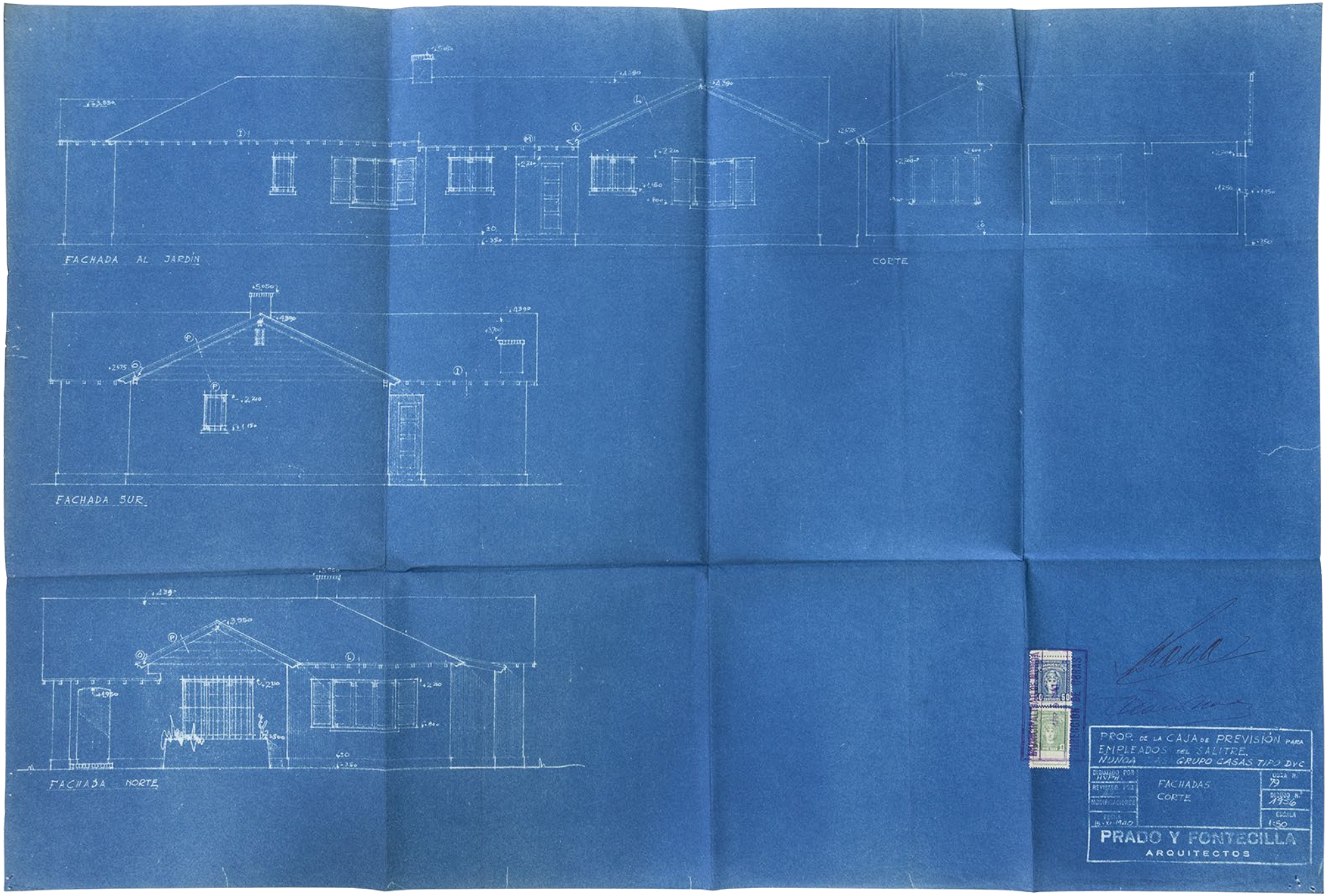
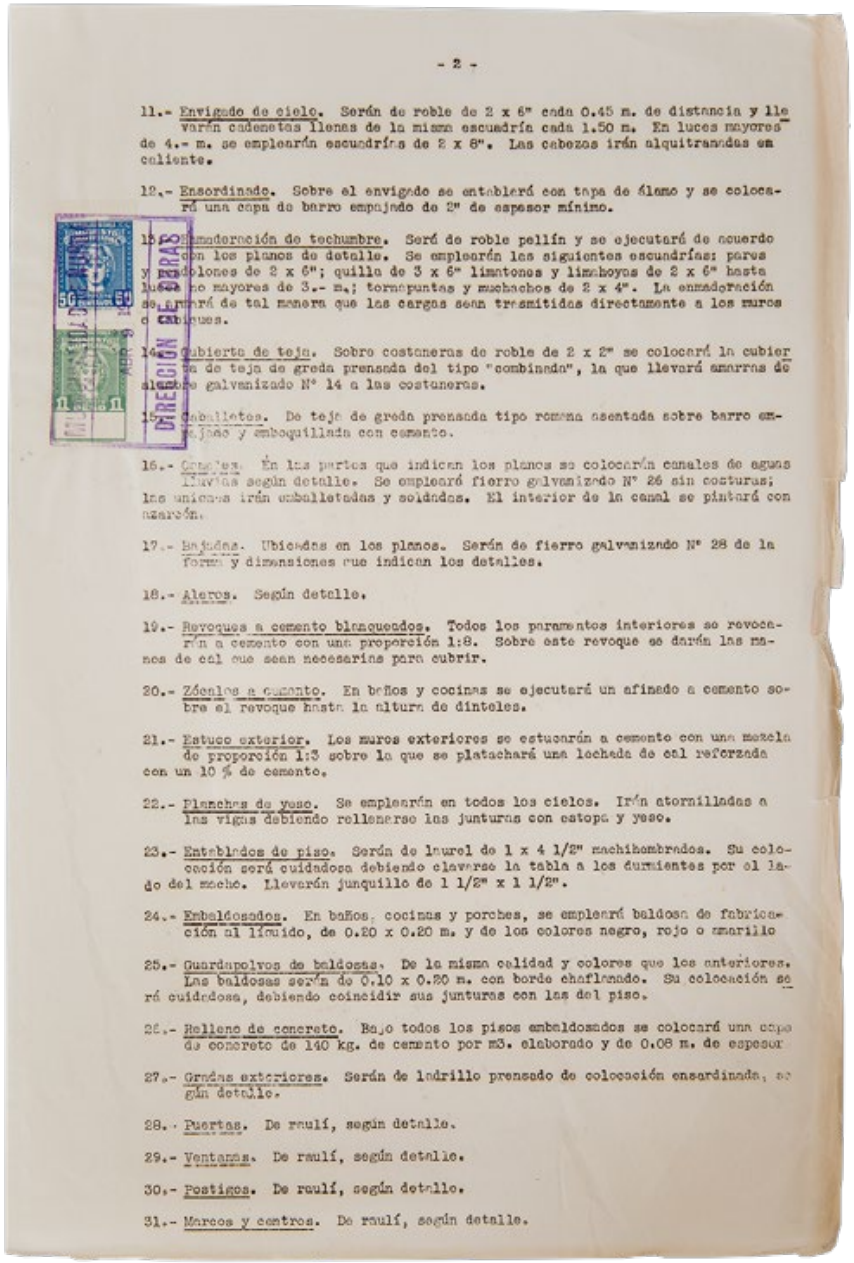


Fig. 68 Planos de vivienda que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa.



- 2 -

11.- Envigado de cielo. Serán de roble de 2 x 6" cada 0.45 m. de distancia y llevarán cadenetas llenas de la misma escuadría cada 1.50 m. En luces mayores de 4.- m. se emplearán escuadrías de 2 x 8". Las cabezas irán alquitranadas en caliente.

12.- Ensordinado. Sobre el envigado se entablará con tapa de álamo y se colocará una capa de barro empajado de 2" de espesor mínimo.

13.- Enmaderación de techumbre. Será de roble pellín y se ejecutará de acuerdo con los planos de detalle. Se emplearán las siguientes escuadrías: pares y pendolones de 2 x 6"; quillo de 3 x 6" limatones y limahoyas de 2 x 6" hasta luces no mayores de 3.- m.; tornapuntas y muchachos de 2 x 4". La enmaderación se ejecutará de tal manera que las cargas sean trasmitidas directamente a los muros de apoyos.

14.- Cubierta de teja. Sobre costaneras de roble de 2 x 2" se colocará la cubierta de teja de greda prensada del tipo "combinada", la que llevará amarras de alambre galvanizado N° 14 a las costaneras.

15.- Caballetes. De teja de greda prensada tipo romana asentada sobre barro embarrejado y emboquillada con cemento.

16.- Canales. En las partes que indican los planos se colocarán canales de aguas lluvias según detalle. Se empleará fierro galvanizado N° 26 sin costuras; las uniones irán emballetadas y soldadas. El interior de la canal se pintará con asfalto.

17.- Bajadas. Ubicadas en los planos. Serán de fierro galvanizado N° 28 de la forma y dimensiones que indican los detalles.

18.- Aleros. Según detalle.

19.- Revoques a cemento blanqueados. Todos los paramentos interiores se revocarán a cemento con una proporción 1:8. Sobre este revoque se darán las manos de cal que sean necesarias para cubrir.

20.- Zócalos a cemento. En baños y cocinas se ejecutará un afinado a cemento sobre el revoque hasta la altura de dinteles.

21.- Estuco exterior. Los muros exteriores se estucarán a cemento con una mezcla de proporción 1:3 sobre la que se platachará una lechada de cal reforzada con un 10 % de cemento.

22.- Planchas de yeso. Se emplearán en todos los cielos. Irán atornilladas a las vigas debiendo rellenarse las junturas con estopa y yeso.

23.- Entablados de piso. Serán de laurel de 1 x 4 1/2" machihembrados. Su colocación será cuidadosa debiendo clavarse la tabla a los durmientes por el lado del macho. Llevarán junquillo de 1 1/2" x 1 1/2".

24.- Embaldosados. En baños, cocinas y porches, se empleará baldosa de fabricación al líquido, de 0.20 x 0.20 m. y de los colores negro, rojo o amarillo

25.- Guardapolvos de baldosas. De la misma calidad y colores que los anteriores. Las baldosas serán de 0.10 x 0.20 m. con borde chaflanado. Su colocación será cuidadosa, debiendo coincidir sus junturas con las del piso.

26.- Relleno de concreto. Bajo todos los pisos embaldosados se colocará una capa de concreto de 140 kg. de cemento por m3. elaborado y de 0.08 m. de espesor

27.- Gradas exteriores. Serán de ladrillo prensado de colocación ensardinada, según detalle.

28.- Puertas. De raulí, según detalle.

29.- Ventanas. De raulí, según detalle.

30.- Postigos. De raulí, según detalle.

31.- Marcos y contros. De raulí, según detalle.

Fig. 69 Documento con especificaciones técnica de vivienda que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa.



Fig. 70 Fotografías contenidas en el expediente. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa.



Fig. 71 Tres registros de *Google Street View*, tomados entre los años 2012 y 2014. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Fuente: Elaboración Propia.

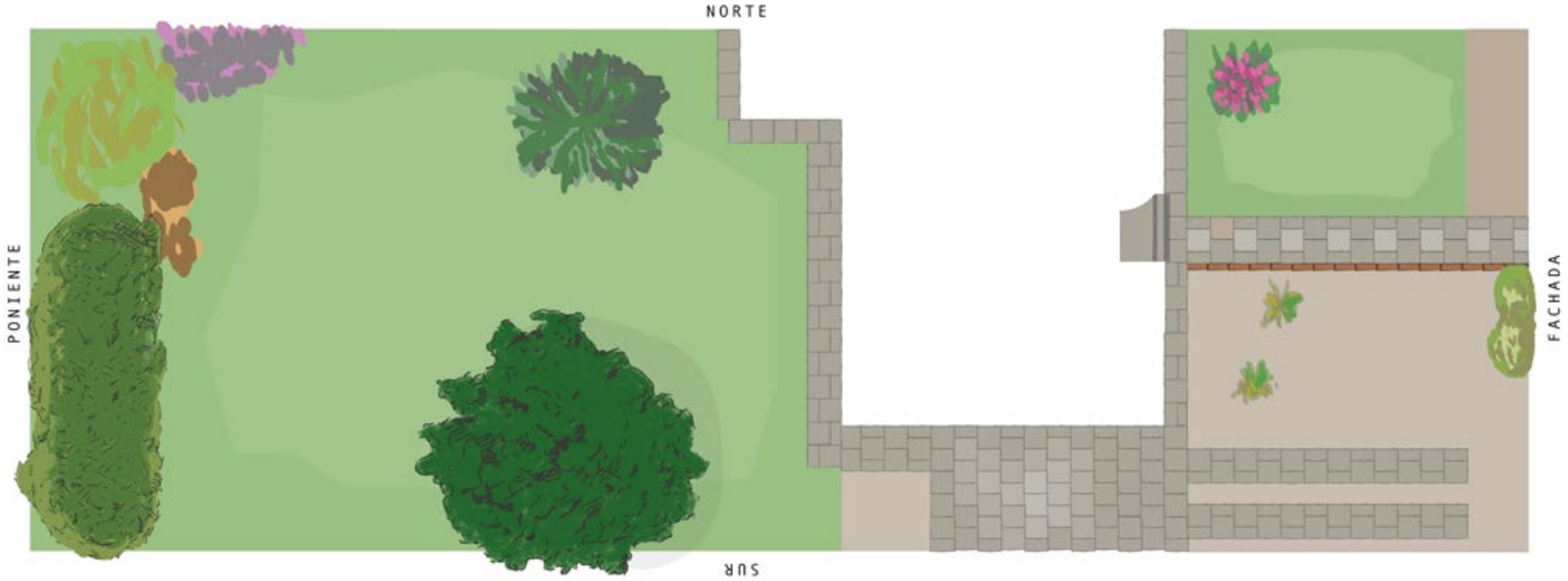


Fig. 72 Trabajo en proceso de revestimiento interior de la vivienda. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Trabajo en proceso. Fuente: Elaboración Propia.

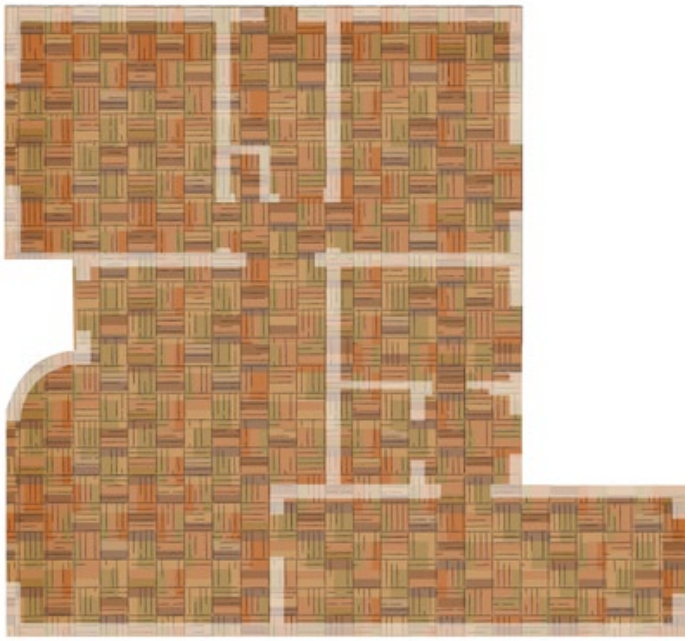


Fig. 73 Trabajo en proceso de revestimiento interior de la vivienda. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Trabajo en proceso. Fuente: Elaboración Propia.



Fig. 74 Dibujo de flora del ante-jardín. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Fuente: Elaboración Propia.





Fig. 75 Dibujo de flora silvestre del sector de estudio. Fuente: Elaboración Propia.

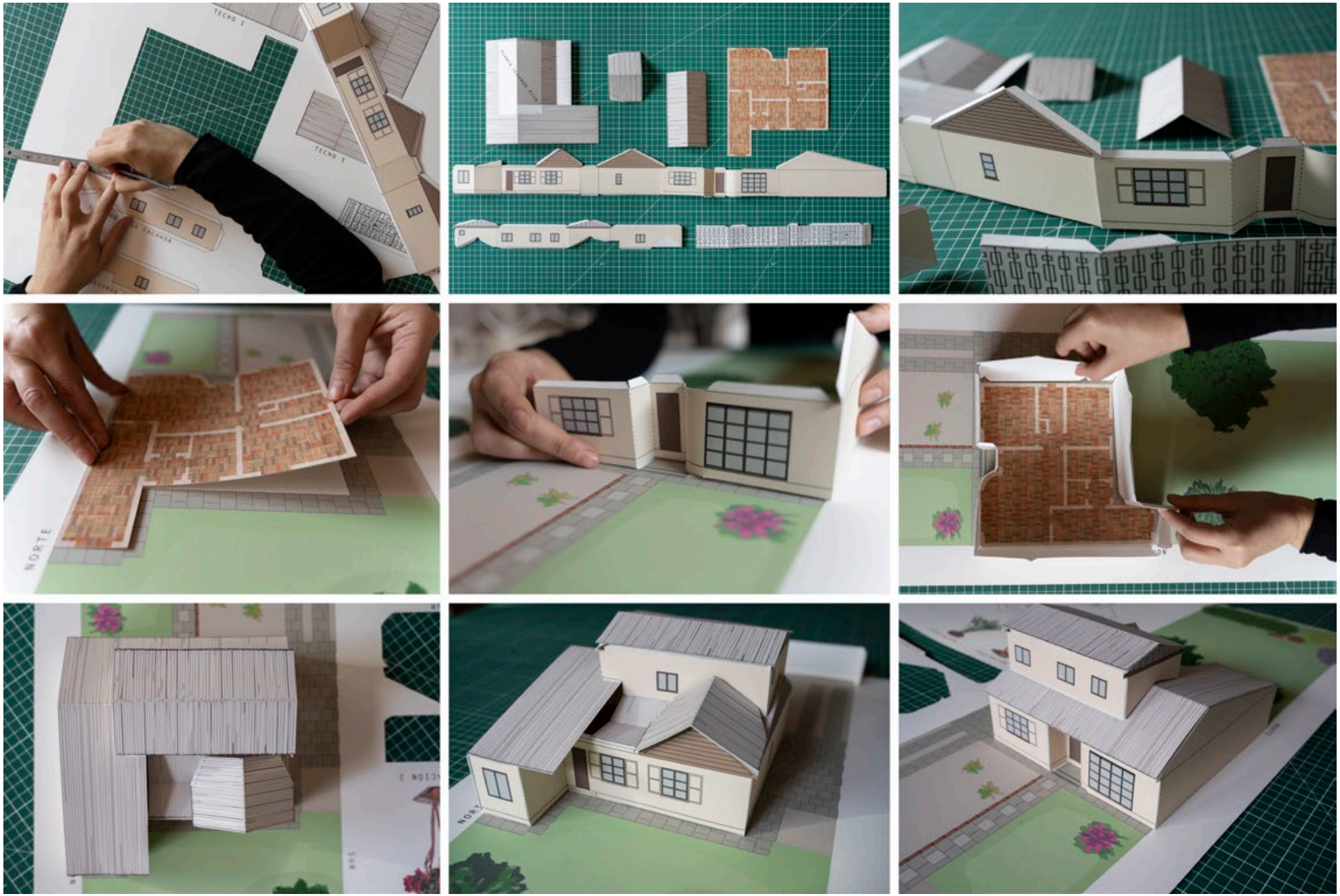


Fig. 76 Ensamblado de *Casas Armables*. Fuente: Elaboración Propia.

4.4 *Right to Inhabit: Heygate Estate – Elephant and Castle*, el traslado de una metodología

Las distintas piezas creadas a lo largo de esta investigación convergen en un taller articulado en otro contexto urbano, también en proceso de gentrificación. Este taller se tituló *Rethinking Inhabiting Spaces – Heygate Estate, Elephant and Castle*[179], el cual se llevó a cabo en el Museo Tate Modern en la ciudad de Londres, bajo el marco de una invitación al programa *Right to Inhabit*[180], parte del programa de la organización Latin Elephant, y curado por la gestora cultural chilena Joselyne Contreras.

En este apartado presento los estudios de campo y la articulación de la puesta en escena de un dispositivo participativo que reconstruye parcialmente el diseño de planta de un departamento demolido en la ciudad de Londres. Este traslado de sector de estudio, comprendió la aplicación de la metodología que venía articulando con las casas demolidas en mi barrio, esta vez administrada a un célebre conjunto habitacional llamado Heygate Estate, emplazado en el barrio de Elephant and Castle, en la ciudad de Londres. Este conjunto, demolido entre los años 2011 y 2014, significó un giro respecto al contexto y el tipo de viviendas investigadas hasta el momento. De esta forma, se realizó un trabajo de campo que ayudó a articular un dispositivo participativo en el contexto de dos jornadas de taller en el museo Tate Modern. Esta experiencia no solo pretendió dar cuenta del habitare en este conjunto habitaciones, sino que también buscó relacionar este escenario urbano en transformación, con mi barrio y sector de estudio.

Si bien los trabajos de campo fueron fundamentales para llegar a conocer este nuevo escenario urbano, parte del trabajo se realizó por vía remota debido a la lejanía del sector de estudio, etapa que estuvo principalmente centrada en analizar distintos archivos públicos del conjunto habitacional: los documentos contenidos en el Archivo y Biblioteca de historia local de Southwark[181], el archivo comunitario de Elephant and Castle *55A Infoshop*[182], y en las imágenes de *Google Street View* que mostraban el conjunto habitacional de Heygate Estate antes, durante y después de su demolición[183]. Por tanto, las evidencias analizadas fueron nuevamente documentos e imágenes, a lo que se sumó la lectura

179 Repensando los Espacios Habitacionales – Heygate Estate, Elephant and Castle.

180 Este actividad fue parte del programa público de Latin Elephant 2021-2022, *Inhabiting Spaces*, el cual contó con el financiamiento del Arts Council England, de Reino Unido, y se realizó en colaboración con South London Gallery, Gasworks y Tate. A su vez la realización de este taller contó con el apoyo de la galería Patricia Ready y de los Fondos Concursables 2020 de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Para más información: https://artes.uc.cl/noticias/carolina-illanes-realizo-una-instalacion-participativa-con-250-ladrillos-de-papel-en-la-tate-modern/

181 Southwark Local History Library and Archive.

182 https://56a.org.uk/

183 Los registros de *Google Street View* en Londres comienzan, a diferencia de Santiago de Chile, en el año 2008. Por este motivo la mayoría de las calles en las que se encontraba Heygate Estate contiene hasta 14 registros efectuados entre los años 2008 y 2022.

de distintos reportajes en prensa escrita acerca del proceso de demolición de Heygate Estate **(Fig. 78)**. Esto último marca la primera diferencia respecto a las viviendas que había investigado anteriormente, ya que este conjunto habitacional comprendió un proceso de demolición bastante mediatizado y polémico en el contexto urbano y social londinense. Asimismo, comprendía uno de los ejemplares célebres de arquitectura de tendencia *brutalista*, el cual fue demolido como parte de un macro plan de renovación urbana que finalizó en el año 2021 con la demolición del Centro Comercial de Elephant and Castle, edificio que formaba parte de los servicios del conjunto habitacional[184]. Parte de los motivos de su demolición fue su estado de deterioro, y su emplazamiento en un área céntrica al sur de Londres, o lo que los *desarrolladores*[185] denominan como *opportunity área* **(Fig. 79)**. Esta zona que hoy en día luce radicalmente transformada, tal como se puede observar en



Fig. 78 "The Death of a Housing ideal", 4 de marzo 2011, reportaje de Stephen Moss en diario The Guardian. Fuente: Southwark Local History Library and Archive. Registro: gentileza Felipe Lanuza.



Fig. 79 Ejercicio de experimentación con palabras sacadas de la prensa sobre el caso de Heygate Estate. Fuente: Elaboración Propia.

184 Durante mi estadía en Londres tuve la oportunidad de conocer este centro comercial, y observar que era un lugar de encuentro e intercambio fundamental para la comunidad de Elephant anda Castle. En aquel lugar se podían observar cafeterías y restaurantes colombianos y venezolanos, además de agencias de empleos e información para quienes se estaban recién adaptándose a la sociedad británica. La comunidad dio una larga lucha por salvar este espacio, el cual proveía de trabajo a numerosos comerciantes inmigrantes en una zona central de Londres, los que en su mayoría fueron desplazados a barrios periféricos de esa ciudad. A este respecto ver: https://www.theguardian.com/cities/2018/jul/03/save-the-elephant-and-castle-the-fight-to-protect-south-londons-anti-westfield

185 En inglés "developpers", nombre con el que se conoce a la "industria inmobiliaria" en Londres, aquí específicamente la inmobiliaria *Lendlease*, empresa de origen australiano que invierte en proyectos de infraestructura, comercio, oficinas y vivienda: https://www.lendlease.com/uk/projects/elephant-park/

la secuencia de imágenes que muestran los 14 registros que existen en *Google Street View* de este conjunto habitacional antes, durante y posterior a su demolición. **(Fig. 80)**.

El segundo punto que marca una diferencia fue el hecho de trabajar con construcciones que no han sido parte de mi entorno habitacional (barrio), motivo por el cual fueron fundamentales las conversaciones que sostuve con el activista del barrio de Elephant and Castle, Christopher Jones, quien dirige *56A Infoshop*, un archivo auto-gestionado que existe desde el año 1991 y que reúne diversos documentos en relación a la historia de la comunidad de Elephant and Castle. Allí figuraban documentos tales como declaraciones de distintos residentes de Heygate Estate que no querían ser desalojados de sus hogares, y que iniciaron demandas en contra de la empresa que compró el conjunto habitacional para construir un nuevo proyecto de departamentos residenciales. Además, en aquel archivo estaban reunidos distintos estudios de infraestructura que se realizaron a Heygate Estate durante

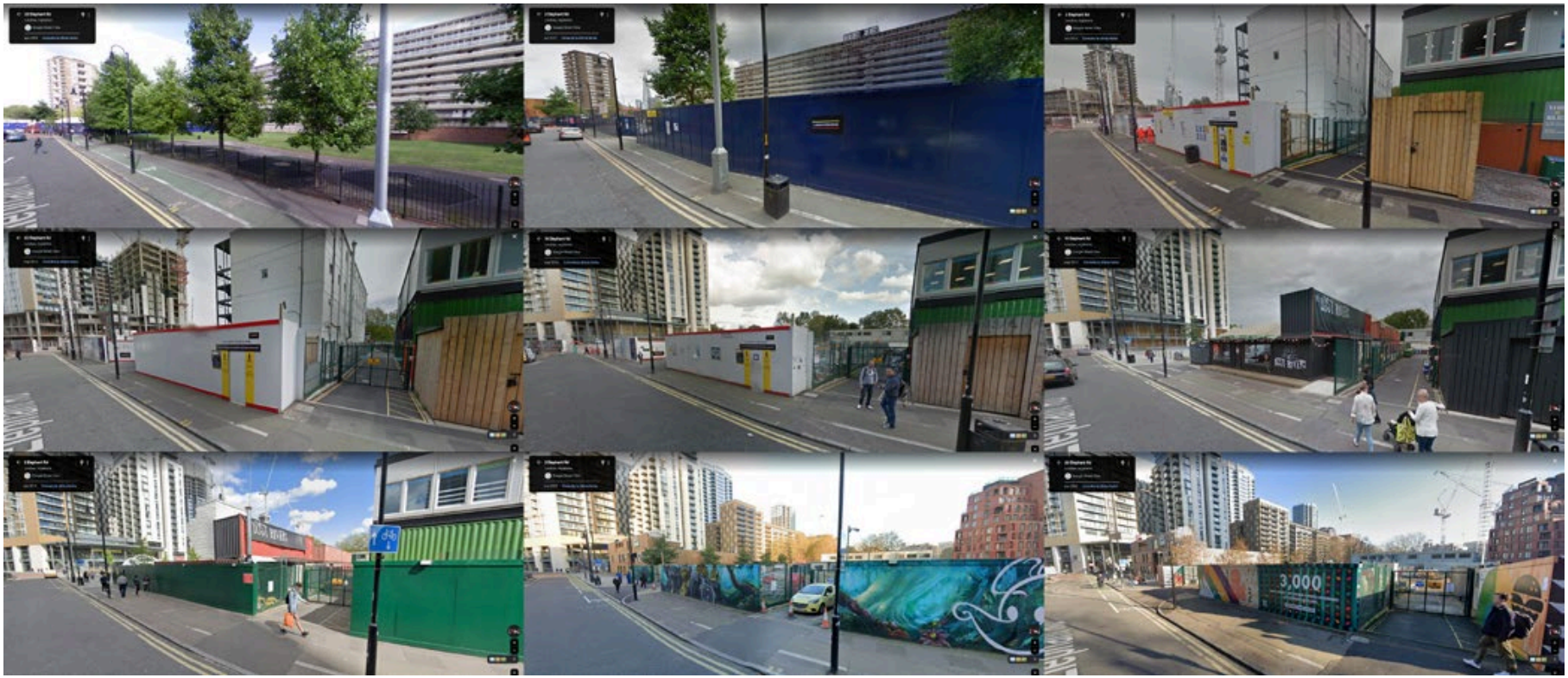


Fig. 80 Registros del conjunto habitacional Heygate Estate, tomados entre agosto del 2008 a enero de 2022. Barrio de Elephant and Castle, Londres, Reino Unido.
Fuente: *Google Street View*.



Fig. 81 Archivo comunitario *56A Infoshop*, barrio de Elephant and Castle, Londres, Reino Unido. Fuente: Elaboración Propia.

la década previa a su demolición[186] **(Fig. 81)**. Por último, fueron fundamentales las conversaciones con el arquitecto chileno radicado en Inglaterra, Felipe Lanuza[187], quien centró su tesis en Heygate Estate y me permitió acceder al material de archivo que pudo reunir en el curso de su investigación[188].

4.4.1 Concreto y ladrillo: distintos tiempos para el habitar en la ciudad de Londres

El enfoque que desarrollé para articular este taller no estuvo, sin embargo, totalmente exento de la experiencia personal de habitar en la ciudad de Londres, ya que el punto de partida nace precisamente de mi estadía en dicha ciudad durante los tres meses que duró la pasantía en el departamento de Visual Cultures de la Universidad de Goldsmiths, experiencia que fue fundamental para reflexionar en torno al habitar residencial en dicha ciudad, sus construcciones y

186 Estos estudios fueron encargados por el Southwark Council de Londres, los que primero fueron realizados para gestionar una remodelación de Heygate Estate a fines de los años noventa, y que a mediados del dos mil cambia su objetivo, esta vez destinado a justificar la demolición del conjunto habitacional.

187 Una de las actividades que incluyó el proyecto *Right to Inhabit* fue una conversación con Felipe Lanuza y Christopher Jones que se tituló *Right to Inhabit: Rethinking inhabiting through artistic and spatial practices* llevada a cabo en mayo 2022: https://www.youtube.com/watch?v=rSomx1-5hLk&t=782s

188 Tesis doctoral (PhD) titulada “Absence through layering: from experiencing urban leftovers to reimagining sites” 2017, realizada en University College London, Reino Unido.

barrios[189]. En aquel momento, residí en 4 lugares distintos, la mayoría situados en el sur de Londres. Las construcciones en las que habité comprendían en su totalidad viviendas de ladrillo y de agrupamiento continuo, que fueron construidas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y que antiguamente correspondían a conjuntos de viviendas obreras que fueron refaccionadas a lo largo del siglo XX **(Fig. 82)**. En contraposición, las viviendas que fueron construidas posterior a la segunda mitad del siglo XX correspondieron a *council houses*, viviendas públicas, similar a la política habitacional de viviendas sociales, muchas de las cuales fueron bloques de edificio erigidos en estilo *brutalista*. Esta tendencia en arquitectura, de filiación modernista, correspondía a construcciones en bloques de concreto desnudo construidos durante la Guerra Fría, y que recibieron esta denominación gracias a la pareja de arquitectos británica Alison y Peter Smithson[190]. Hoy en día, gran parte de estos conjuntos habitacionales, –que han albergado principalmente a



Fig. 82 Barrios de Londres en los que residí de septiembre a noviembre 2019, Londres, Reino Unido. Fuente: Elaboración Propia.

comunidades migrantes, y en el caso específico de Heygate Estate, a una de las comunidades latinoamericanas más grandes de Europa–, han sido derribados en el Reino Unido, o se encuentran en estado de profundo deterioro, esto en contraposición a las numerosas viviendas obreras que todavía se pueden ver en Londres y otras ciudades de Inglaterra[191]. Por tanto, la interrogante que comprendió el punto de partida de este caso de estudio giró en torno al tiempo que una vivienda logra mantenerse en la superficie de la ciudad, asunto que, a la luz de los trabajos de campo realizados, varía de forma

189 Mi primer encuentro con el barrio de Elephant and Castle ocurre en mis recorridos en metro, ya que, al estar residiendo en el sur de Londres, específicamente en el barrio de Honor Oak Park, (segundo barrio en el que residí de cuatro en total), debía hacer una combinación en Elephant and Castle, donde, al no haber un túnel de conexión, para cambiar de línea debía salir a la superficie y caminar un par de cuadras. Mi impresión en aquel momento fue de extraña familiaridad, ya que a la vista resultaba un barrio ruidoso, donde había una rotonda y Centro Comercial, que me recordaban a barrios del centro de Santiago. Dicho Centro comercial fue derribado en el 2021, después de una larga lucha de la comunidad de Elephant and Castle por salvarlo.

190 Para más información acerca del enfoque de viviendas sociales proyectado por esta pareja de arquitectos consultar el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk

191 Durante mi pasantía también pude visitar el conjunto habitacional a medio demoler *Robin Hood Gardens*, ubicado en el sector de Poplar en Londres, construcción también de estilo brutalista, diseñada por los arquitectos ingleses Alison y Peter Smithson y finalizada en 1973. Al momento de visitarla solo quedaba una torre en pie, en la cual todavía se podían observar residentes en su interior.

dramática dependiendo del tipo de construcción y del barrio en el que se encuentre. Es decir, es el tiempo el agente que deja entrever condiciones específicas de desaparición. Por esto, la primera pregunta que se abrió en el proceso fue ¿porqué hay viviendas que se mantienen en el espacio de la ciudad por alrededor de un siglo, mientras que otras son derribadas en menos de cuarenta años?.

Dentro de estas últimas se encuentra el conjunto habitacional de Heygate Estate, construido en 1973 por el arquitecto Tim Tinker, que comprendió un proyecto de grandes dimensiones, compuesto por 16 edificios en forma de bloques de cemento desnudo, en los cuales existían más de 1200 hogares. Según figura en el proyecto, estas viviendas fueron diseñadas tanto con departamentos dúplex para albergar familias numerosas, como con departamentos para una sola persona. Poseía amplias áreas verdes y pasarelas en altura, separando así los espacios de recreación con las vías de circulación que conectaban los bloques a la urbe[192] **(Fig. 83)**. A diferencia de la tendencia modernista anterior, estos proyectos fueron pensados para adaptarse a las grandes urbes. Generaban, a través de la disposición perimetral de ciertos bloques-edificios, una aislación del sonido de la ciudad, para así proteger un entorno familiar. Otra diferencia importante respecto de la tendencia modernista, es que comprendieron proyectos arquitectónicos flexibles, que fueron construidos para adaptarse a los cambios que impusiera la ciudad a



Fig. 83 Heygate Estate,1975. Fotografía de origen desconocido. Registro archivo: gentileza Felipe Lanuza. Fuente: Southwark Local History Library and Archive.

192 En este sentido, este proyecto tenía gran semejanza al conjunto habitacional Villa Portales, el cual se encuentra en Santiago centro y que fue construido en 1966.

futuro. Es decir, eran arquitecturas que en cierta medida estuvieron pensadas para durar en contextos urbanos, lo que hacía más difícil comprender su demolición[193].

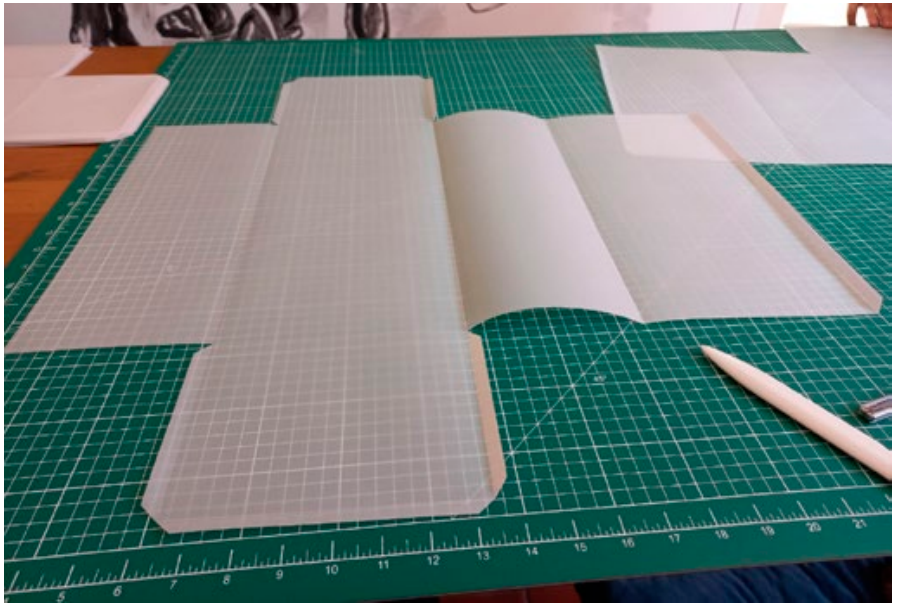
4.4.2 La articulación de un dispositivo participativo de espacialización

A pesar del giro que este caso de estudio significó respecto del anterior proceso de investigación, al emplazarse en otro escenario urbano, el asunto a partir del cual desarrollé el dispositivo participativo giró nuevamente en torno al problema de cómo llegar a conocer un habitar residencial, a partir de evidencias, cuando ya no hay ningún rastro material de la construcción en cuestión. Esta búsqueda me llevó a revisar el proyecto original de Heygate Estate, en el cual figuraban los diseños de planta de los distintos departamentos. En ese momento surge la idea de generar un dispositivo que permitiese reconstruir la espacialidad de uno de estos habitáculos, similar a lo realizado en la serie *Casas Armables*, pero esta vez con la intención de desarrollar una experiencia envolvente, que involucrara la interacción de un participante, y su cuerpo en el espacio. Esto en función de, a través del dispositivo, ayudar a generar una experiencia encarnada con la espacialidad reconstruida, tal como aquella que defino en el apartado "Espacio encarnado: de la geometría al habitar efectivo".

Para desarrollar esta pieza había dos condiciones dispuestas de antemano, y que actuaron de marco para generar el dispositivo. Una de ellas era que debía ser portátil, ya que tendría que ser trasladada en una maleta desde la ciudad de Santiago a Londres. Segundo, debía ser manipulable, para permitir a los participantes del taller interactuar con la pieza **(Fig. 84)**. En base a estos dos pies forzados se realizó la elevación de uno de los modelos de departamento de Heygate Estate, esto a partir del diseño de planta que aparecía en el proyecto del conjunto habitacional. El diseño correspondía al modelo "One person Flat", o "departamento para una persona", vivienda de 36 mt.^{2} de extensión destinada a la tercera edad **(Fig. 85)**. Para su elevación se fabricaron 250 módulos de papel vegetal[194], cada módulo emulaba ser un bloque de concreto. De esta forma, funcionaba de manera similar a un ladrillo de construcción, pero de mayor tamaño. El procedimiento para su fabricación consistió en mandar a confeccionar una matriz de troquelado, con la cual se cortaron 250 *packagings*, para posteriormente añadir cinta de doble contacto a las pestañas de cada uno de ellos. Esto permitió llevar la obra plegada al interior de una maleta, y armar cada módulo-ladrillo a la llegada a Londres **(Fig. 86)**.

193 Parte de mi comprensión acerca de la arquitectura de estilo brutalista aconteció durante mi pasantía en el departamento de Visual Cultures, específicamente en el curso "Animating Architecture", dictado por el académico Louis Moreno en el master Research Architecture, y quien fue mi tutor durante mi estadía en aquel claustro académico.

194 Este material ya lo había empleado anteriormente en una instalación que realicé en el año 2006 en el Centro Cultural de España en Santiago, exposición que se tituló *Paisaje Editado*.



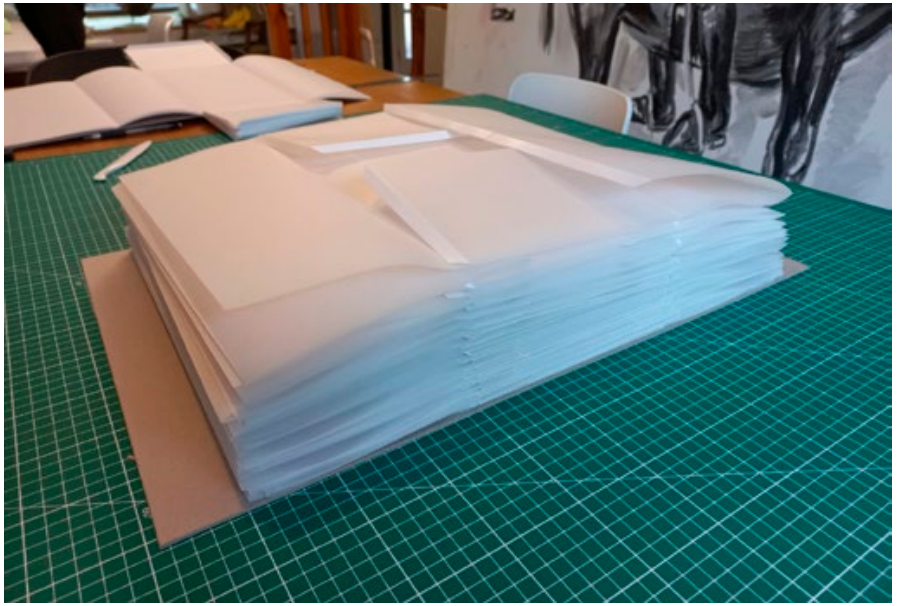


Fig. 84 Plegado bloque-packaging. Materiales: papel vegetal y cinta de doble contacto. Fuente: Elaboración Propia.

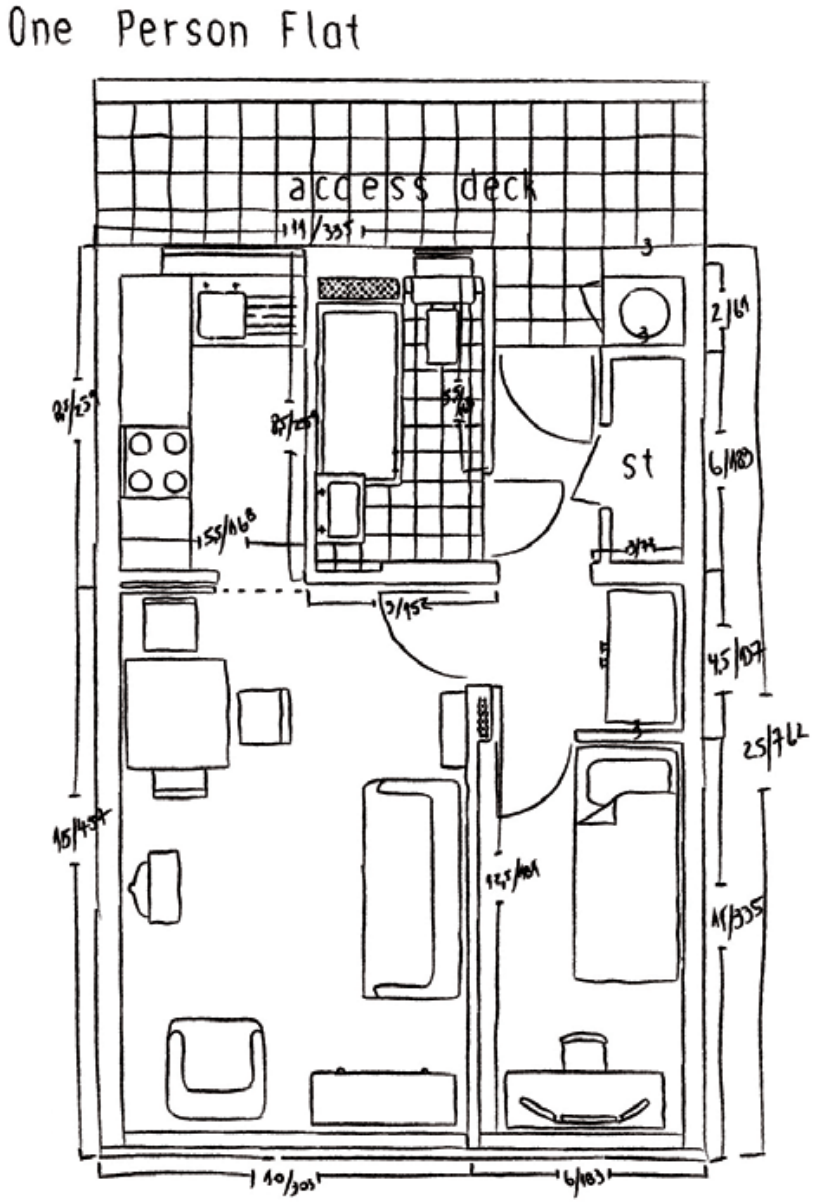


Fig. 85 Redibujo de planta del departamento “One person flat” de Heygate Estate. Fuente: Elaboración Propia.

Los bloques de concreto han sido el material principal con el cual se han erigido numerosas arquitecturas *brutalistas*, los cuales descienden del módulo de construcción ladrillo, material con el cual han sido construidas la mayoría de las viviendas en Reino Unido. Por este motivo, la aparición del ladrillo como materialidad y estructura modular adquirió una connotación fundamental durante los estudios de campo de este caso, partiendo por el hecho de que era el material desde el cual estaban construidas todas las viviendas en las que pude residir. Christopher Jones y Martin Dixon publicaron un fanzine que, reflexiona acerca del uso

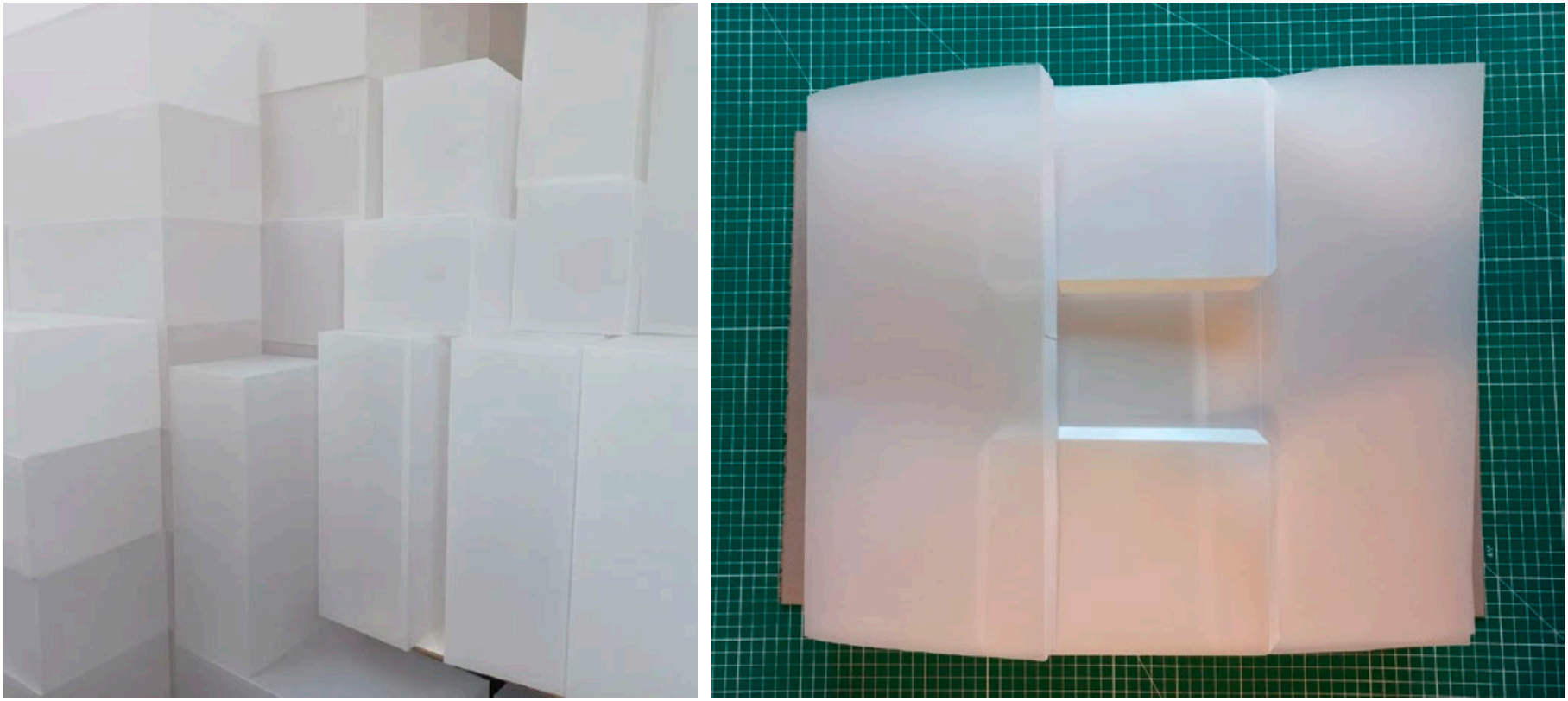


Fig. 86 Plegado y armado bloque-packaging. Materiales: papel vegetal y cinta de doble contacto. Fuente: Elaboración Propia.

del ladrillo en el barrio de Tabard Estate[195] en Londres diciendo: "quien toma ladrillos por cualquier motivo se conecta a una serie de futuros y pasados –lo que fue y lo que será– desde la simple unidad constructiva del ladrillo"[196] (Jones y Dixon, 2014). Si revisamos la larga historia del ladrillo, desde su creación diez mil años antes de Cristo, encontramos que consistió en un módulo que facilitó construir directamente con las manos, es decir, fue pensado para caber en ellas, lo cual nos conecta a la relación entre construir y habitar (Sennet, 2009). Aquí regreso nuevamente al vínculo entre el acto de construir y habitar, ya que como bien afirmaba Sergio Rojas, es en el acto de erigir la casa en el cual el ser humano habita inicialmente. Es decir, su sentido no está únicamente en la práctica de erigir una construcción para resguardarse posteriormente, sino que en ese mismo acto de construir reside el habitar (1999). Esto nos lleva a comprender el acto de construir un habitáculo desde una acción humana en coordinación con las distintas materialidades, estructuras modulares y métodos de construcción, no solo desde un manejo corporativo, empresarial o gubernamental. Esta reflexión ya surge a partir de la manipulación de los documentos en el primer expediente de vivienda analizado a partir de la acción de desplegar y volver a plegar cada uno de sus componentes en la video-instalación *Desarchivo*, 2017, y luego en la serie *Casas Armables* (2019) **(Ver pág. 197)**. La mano, de esta forma, devuelve nuestra agencia en los espacios construidos, entrelazada con el ejercicio activo de habitar y pensar dicho habitar. De esta manera, la elevación en la sala de Tate comprendió trazar el diseño de planta con los ladrillos de papel, redibujando los distintos compartimentos contenidos en la vivienda escogida: una habitación, un baño, living comedor, y espacios para depositar pertenencias. Cada muro fue elevado parcialmente, ya que consistió más bien en dibujar la planta con los módulos (no en reproducir la totalidad de la vivienda), dando a cada muro una elevación de hasta 5 ladrillos acostados de altura, todos puestos a pulso sin ser adheridos unos con otros. Esto daba la posibilidad de desarmar y rearmar lo construido, y así manipular los módulos y el espacio **(Fig. 87 y 88)**.

4.4.3 Dos jornadas de taller

Cada taller desarrollado en Tate Modern fue articulado en tres fases: la primera correspondió a una presentación de mi investigación en el barrio de Ñuñoa, y sus posibles conexiones con el barrio de Elephant and Castle, poniendo en relación dos sectores residenciales que se encuentran bajo un proceso de gentrificación. Gran parte de los asistentes de este taller fueron personas de

195 Conjunto habitacional que debe su nombre al estar situado en la calle *Tabard Estate*. Al igual que Heygate Estate comprende un conjunto habitacional *council house*, aunque de mayor longevidad, conocido por tener grandes áreas verdes y haber sido construida a fines de los años veinte: https://www.parksandgardens.org/places/tabard-gardens

196 "anyone taking bricks for whatever reason plugs into a serie of futures and pasts –what was and will be – from the simple constructive unit of the brick" (Jones y Dixon, 2014).

origen latinoamericano que vivían en el barrio de Elephant and Castle y personas de otras nacionalidades que habitaban en la ciudad de Londres. El taller partió con la siguiente pregunta: ¿Qué palabra, concepto o expresión emplearías para definir el espacio residencial en el que habitas? A partir de lo cual varios participantes pudieron compartir sus experiencias y recuerdos de los barrios y viviendas en las que habían residido, la mayoría como inmigrantes. La segunda fase comprendió recorrer una larga mesa, donde se dispusieron distintas piezas gráficas realizadas en Chile, ya expuestas en la muestra *Desde la calle no se ve la ciudad* (2018), incluyendo la pieza audiovisual *Desarchivo* (2017), momento en el que se generó una conversación donde los participantes pudieron compartir nuevamente sus ideas, recuerdos y experiencias en torno a sus habitares residenciales.

En la tercera parte y final de este taller se ingresaba a recorrer el interior de la elevación hecha con ladrillos de papel. Luego se les invitaba a tomar uno de estos ladrillos, momento en el que descubrían su materialidad y el hecho de que no estaban adheridos unos con otros. Allí se les proponía trabajar en parejas moviendo los ladrillos a su antojo, desarmando y armando nuevas distribuciones y construcciones. El taller finalizaba nuevamente con una conversación acerca de las impresiones y experiencias que cada participante tuvo al realizar este ejercicio.

Las impresiones de esta experiencia fueron variadas. Para algunos evocó recuerdos personales en torno al habitar, mientras que para otros comprendió más fuertemente un ejercicio constructivo que los conectó a un aspecto lúdico de disponer y erigir, que se conectó más bien con sus ideales en torno al habitar, que con sus recuerdos. Varios recordaron sus habitaciones y viviendas de la niñez, también la extrañeza de cuando se llega a un nuevo lugar, y el proceso a través del cual construyen un hogar. Asimismo, surgieron reflexiones en torno al encierro durante la pandemia, momento en el que se contrastaban experiencias entre quienes sentían que vivían en comunidad con sus vecinos, y quienes evidenciaron un desarraigo con el entorno en el cual residían.[197]

El módulo de papel confeccionado para este dispositivo resultó ser de fácil manipulación, permitiéndoles apilar, desarmar y rearmar otras distribuciones y volúmenes, hasta el punto en que se perdía la distribución inicial de la planta de departamento. El papel vegetal con el cual fueron confeccionados los módulos posee la propiedad de cambiar de tono según la iluminación que reciba, pasando de ser percibido como un elemento etéreo a uno matérico. A primera vista esconde su materialidad, por lo que un espectador o participante descubría el material principalmente al tacto. Su color grisáceo posee un matiz similar al concreto, aunque dependiendo de la luz que reciba también puede ser percibido incluso como cubos de hielo, impresión que se repitió en varios

197 Las impresiones y diálogos exceden por mucho lo que aquí describo, material emergente de esta experiencia, que por su complejidad no profundizaré en esta tesis.

de los participantes del taller. Al funcionar a modo de ladrillo, pero sin el peso que este tiene originalmente, actúa como un material fácil de manipular y apilar, similar a legos a escala arquitectónica. El ejercicio de armar y desarmar replica una práctica relacionada tanto al acto de jugar con figuras modulares, como de construir habitáculos con las manos; o como afirman Jones y Dixon (2014) "Este acto de tomar las cosas una a la vez repite aquello que sucede con los edificios de ladrillo, que se construyen un ladrillo a la vez. No son hormigón vertido en masa alrededor de marcos erigidos de acero"[198] (párr. 3.), por tanto, el dispositivo permitió, en cierta medida, experimentar la construcción de una espacialidad de primera mano. Dimensionar cómo puede haber sido erigida, lejos de la complejidad que implica "hacer suelo"[199] hoy en día, sino que, replicando una práctica elemental a tantas construcciones, ya sea en Reino Unido, Latinoamérica o Chile.

En la experiencia de recorrer dicha espacialidad reconstruida, se manifestaba la sensación corporal respecto al espacio, su ancho y longitud, su amplitud o estrechez. Esto acontecía principalmente con la construcción inicial de la planta de departamento, en la que los participantes tendían a imaginar el uso de los espacios, como la distribución de mesas, camas, sofá, etc. También relacionaban dicha espacialidad con el recuerdo de distribuciones similares, punto en el que verbalizaban detalles de otras viviendas similares, como el color y revestimiento de muros y pisos. La percepción espacial encarnada, en este caso, recoge y registra las distintas sensaciones percibidas corporalmente, y la manera en que dicha espacialidad, que suscita a una ya inexistente, todavía habita en las mentes de quienes allí residieron alguna vez, o en quienes residieron en lugares similares. Por tanto, el diseño de planta actúa aquí nuevamente como el ADN de una vivienda, esta vez empleándolo como recurso para dar cuerpo al recuerdo, o como medio para llegar a conocer la espacialidad de una vivienda ya inexistente en el espacio de la ciudad. En este dispositivo también se intentó superponer dos espacialidades, la de la vivienda reconstruida, con el espacio de exhibición que la contiene. El dispositivo funcionaría así como catalizador, similar a lo que ocurre con la pieza *Rubbing- Loving* de Do-Ho Suh y *House* de Rachel Whiteread, donde las condiciones para percibir esos espacios ya están, de cierta manera, trastocadas respecto de cómo se solían percibir cuando la vivienda existía efectivamente. Este aspecto, la construcción desde su carácter incompleto y materialidad espectral, incrementaría la capacidad de la mente para leer el espacio en relación a otros espacios, es decir, de invocar la memoria espacial, vinculada sobre todo a los espacios de habitación. La mente, bajo una sugestión que ocurriría a través de

198 "This act of taking things one at a time repeats that brick buildings are built one brick at a time. They are not mass form poured concrete around steel erected frames"

199 Expresión que se emplea para referirse a la producción de habitáculos.

una materialidad y despliegue espacial, provocaría la necesidad de completar lo faltante[200].

Las huellas constituyen pistas, indicios, señales o marcas, que evidencian un suceso mayor, ya sea a través del recuerdo, si el indicio invoca una experiencia personal, o a través de la interpretación, si el indicio habla de un suceso del cual no hemos sido parte, y que invoca en nosotros otros sucesos similares. Las huellas, por tanto, nos dirigen a la evocación o remembranza. El dispositivo generado para el taller en Tate Modern apela precisamente a esto. No reproduce una espacialidad tal cual, sino que emplaza los elementos mínimos que pueden permitir tener una experiencia encarnada con una espacialidad que materialmente se diferencia de una construcción efectiva. Entonces, el dispositivo estaría a medio camino una maqueta y dicha construcción efectiva.

A lo largo de toda esta investigación se ha insistido en generar traducciones de las evidencias que apelen a un lenguaje espectral, como si se tratara de la cáscara de un objeto en donde quedan grabados distintos detalles que hablan de dicho objeto desde su ausencia[201]. El bloque de concreto en la instalación pierde peso, esto para acoger al recuerdo. Es decir, el dispositivo más que dar cuerpo a una construcción, da cuerpo al recuerdo y a la evocación.

200 Esto puede ser similar a lo que ocurre en el film *Dogville* (2003) del director danés Lars Von Trier, en el cual se representa un escenario urbano a través de un trazado en planta de calles y viviendas en color blanco sobre un set negro, aparentemente infinito, iluminado por focos. La locación funciona, así, como una escenografía teatral. Parte de este trazado incluye el nombre de las distintas calles que componen el barrio, y señala el tipo de construcción, casa, colegio, enfermería, etc. El lenguaje visual empleado es similar a un trazado esquemático de planta arquitectónica, o de un trazado urbano, acompañado de fragmentos arquitectónicos y objetos tales como puertas, ventanas y muebles, los cuales son emplazados en dicho trazado.

201 Similar a como ocurre con fósiles de seres vivos y los vaciados en yeso y cemento de la artista Rachel Whiteread, los que comprenden un gofrado (grabado sin tinta) que habla del objeto desde su ausencia. También ocurre en los muros en los que quedan grabados detalles de una construcción que colindaba y que ha sido demolida. En ellos se puede todavía observar el canto de una escalera dibujada, los muros que fueron arrancados, restos de cerámica y papel mural, entre otros.



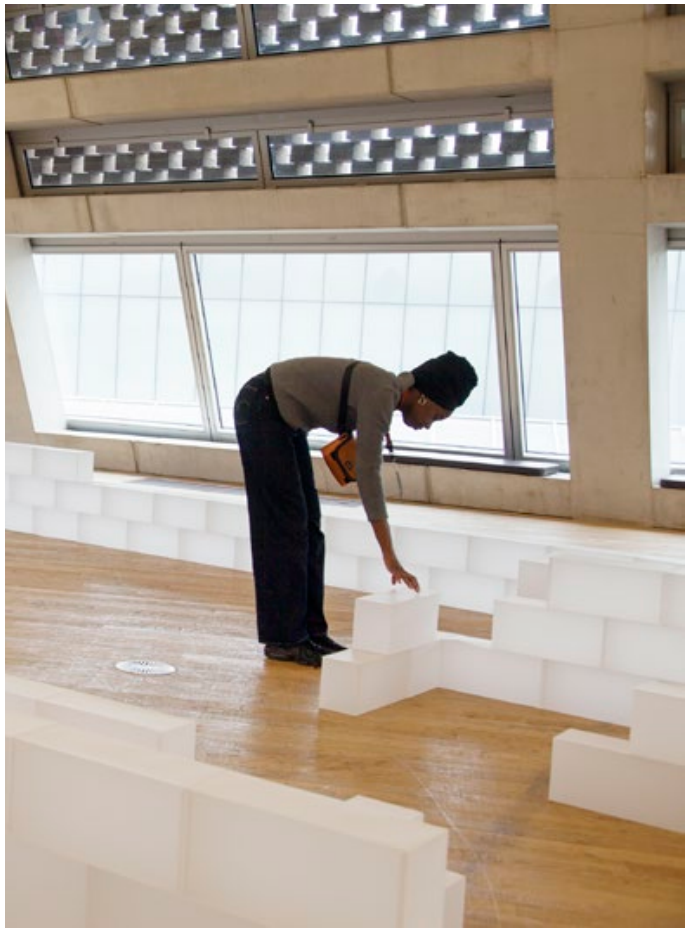


Fig. 87 Elevación con bloques de papel siguiendo el diseño de planta “one person flat” del proyecto habitacional Heygate Estate. Materiales: papel vegetal y cinta de doble contacto. Fuente: Elaboración Propia.





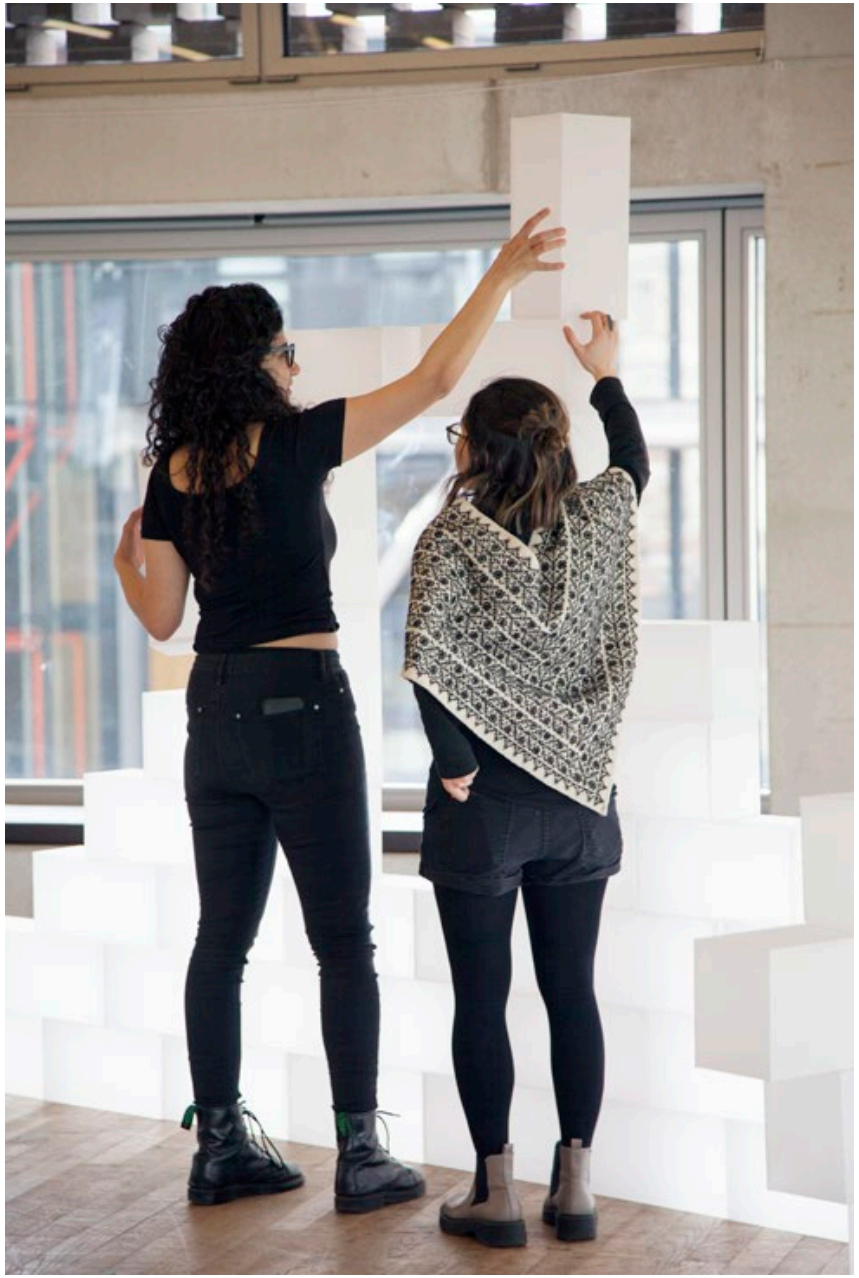


Fig. 88 Registro taller *Rethinking Inhabiting Spaces – Heygate Estate*, marzo 2022. Museo Tate Modern. Fuente: Elaboración Propia.

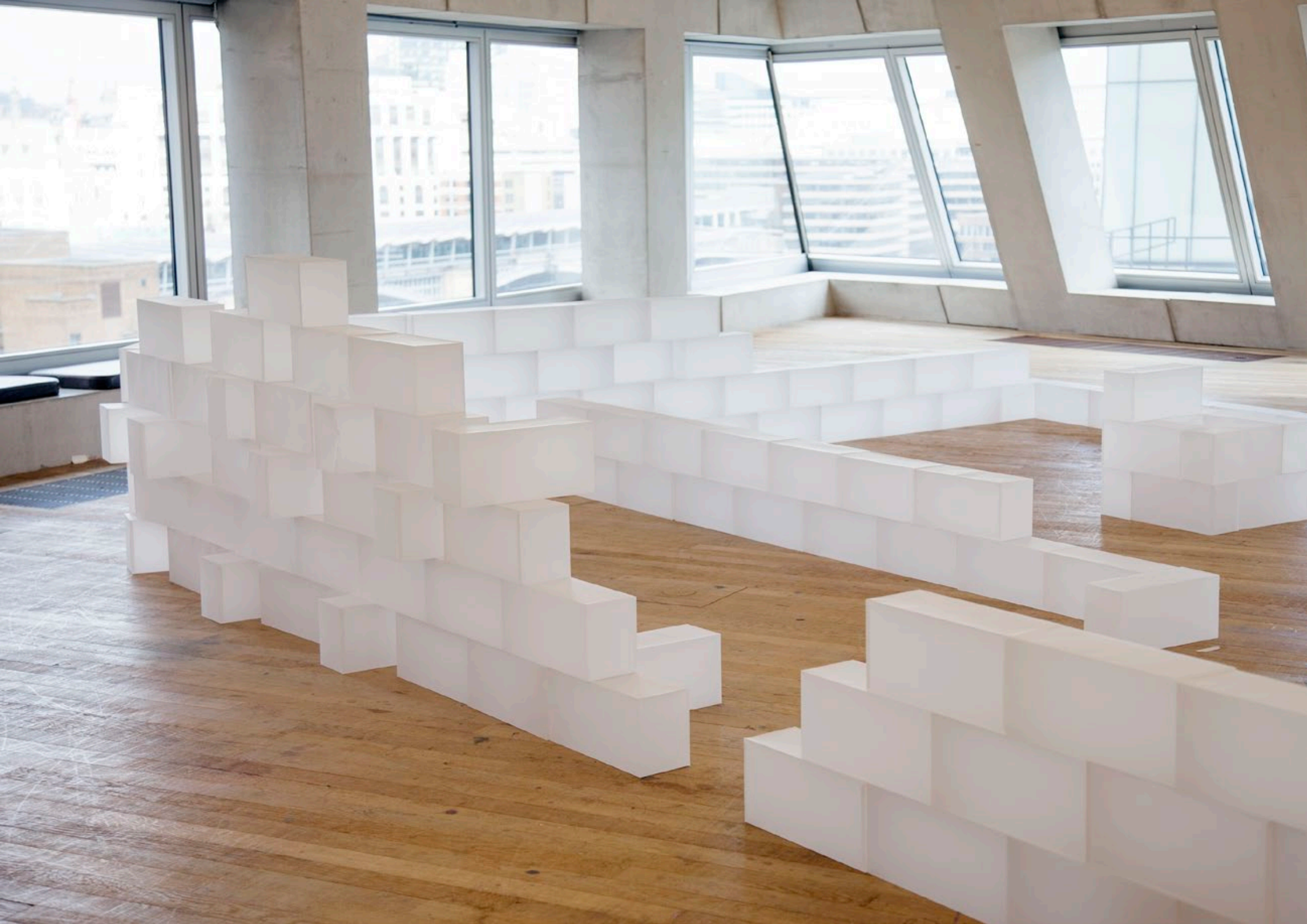












4.5 Representar un habitar a partir de evidencias

Como se pudo ver anteriormente, lo desarrollado a lo largo de este cuarto apartado sitúa en un lugar central la noción de espacio, primero desde la relación entre las ideas de espacio racional y espacio encarnado, y luego, llevando ambas categorías hacia dos dispositivos que intentan representar una idea de espacio integral y participativa, articulada a partir de las evidencias encontradas en los respectivos casos de estudio.

A partir de lo desprendido tanto en estas dos piezas, como de los anteriores trabajos realizados a lo largo de este estudio, en este apartado analizo el enfoque metodógico articulado a través de evidencias, el cual titulo como ***narrativa espacial-indicial***. Esta aproximación, estaría principalmente direccionada a convertir las evidencias en testimonio, a través de un proceso de traducción de indicios, y su posterior puesta en escena, en función de **representar signos de la transformación de un habitar**. De esta forma, este enfoque sitúa en el centro un material de carácter **periférico e incidental**, como lo son las distintas huellas encontradas en cada caso de estudio, las cuales trazan un proceso de investigación inductivo e indicial, huellas que son traducidas a través de recursos artísticos en función de articular una experiencia con espacialidades que han dejado de existir.

En este enfoque, tanto el proceso inductivo del *metodo indiciario*, como la traducción de evidencias y puesta en escena ante un foro realizada por la organización Forensic Architecture, se relaciona con aspectos centrales de este estudio. Sin embargo, si bien este enfoque busca convertir las evidencias en testimonio, su centro está puesto en la articulación de una experiencia, por sobre la constitución de pruebas objetivas de la existencia de un habitar. La práctica realizada, de esta forma, ha estado direccionada a transformar las evidencias, provenientes de documentos, en un archivo encarnado, posibilitando habitarlo en primera persona.

4.5.1 Narrativa espacial-indicial

Esta investigación se inicia a partir de dos pies forzados, el primero, **la investigación de casas de las cuales ya no quedan rastros físicos de su construcción**, y que fueron registradas por el servidor *Google Street View*, y segundo, el basarse sólo en las evidencias que estas construcciones han dejado. Esto ha significado prescindir de otro tipo de información, como podría haber sido efectuar entrevistas a quienes residieron en aquellas casas y así haber desprendido datos significantes de sus relatos, o, haber investigado estas viviendas cuando todavía quedaban restos materiales de la construcción en cuestión. Estas restricciones, que se manifestaron primeramente de manera intuitiva en el comienzo de la investigación, en el proceso se fueron revelando como la base del tipo de narrativa que deseaba articular, principalmente basada

en la traducción y puesta en escena de evidencias.

Asimismo, este enfoque, si bien se basa principalmente en los documentos que quedaron de estas viviendas, lo que puede inscribirle en un estudio de carácter **documental**, la práctica que se desplegó, más que articular una narrativa fidedigna, estuvo centrada en poner en escena signos presentes en las evidencias, traducidos a través de múltiples desplazamientos gráficos, objetuales, espaciales y participativos, que fueron orientados a articular otro tipo de narrativa. Esta narrativa se funda en el hecho de que las evidencias que se encontraron en cada caso no dan cuenta necesariamente de la experiencia del habitar. Es decir, si bien los indicios que estas viviendas dejaron después de haber sido derribadas constituyen una prueba de su existencia, estos no hablan por sí mismos (Keenan y Weizman, 2012). O, dicho de otra manera, la evidencia no comparece para dar cuenta de la dimensión experiencial del habitar en la casa o barrio, por lo cual, desde la práctica artística se crearon nuevos dispositivos que proponen nuevas maneras de articular y hacer ver dichas evidencias, en función de transformarlas en experiencia y testimonio.

De esta forma, el enfoque desarrollado establece una manera de traducir y comunicar las evidencias, la cual denomino como ***Narrativa espacial-indicial***. Esta narrativa, se apoya en la facultad de los indicios para invocar, a través de su **traducción** y **espacialización**, algo mucho más grande de lo que yace allí materialmente: visto desde una perspectiva semiótica, una huella, indicio, traza o vestigio, representa un eje paradigmático de asociaciones no presentes, es decir, cada objeto o huella puede potencialmente gatillar el imaginario propio de quien las observa (Cantorini y Peraya, 1979), cuestión que fue administrada en los desplazamientos y dispositivos generados a lo largo de este estudio.

A partir de lo anterior, he organizado la ***narrativa espacial-indicial*** a partir de tres dimensiones: **lo indicial, la traducción y la espacialización**. Estos tres han conformado a su vez procedimientos que permitieron aislar, traducir, y poner en escena las distintas evidencias que se encontraron en cada una de las viviendas derribadas, incluyendo el caso en torno al conjunto habitacional Heygate Estate en la ciudad de Londres. Estas dimensiones han tenido como objetivo volver un archivo de carácter burocrático, en un cuerpo experienciable, habitable y apropiable **(Fig. 89)**:

Lo indicial: Se refiere a centrar la investigación en indicios, es decir, en fragmentos, detalles, o ruinas, los cuales conforman restos “indirectos”, o periféricos de la vivienda demolida. Este enfoque también implica poner en valor un testimonio no humano. Lo indicial se podría definir como lo que queda, esto es, el sustrato o huella que habla de un acontecimiento o un proceso

pasado. Este enfoque posee como referencia primera el *método indiciario*, que, si bien denota un enfoque a veces científico o cualitativo, también es una perspectiva compartida con las artes visuales, las cuales, desde diversos cuerpos de obra no refieren a transformaciones urbanas y sociales directamente, sino que a los signos de esos cambios. Es decir, como se pudo observar en los ejemplos de obra analizados a lo largo de esta tesis, cierta mirada de las artes visuales hacia el habitar y la ciudad posee un enfoque eminentemente indicial, que se enfoca en la agencia material que condensa transformaciones, en este caso, de la experiencia del habitar.

La traducción: Este procedimiento funciona a modo de interpretación de las evidencias. A través de la traducción del indicio se logra dar cuerpo a la evidencia. En una primera etapa práctica, los indicios son traspasados (traducidos) desde un lenguaje legal y arquitectónico, hacia un despliegue gráfico y objetual. La primera fase de traducción también consiste en el procedimiento de vectorización de los documentos contenidos en el primer expediente de vivienda, a través del cual se transforma la información visual allí contenida en una suerte de arcilla modelable, con lo que se abre paso a la experimentación a través del trabajo de edición y la construcción de piezas gráficas y objetuales. En una etapa posterior, las evidencias son traducidas a dispositivos que pueden circular por internet en el trabajo *Obituario de Casas* (2018). En una última etapa, la información planimétrica, y las fotografías de las viviendas son empleadas para configurar ilustraciones tridimensionales en *Casas Armables* (2019), un render navegable en *Tour Virtual* (2019), y, por último, es traducido a un despliegue espacial, instalativo y participativo, en el taller *Rethinking inhabiting spaces - Heygate Estate, Elephant and Castle* (2022). El ejercicio de traducción se encuentra a la base de la práctica artística que he podido conformar por más de 15 años. Esta práctica se centra en representar el habitar a partir de signos, aislar huellas, y por sobre todo, traducir esos signos hacia otras materialidades y despliegues. En el caso de esta investigación el procedimiento de traducción se ha abierto hacia despliegues vectoriales, proyectuales, objetuales, espaciales, táctiles y lúdicos, muchos de carácter experimental. La finalidad de estos procedimientos ha sido darles otro cuerpo a las evidencias, presentándolas bajo otras condiciones con las que las percibimos en el archivo o expediente.

La espacialización: Esta dimensión indica tanto el análisis de las espacialidades contenidas en las evidencias y en el sector de estudio, como un recurso que es administrado en las distintas piezas producidas. En la primera etapa de investigación, el espacio está presente en el acto de recorrer la ciudad, en la transformación de las parcelas en donde las viviendas demolidas solían estar situadas, y en la espacialidad misma de las casas estudiadas. Luego, esta dimensión se presta como articuladora de la puesta en escena de las piezas traducidas, elemento que ayuda a vincularlas entre

sí y comprender su alcance integral, generando un despliegue que convoque o interpele a un espectador o participante. En una tercera etapa, la práctica de *espacializar* permite comprender la relación entre agentes que han sido parte de una transformación, lo que se logra principalmente a partir de proyecciones y maquetas que devienen en dibujos, ilustraciones tridimensionales y elevaciones a pequeña y gran escala. El espacio permite así dar sentido a fragmentos, huellas o indicios de aquel habitar, concibiéndolo como un agente dinámico, efímero, transitorio y abierto, que se distancia de una noción fija espacial, como podría ser la proyección matemático-arquitectónica, o la dimensión constructiva de la arquitectura. Esto permite comprender la relación entre agentes diversos que han sido parte de la transformación de un barrio, para acercarnos a una noción integral y dinámica de espacio, en este caso un espacio residencial, esto en vez de reproducir una totalidad parcial y fija. Por último, en una etapa final de la práctica, el espacio se presta para ser, recorrido, transformado y apropiado, devolviéndonos nuestra agencia en el acto de construir-habitando en el taller *Rethinking inhabiting spaces - Heygate Estate, Elephant and Castle* (2022).

A continuación analizo los distintos aspectos comprometidos en la *narrativa espacial-indicial*, enfoque en el cual convergen lo aprendido a partir de los distintos emergentes de la práctica realizada en esta investigación.

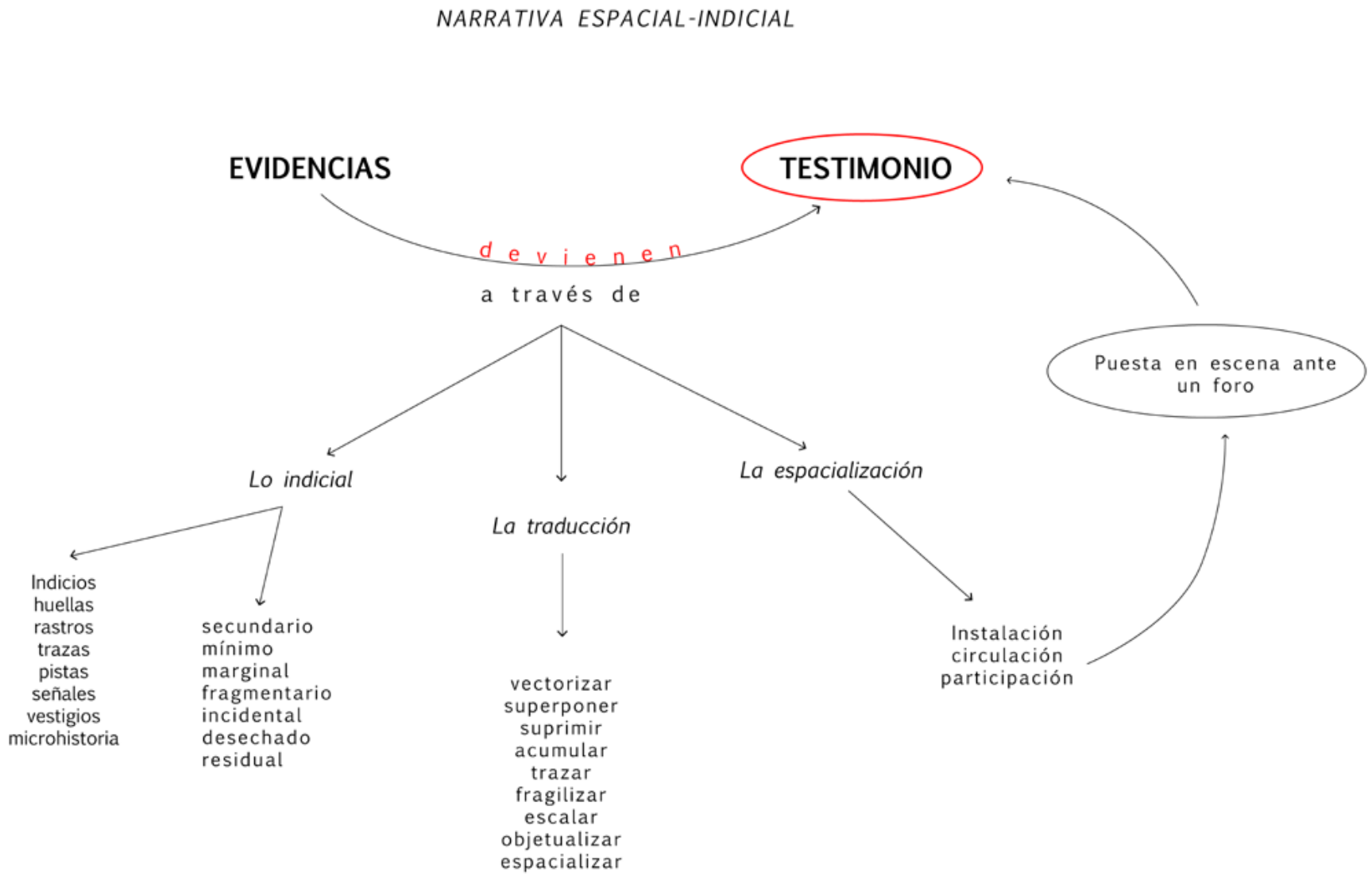


Fig. 89 Diagrama de las tres dimensiones de la *narrativa espacial-indicial*. Fuente: Elaboración Propia.

4.5.2 Lo indicial: otro ingreso para conocer un habitar

Como se mencionó anteriormente, esta investigación recupera y pone de relieve documentos, proyecciones arquitectónicas y fotografías encontradas en cada caso de estudio. Asimismo, prescinde del testimonio de quienes habitaron en las viviendas estudiadas, y, por consiguiente, de los relatos, detalles y experiencias humanas que podrían haber informado respecto de como acontecía su cotidiano en aquellas casas. Estas decisiones, dan lugar a la creación de un relato alternativo, generando un ingreso distinto hacia las huellas de un habitar ya inexistente. Dicho de otra manera, una forma es acceder al habitar de estas casas a través del relato de sus residentes, e interpretar las evidencias a la luz de sus narrativas, y otra muy distinta, es ingresar a través de las huellas, o indicios, sin tener disponible un relato que se podría denominar “de primera mano”.

El análisis de un habitar a través de indicios implica a su vez una distancia, el examen y estudio a través de un objeto y sus huellas, que vienen a comparecer en lugar de un testigo. Por consiguiente, el ingreso del investigador es diferido o remoto, a la vez que posee cierta imparcialidad, ya que está observando elementos que no pertenecen a su realidad, y de esta manera, los estudia con la apertura de quien ve un objeto por primera vez. Esta premisa se cumple hasta cierto punto en esta investigación, ya que nunca conocí personalmente el interior de estas casas, ni accedí al testimonio de sus residentes, puntos que confirman la distancia del investigador. Sin embargo, el primer acceso a las viviendas estudiadas fue ver estas casas desde la calle en mis trayectos cotidianos, y luego, a través de las evidencias que quedaron. Estas casas, entonces, al ser escogidas para este estudio, transitan entre estar vinculada a mi experiencia personal al haber formado parte de mi barrio, al tiempo que hay una distancia al nunca haber conocido su interior ni a sus residentes. La decisión de prescindir de los testimonios de sus habitantes se basó en evitar la subordinación de las evidencias a sus relatos, y así liberarlas para articular otra narrativa, una que abra nuestra percepción hacia las huellas de estas casas, no hacia un recuerdo ya articulado, acotado, organizado, o concertado. Nuestros recuerdos, vistos desde este lugar, ya constituirían un relato, una narrativa construida a partir de fragmentos, en este caso, a partir de los hitos de la experiencia de habitar en aquellas casas, información quizá tan fragmentaria como aquella que yace en las evidencias. Es decir, se evita interpretar las evidencias a la luz de sus narrativas, que se podrían denominar “de primera mano”.

Ambas decisiones, el prescindir de restos materiales y de los testimonios de sus habitantes, orientan esta investigación hacia un enfoque indirecto, o mediado, que pone en el centro un material secundario, e incluso, marginal. Este hecho plantea otro ingreso a lo que fueron estas viviendas y a los signos del habitar en ellas. Por

un lado, está el ingreso del investigador a través de los documentos encontrados, y su posterior traducción a partir de procedimientos gráficos, objetuales y espaciales. Por otro lado, está el ingreso de los espectadores y participantes a través de las distintas traducciones hacia objetos gráficos y dispositivos espaciales en contextos de exposición y taller. Ambos accesos a las evidencias apuntan a una aproximación perceptual y experiencial, que pone en segundo lugar un enfoque más documental, historiográfico y museográfico, basado en cronologías, restos materiales, testimonios humanos, entre otros. De esta forma, los indicios revisados se alejan de un tipo de huella material, como lo serían los restos materiales de estas casas. Una aproximación desde ese lugar (basar el estudio de estas viviendas desde sus restos materiales), sería semejante a la que se acostumbra en disciplinas como arqueología, lo que en el estudio de estas viviendas vendría a ser el análisis de, por ejemplo, los distintos escombros de la construcción derribada, como es el caso de las cadenas de construcción, las tabiquerías y vigas, los marcos de ventanas, los revestimientos de pisos y muros, y cualquier tipo de resto que usualmente queda después de una demolición, incluyendo la parcela de tierra en la que la vivienda solía estar situada[202].

De esta forma, esta investigación opta por una fuente distinta, posterior a la escena del desalojo y demolición de la vivienda, para de esta manera partir desde el momento en que ya no hay ningún resto material de la construcción, y solo quedan documentos (fotografías, certificados, planos, etc.). Por tanto, este enfoque pone en el centro indicios de un habitar, y con esto, huellas, señales, rastros, o pistas, indirectas de dicho habitar. El indicio permite, por tanto, conocer, o inferir, en este caso, un habitar ya inexistente, trazando un recorrido distinto a aquel que parte de restos materiales y testimonios humanos.

Desde la perspectiva del *método indiciario*, principalmente instalada en los años sesenta por el historiador italiano Carlo Ginzburg, los indicios abren la tradición historiográfica hacia la alteridad. Es decir, hacia una aproximación histórica desde el desvío, donde lo que toma un rol central ya no son los grandes hitos de la historia, sino precisamente aquello que hasta ese momento se pensaba carente de valor, periférico o secundario (Jiménez Becerra, 2011). En este sentido, este estudio comprende un enfoque eminentemente indicial, tanto al haberse centrado en evidencias, como en la selección de las viviendas a estudiar: cinco viviendas muy distintas entre sí, que fueron demolidas sin dejar rastro material, más que los documentos que las legalizaron antes y durante su existencia. Estas casas no se encuentran inscritas en la historia, ya sea como proyecto habitacional, tipología arquitectónica, o en la historia de un barrio célebre, es decir, son viviendas que se encuentran fuera de una inscripción oficial. Su demolición no fue realmente importante para nadie a

202 La obra del artista chileno Sebastian Preece aborda este tipo de aproximación desde obras instalativas, intervenciones y *site-specific.*

excepción de quienes pueden haber habitado en ellas. Como lo mencioné anteriormente, es solo el hito de la demolición, en un barrio específico, lo que las vincula. Los restos "indirectos" de ese habitar, contenidos principalmente en el expediente municipal, se prestan de base para un trabajo de reconstrucción, y de versionar las evidencias en múltiples objetos y puestas en escena artísticos. Todas estas características hacen que el enfoque indicial sea particularmente relevante en este estudio.

Como describí en el apartado "Conciencia espacial", la preocupación de los artistas que trabajan con el tema del habitar y la ciudad, no se enfoca directamente en el cambio social que implican las transformaciones urbanas, sino que se centra más bien en los signos de esas transformaciones; es decir, en detalles o fragmentos. Aquí aparece nuevamente una mirada *indicial* e inductiva, propia de las artes visuales, que se ha encargado de presentar y representar dichos signos desde medios tales como la fotografía, la instalación, el *site-specific*, el video arte, entre muchos otros recursos, medios y lenguajes, de los cuales se han descrito y analizado ejemplos a lo largo de esta tesis. Esto tendría que ver con centrar la articulación de una narrativa en el fragmento, en lo periférico, en el detalle, aparentemente sin importancia, o residual[203]:

> Un indicio es un signo que mantiene una relación directa con el objeto representado; por ejemplo, el humo es un indicio de fuego. Asimismo, es una señal que permite inferir algo de lo que no se tiene conocimiento directo, o un signo en el que se explicita que existe una relación de continuidad con lo representado." (Jiménez Becerra, 2011, p. 26 y 27)

El indicio se define, entonces, como la señal de algo que ya no está, es decir, refiere o invoca algo ausente, actuando en su representación. Desde una perspectiva semiológica, vendría a constituir una *semiosis sustituyente*, que se define como un objeto o signo que está en representación de algo (Magariños de Moretin, 2003). Esto significa que funciona gatillando nuestra memoria asociativa, ya que el indicio reconduce nuestra percepción hacia registros ya pasados, de los cuales ya hemos hecho sentido. De esta forma, un indicio puede provocar sugestión, evocación, incitar la imaginación, etc., invocando nuestra memoria hacia experiencias personales, "generando asociaciones, oposiciones y transformaciones que vayan construyendo el significado de tal percepción" (Op.cit., p. 5).

Es también posible establecer algunas semejanzas con respecto al análisis de las trazas en otras áreas de investigación, proceso que comprende observar las diversas texturas, colores, espesores,

203 Un ejemplo de este tipo de narrativas es el trabajo de video arte que los artistas Douglas Gordon y Phillipe Parreno hacen del exfutbolista francés Zinédine Zidane en *Zidane: un retrato del siglo XXI* (2005). En este trabajo Gordon y Parreno sitúan 17 cámaras en distintas direcciones para grabar a Zidane durante todo un partido, con lo cual trastocan la narrativa usual de la transmisión de este tipo de deporte.

longitudes, etc. que exhiben, por ejemplo, piezas óseas (fémur, cráneo, dentadura, etc.) en *ostebiografía*[204], a partir de las cuales es posible reconstruir el diario de vida de una persona fallecida, o sea, dar cuenta de su *anterioridad*. Un ejemplo similar sería la lectura de trazas en *dendrocronología*, disciplina que analiza anillos dibujados en la corteza de los árboles, o las distintas trazas que muestran las rocas en petrología y que hablan de cómo se fueron conformando a través del tiempo. Todos estos ejemplos consisten en el análisis de indicios que actúan en representación de un pasado, los que posibilitan hasta cierto punto su reconstrucción, ya que el tiempo y sus hitos quedan condensados en las texturas y huellas. Este proceso es así comparable al análisis de los distintos tipos de trazos presente en los expedientes de la vivienda, y su semejanza ya mencionada con las pertenencias de carácter burocrático de un ser fallecido, asunto que ya he analizado en la "Parte 3" de esta tesis. Aquí se encontraría la esencia de los indicios, que como menciono al comienzo de este apartado, poseen la capacidad de dar cuenta de algo que va más allá de lo que yace allí materialmente. Es decir, tendrían la capacidad de invocar, de hacer presente mediante un signo, un evento pasado.

Los indicios no constituyen, por tanto, un objeto o signo fijo, finito o acotado, sino que son el indicador de algo acontecido, que se ha conformado gracias a la interacción entre múltiples agentes, los que son llamados a comparecer a través del indicio que los representa. Sin embargo, lejos del enfoque científico que comprenden los ejemplos recién mencionados, en esta investigación la interpretación de indicios (el hablar en nombre de), entonces, posee la facultad de reivindicar, exacerbar, imaginar, interpretar, y *ficcionar* el contexto al que representa. Bajo este marco, la veracidad de los hechos, del documento y el análisis de información, dejarían su lugar central para dar paso a la construcción de una narrativa que logre transmitir algo sucedido en un tiempo pasado, y en el caso de esta investigación, transmitirlo desde una dimensión sensible, apelando a una memoria a la vez personal, como colectiva. Por tanto, los indicios, permitirían abrir otro ingreso para conocer un habitar, los cuales, a través de su traducción y puesta en escena ante un foro, facilitarían que un espectador o participante versione dicho habitar, conectándolo con los recuerdos y asociaciones de su propia experiencia.

204 La *osteobiografía* comprende el estudio de hitos en la vida de una persona a través de sus restos óseos, los que informan sobre aspectos diversos, como la nutrición, hábitos, enfermedades, raza, el clima al cual estuvieron expuestos en vida, entre varios otros aspectos. Luego de analizar los huesos, este proceso comprende contrastar la información contenida en dichos restos con aquella presente en fotografías, documentos y archivos médicos del fallecido, observando coincidencias que permitan reconocer la identidad de un cuerpo (Keenan y Weizman, 2012).

4.5.3 La traducción: de la evidencia sin cuerpo a un archivo habitable

La necesidad de una traducción y espacialización de las evidencias encontradas en cada caso de estudio, como documentos, imágenes y planos arquitectónicos, se debe a que la mayoría de estas evidencias habitan en un lenguaje arquitectónico o jurídico, por lo que operan en el campo de la representación. Las huellas encontradas, en este sentido, resultan en comparación con los restos materiales, como restos poco *matéricos*, o "sin cuerpo". Por consiguiente, la misma naturaleza de las evidencias nos traslada a un espacio mental, que, si bien se aleja del espacio físico y concreto de la ruina, nos lleva al espacio de la proyección arquitectónica, y con esto, a un espacio lleno de posibilidades.

El proyecto es, en general, el espacio de lo posible, donde el diseño, sus modificaciones y transformaciones son trazadas antes que en el espacio efectivo. No hay una sola manera de habitar un plano, su espacio se dispone así para ser intervenido, completado y manipulado. De esta forma, la casa vuelve a existir dentro de sus múltiples posibilidades en el plano, llevado a distintas traducciones para conformar piezas y dispositivos artísticos. Tanto los formularios como los planos arquitectónicos son representaciones de la casa demolida, material que sigue existiendo en la arquitectura del expediente, lugar que actúa en representación de la casa demolida y que posee una espacialidad, una dirección y un número de rol. Esto es similar a los documentos que quedan después del fallecimiento de un ser querido, así las fotografías, documentos de identidad, libretas que contienen la escritura del fallecido, actúan como medio para llegar a conocer a esa persona desde fragmentos indirectos, o al menos reconstruir una suerte de ficción que actúa en representación[205]. Como diría Félix de Azúa, cualquier representación comprende una ficción que nos permite "acercarnos a algo real y verdadero en el terreno simbólico" (De Azúa, 2011, p. 262). Por tanto, se podría decir que luego que una construcción es demolida, una forma de habitarla es desde su representación. El procedimiento de traducción, de esta forma, permite habitar estas representaciones, dándoles otro cuerpo, uno que permita recorrerlo, manipularlo, e intervenirlo.

La posibilidad de acercarse a los indicios modificando su constitución original: ya sea eliminando el color de los documentos, transformando la línea de la planimetría en un bajorrelieve o corte, convirtiendo el diseño de planta en una ilustración, o en una construcción 1:1 que se pueda intervenir y apropiar, constituyen mecanismos a través de los cuales las evidencias han adquirido cuerpo, pasando desde una dimensión proyectual y jurídica, a despliegues visuales, objetuales, espaciales, y participativos. Por tanto, el sentido de este estudio no ha consistido en rescatar las

205 El cuerpo de obra del artista francés Christian Boltanski (1944-2021) estuvo enfocado en articular puestas en escena, a través de piezas instalativas, libros de artista, etc. Con objetos, fotografías y documentos de personas fallecidas.

vivencias ocurridas en aquellas casas, experiencia ya declarada irreproducible en esta tesis, sino de corporeizar la evidencia, dando paso a la representación y a la manipulación-apropiación que proponen las obras más recientes. De esta manera, las representaciones contenidas en el expediente, especialmente los diseños de planta, han sido traducidas a despliegues gráficos en la serie *10 Documentos* (2018), a una ilustración tridimensional y manipulable en el caso de *Casas Armables* (2019), y, por último, traducida a una instalación participativa en el taller *Right to Inhabit: Heygate Estate – Elephant and Castle* (2022), la cual posibilitaba recorrer e intervenir la pieza.

La práctica realizada, desde este lugar, ha demostrado una insistencia hacia la manipulación del archivo-expediente, convirtiéndolo en un archivo corporeizado, intención que parte con la video-instalación *Desarchivo* (2017), donde los distintos documentos del expediente son manipulados, para finalizar directamente con una pieza participativa en un contexto de taller. La posibilidad de manipular las evidencias, las que también se vuelven disponibles a través del sitio web de esta investigación[206], recupera la relación entre la mano y la proyección, y entre el cuerpo y el espacio construido. De esta manera, y retomando las nociones espaciales de Lefebvre (2013), la práctica realizada ha tenido como objetivo hacer transitar los indicios, a través del procedimiento de traducción, desde un espacio concebido, aquel que habita en las distintas representaciones arquitectónicas y jurídicas de la casa, hacia un tipo de representación que se pueda mirar, recorrer, palpar, manipular, intervenir, y, por último, apropiar; es decir, a un archivo que se pueda habitar.

Asimismo, el procedimiento de traducción de las evidencias funciona a modo de interpretación de la mismas, proceso a través del cual, según el *método indiciario*, los indicios logran devenir evidencia (Jiménez Becerra, 2012, p. 26). Asimismo, desde la perspectiva de la organización Forensic Architecture, los hechos no se dan, sino que se hacen. Es decir, para que un indicio se convierta en evidencia depende de dicha interpretación, ya que esta abre o amplifica las posibilidades de percepción de un indicio, dándole visibilidad y vinculación hacia otros indicios relacionados (Weizman, 2017).

De esta forma, la traducción de los indicios a piezas y dispositivos artísticos propone otro tipo de interpretación: los documentos e imágenes de las casas demolidas, si bien sirvieron para desprender información útil de la vivienda e interpretar su historia, el proceso de investigación se centró sobre todo en los distintos procedimientos que permitieron convertir esta información en objetos gráficos y despliegues espaciales. La traducción, entonces, funciona como una activación de los indicios, procedimiento que ayuda a destilar, aislar, exacerbar y corporeizar signos del habitar presente en documentos e imágenes que representan a las casas demolidas.

206 www.direccionesqueyanoexisten.com

Dicho de otra manera, los indicios devienen propiamente evidencia cuando son puestos en valor a través de su interpretación (Keenan y Weizman, 2013); en este caso, a través de su traducción.

4.5.4 La espacialización: reconstrucción y puesta en escena de evidencias

La reconstrucción y puesta en escena de evidencias en este estudio también ha comprendido una parte importante de la práctica realizada. Las distintas imágenes que se han podido encontrar en cada una de las casas estudiadas, como los registros de *Google Street View,* los planos arquitectónicos, las inscripciones de dominio, los recorridos y registros del barrio, permitieron no solo reconstruir parte de lo que fueron estas viviendas, sino de analizar un escenario urbano residencial en transformación. La puesta en escena de esta información, a su vez, posibilitó vincular las distintas huellas encontradas, y disponer las evidencias en una dimensión a la vez visual, espacial, táctil, lúdica, corporal, evocativa e *invocativa*. La espacialización ha comprendido, entonces, una práctica que ha permitido tanto dar sentido a huellas y fragmentos encontrados en cada caso de estudio, ponerlos en escena y darlos a conocer ante foros. Es a través de dicha puesta en escena ante un foro, que según la organización Forensic Architecture, la evidencia deviene testimonio.

El testimonio al que refiero corresponde, por tanto, a la activación ante un público, audiencia o participante, de las evidencias de la existencia de estas viviendas. Como explica Eyal Weizman, el concepto de forense, y que da el nombre a su organización, proviene del concepto de foro. Un proceso forense, entonces, consistiría en presentar las evidencias ante un foro, volviéndolas públicas a través de eventos de carácter medial, académico, judicial, artístico[207], etc. Sin embargo, cuando ya no hay testigos de un evento dado, se vuelve necesario no solo presentar las evidencias ante dicho foro, sino que ponerlas en forma, generando nuevas maneras de hacer ver aquello que se esconde o invisibiliza en el fragmento o huella, a lo cual Weizman y Thomas Keenan denominan como *tercera narrativa* (2013).

La espacialización permite, por tanto, vincular las evidencias, dándoles sentido, sin apelar a una totalidad, tal como se pudo observar en las piezas *Casas Armables* (2019) y en el taller *Rethinking Inhabiting Spaces – Heygate Estate, Elephant and Castle* (2022). La primera pensada para ser descargada desde *Internet*, y la segunda, siendo presentada en un contexto de taller al interior de un museo. De manera similar, gran parte de las piezas creadas a lo largo de esta investigación han sido exhibidas desde foros

207 En este sentido, la concepción de foro de esta organización sobrepasa a contextos legales de cortes judiciales, comprendiendo distintos tipos de espacio público, físicos como virtuales, como foros posibles. A su vez, comprenden dichos foros como materialidad, la cual posee la capacidad de transformarse a partir de las narrativas diversas que ingresan a estos foros (Keenan y Weizman, 2013).

tanto académicos como artísticos, tales como exposiciones, piezas interactivas, presentaciones, artículos, etc.

La evidencia que ha sido presentada en estas ocasiones se aleja, sin embargo, del carácter científico que involucra el concepto de evidencia, el cual apela a lo comprobable o certificable. Es decir, su objetivo no es la constitución de pruebas fidedignas, sino el comunicar los signos contenidos en las evidencias a través de un despliegue que apele a los sentidos y a la memoria de quien recorre la exposición o manipula el dispositivo artístico. No obstante, conserva de este concepto el sentido de convicción ante huellas, trazas, fragmentos, y restos, al ser presentados ante los foros recién mencionados, convicción para la cual la puesta en escena o espacialización comprendería un proceso fundamental, ya que estaría dirigida hacia el juicio de los sentidos (Keenan y Weizman, 2013):

> La elaboración de los hechos, entonces, depende de un delicado equilibrio estético, de nuevas imágenes posibilitadas por las nuevas tecnologías, que no solo cambian frente a nuestros propios ojos, sino que cambian nuestros mismos ojos, afectando la forma en que podemos ver y comprender las cosas. La estética, como juicio de los sentidos, es lo que reordena el campo de opciones y su probabilidad percibida y recorta la economía de cálculos de la probabilidad. La palabra convicción articula así el veredicto legal con la sensación subjetiva de creencia confirmada, de estar convencido. (Keenan y Weizman, 2013, p. 24).

La puesta en escena como espacialización permite, entonces, generar maneras de hacer ver, comprometiendo a un espectador o participante ante los restos de estas viviendas. La diversa información encontrada en las evidencias: descripciones, dibujos, medidas, fotografías, materialidades, historia, información del barrio, etc. comprende una información heterogénea y fragmentaria que sólo puede ser vinculada a través de su espacialización.

Tomando este enfoque, la traducción y puesta en forma de evidencias sería un proceso clave para la articulación de un testimonio no humano, el cual comunica a través de otros aspectos, que son más bien visuales, objetuales, *matéricos*, temporales, espaciales e *indiciales*. El análisis de evidencias que comprende fragmentos de un evento dado, la articulación de maquetas y representaciones espaciales varias para comprender la relación entre agentes de dicho evento, y, por último, la traducción y puesta en escena de evidencias que vuelven cada caso de estudio comunicable a distintos foros, apuntan a comunicar un proceso de transformación de un habitar a partir de sus huellas. La reconstrucción en el caso de esta investigación, como afirmé anteriormente, más que apelar a recuperar una totalidad, apunta

a descubrir la relación entre agentes que han sido parte de dicho proceso, en este caso, la gentrificación de un barrio residencial. En este sentido, las maquetas, o despliegues espaciales, permiten situar dichos agentes en un espacio-tiempo, trasladando las evidencias desde un espacio racional (o mental), como ocurre en el caso de los planos arquitectónicos, a un espacio expositivo participativo y lúdico, y, por tanto, espacio encarnado que comparte características de un espacio social.

La etapa de espacialización, a través de una puesta en escena, correspondería, por tanto, a la última fase para que un indicio devenga testimonio. De esta forma el recorrido de esta investigación articula el siguiente trayecto: primero, el indicio pasa a ser evidencia a través de su traducción, y luego, a ser testimonio a través de la puesta en escena ante un foro. Estos procedimientos permiten articular o coordinar fragmentos heterogéneos en una sola pieza o dispositivo que facilite llegar a conocer un habitar cuando la vivienda o construcción en cuestión ya no existe.

CONCLUSIONES

Llevar a cabo esta investigación artística significó una compleja coordinación de diversos enfoques, principalmente provenientes de la práctica artística, aunque también historiográficos y documentales, esto en función de dar cuenta de signos que hablen de la experiencia del habitar. Otros propósitos comprendieron inferir y materializar, a partir de las evidencias encontradas en cada caso de estudio, el espacio social que subyace en los indicios de estas viviendas, y así proponer estrategias plásticas que permitieran traducir la información contenida en ellas hacia una experiencia. Por último, también buscó establecer confluencias y divergencias entre la práctica artística y la arquitectura en torno al habitar y la idea de espacio. A partir de estas dimensiones se han dividido las conclusiones en tres aspectos, los cuales abren a su vez nuevas preguntas y cuestionamientos acerca de las transformaciones que están hoy ocurriendo en el habitar y el potencial de las artes visuales para convertir sus signos en experiencia:

1) Inferir un espacio social a partir de la traducción y materialización de evidencias

La traducción y materialización de las evidencias contenidas en los expedientes y registros fotográficos de estas casas, permitieron identificar **signos, huellas y trazas,** detalles que posibilitaron revelar **un espacio, un tiempo y un sujeto,** componentes que se llegaron a comprender, a través de la práctica realizada, como aspectos esenciales del habitar presentes en las improntas de estos documentos**.** De esta forma, a través de este proceso se identificaron estos tres agentes fundamentales que integran el espacio social, los cuales permitieron dimensionar o comprender la naturaleza dinámica, y, por tanto, transitoria y única del habitar y su experiencia, asunto que engloba sobre todo la primera etapa del proceso práctico, contenido en la Parte 3 de esta tesis.

La noción de espacio social, no obstante, se buscó y problematizó en cada una de las etapas del proceso de investigación: en la observación del barrio y sus transformaciones durante la investigación, en el análisis y traducción de los documentos de las casas, y principalmente, en las puestas en escena realizadas. En estas últimas, confluyó la integralidad del material revisado, tanto aquel que aparece en certificados y planos de las casas, como en los registros fotográficos de los servidores *Google Maps* y *Google Earth*, sumado a los numerosos recorridos y registros que se realizaron del sector de estudio a lo largo de la investigación y que informaron de sus diversos componentes y transformaciones que ocurrían en el día a día en el barrio. Las distintas piezas y dispositivos creados, de esta forma, recuperaron y materializaron indicios heterogéneos para hacerlos converger e interactuar en un solo espacio a través de procedimientos de edición, grabado, cambios de escala, *espacialización* y la creación de piezas interactivas, operaciones que abrieron las evidencias hacia

dimensiones gráficas, táctiles, espaciales y participativas.
El espacio social, apareció así, desde una noción fragmentaria, pero integral, ya que se evidenciaron aspectos diversos, tanto provenientes del proyecto, o del *antes* de que la arquitectura fuera emplazada en la ciudad, el *durante* de esta construcción (mientras fue habitada), y, por último, lo ocurrido *después* del hito de la demolición, cuando la parcela de tierra fue transformada sin dejar rastros de la construcción anterior. Estos **signos emergieron en las improntas y representaciones contenidas en los documentos**, en las descripciones presentes en los Certificados de Dominio, en la vegetación, colores, y revestimientos del frontis de estas casas en los registros de *Google Street View*, en el reemplazo de la casa por el edificio, entre otros. Es decir, se revelaron elementos disímiles y transitorios que hablan del tiempo en objetos y apropiaciones que reflejan a las personas que allí habitaron. La noción de espacio social permitió entonces comprender las múltiples capas que conforman un habitar, ya que, al no existir la casa en cuestión, y solo las evidencias de esta, dichas capas pasaron a residir en las evidencias mismas, y a ser reveladas a través de su materialización en el ejercicio de traducción a piezas artísticas.

Respecto a lo anterior, para la materialización de las evidencias mi **práctica artística** sirvió fuertemente de base y enfoque en cada uno de los casos de estudio. Algunos de los procedimientos de traducción de evidencias, como lo fueron el uso de materiales livianos, tales como papel y cartón, el efectuar cambios de escala, el uso del blanco sobre blanco en piezas gráficas, comprendieron procedimientos en parte conocidos. Sin embargo, la práctica que se desarrolló estuvo abierta hacia **trayectos experimentales**, impulsados por el objetivo de investigación: **dar cuenta de signos que hablen de la experiencia del habitar**. Así, el empleo de medios tales como la video-instalación, la articulación de dispositivos para Internet, la ilustración gráfica tridimensional, comprendieron nuevas incursiones que significaron desplazar temas y materialidades hacia la imagen en movimiento, la mímesis, la circulación en la web y la participación. También implicó desarrollar nuevos procedimientos, como el trabajo de vectorización y edición de los documentos, la confección de matrices de grabado que lograran reproducir el contenido gráfico de las evidencias, desarrollar herramientas de ilustración figurativa para traducir detalles tales como el revestimiento de estas viviendas, y la vegetación presente en ante-jardines y patios, entre otros signos del habitar.

Asimismo, este trayecto experimental también llevó la práctica hacia generar piezas que permitieron la **interacción con las evidencias**; es decir, posibilitaron **conocer** a partir de la **manipulación de los documentos** y la activación de sus cualidades indiciales, objetuales y espaciales desde las distintas traducciones que se realizaron. De igual forma, el traslado de los recursos de mi práctica artística permitió comprender y sistematizar sus recursos, analizando sus enfoques, repeticiones, materialidades,

procedimientos, arreglos, poéticas, y principalmente, la relación que entreteje con la idea de espacio. De esta forma, los recursos de las artes visuales no solo posibilitaron **analizar, desprender, traducir y poner en escena signos que hablasen de la experiencia del habitar**, sino que en su ejercicio significaron un enriquecimiento de los mismos medios y materialidades que se emplearon. En este sentido, esta práctica como investigación logró combinar y entrelazar experiencia y experimento, características esenciales con las que Janneke Wesseling identifica la investigación artística; esto es, alternar una metodología que se basó tanto en materialidades y recursos conocidos y probados, como en abrirse a nuevos procedimientos y medios, proceso que enriqueció el propio lenguaje y las posibilidades inéditas y divergentes de una práctica artística para abordar y materializar, en este caso, transformaciones recientes en el habitar residencial contemporáneo.

Por último, la apertura hacia medios hasta ese momento desconocidos, llevaron el proceso de investigación hacia piezas y series que hasta la actualidad siguen en curso, ya sea por la naturaleza misma de las piezas creadas, o por la dificultad que significó el concluirlas en el marco de este estudio. Así, gran parte de las series gráficas comenzadas se encuentran todavía en desarrollo, articuladas como series continuas. En este sentido, varios de los aspectos de la práctica significaron un reto mayor, que difícilmente podría haber sido resuelto a cabalidad en el solo marco de esta investigación. Contar con el tiempo necesario para desplegar y profundizar en una práctica que superara dificultades materiales, procedimentales, espaciales y conceptuales se presentó como un gran desafío de tiempo e infraestructura a veces difícil de lograr a lo largo de este estudio. Es por esto que varios de los objetos y puestas en escena que se crearon quedan como experimentaciones tentativas. **Ideas, prototipos y series en curso** que se proyectarán más allá del contexto de esta investigación. Esto último refleja la naturaleza misma de la práctica artística, la que más allá de materializar obras, se articula a partir de un conjunto heterogéneo de actividades, reflexiones, gestos y puestas en escena.

2) Revisar y analizar las confluencias y divergencias entre la práctica artística y la arquitectura en torno al habitar y la idea de espacio.

El diálogo entre la práctica artística y la arquitectura en esta tesis se centró principalmente en torno a la idea de espacio, el cual fue problematizado a partir de las nociones de espacio concebido, contenido en las distintas proyecciones que se analizaron, y la noción de espacio social. A través del análisis de las distintas proyecciones que se revisaron a lo largo de este estudio, aquellas contenidas en los planos de las viviendas demolidas y a través del estudio del sentido de la proyección en la disciplina de arquitectura (materializado en bocetos, maquetas, planimetrías varias, prototipos, entre otros), se llegó a la comprensión de que

el ejercicio de proyección sobrepasa el uso instrumental de estos recursos, es decir, proyectar el habitar efectivo, siendo un medio y lenguaje que también formaliza espacialidades que no aspiran necesariamente a ser construidas. Este punto permitió conectar a ambas disciplinas, entendiendo la práctica y sensibilidad espacial como principalmente plástica, por lo que permitiría pensar el espacio desde sus infinitas posibilidades en un plano. A través de las proyecciones que se revisaron, sin embargo, se divisó también una separación disciplinar entre artes visuales y arquitectura al pensar en el habitar efectivo, el cual en el lenguaje arquitectónico comprende una representación la mayoría de las veces instrumental y abstracta (como aquella que figura en los planos de las casas estudiadas), contenida en una realidad matemática, neutra y codificada, que se denominó como "espacio racional" en la Parte 4 de esta tesis. Esta concepción articula, por lo tanto, una comprensión espacial disciplinar, que piensa, concibe y construye el espacio a través de dichos recursos proyectuales. Esto último es similar a como un músico entiende una melodía a través de una partitura, quien al leerla reproduciría la melodía en su mente, sin necesidad de tocarla con un instrumento musical. De esta forma, la arquitectura promueve una **comprensión espacial específica y disciplinar** a través de estos recursos de proyección, la cual se vuelve determinante a la hora de pensar, construir y valorar el habitar residencial. A partir de esto también se pudo inferir que **la arquitectura comienza en el ejercicio de proyección**, y no desde la práctica de erigir una construcción, por lo que la responsabilidad de estos recursos para prescribir parte del habitar efectivo tiene relación con los **recursos de proyección en sí mismos**. Este último punto se volvió patente al observar el paso de recursos y lenguajes proyectuales en los que se empleaba regla, papel y lápiz, a emplear los distintos *softwares* de modelado 3D, los cuales calculan desde la rentabilidad del suelo, los costos de los materiales y procesos constructivos, hasta encargarse de las maquetas e imágenes que permitirán su comercialización y venta. Es decir, hoy en día la arquitectura resuelve una parte importante de su trabajo al interior de la interfaz de estos *softwares*, cuestión que podría incrementar la distancia y diferencia con el espacio social al cual dicha arquitectura está siendo destinada.

Respecto a la idea de espacio en artes visuales, también materializada muchas veces a través del ejercicio de proyectar espacialidades, si bien comparte recursos similares, como la práctica del dibujo, la confección de maquetas y prototipos, emplear la miniatura o pequeña escala y la escala 1:1, como se pudo observar en los distintos referentes analizados a lo largo de esta tesis, se pudo inferir que son representaciones que destilan sobre todo elementos de un *a posteriori* de la construcción. Respecto a esto, la práctica que se realizó en esta investigación comprendió la creación de piezas que emplearon un universo material similar al que se utiliza en arquitectura, como lo fue el uso de programas vectoriales, el empleo de distintos tipos de papel y elevaciones a pequeña y gran escala, estrategias plásticas

que permitieron reconstruir fragmentos de espacialidades y de algunos de sus elementos característicos. En este sentido, tanto la práctica realizada, como los ejemplos de obra que se analizaron, muestran que la preocupación de las artes visuales respecto al tema del habitar va dirigida a **representar las características de un espacio que logre reflejar aspectos culturales, sociales y políticos de habitares específicos.** Por lo tanto, son representaciones que destilan características de un espacio social, esto es, cuando la arquitectura ya ha sido habitada.

De esta forma, tanto el *después* de una construcción, como el análisis de los recursos de proyección en sí mismos, problemas que se desarrollaron a lo largo de este estudio, fueron asuntos que parecen no tener un lugar central o establecido dentro de la disciplina de la arquitectura, tal como lo afirma el libro, y posteriormente serie de televisión *How Buildings Learn: What Happens After They're Built* (1997) del escritor Stewart Brand, y en el cual se aborda la carencia de un análisis crítico que dé cuenta del destino de las construcciones que se han erigido en la ciudad. En este sentido, la tendencia apunta firmemente a que **la arquitectura finaliza una vez que un edificio ha sido proyectado y construido, mientras que las artes visuales que desarrollan el problema del habitar lo abordan principalmente desde que el inmueble ha sido emplazado en la urbe**. Aún así, el espacio mental, racional o geométrico, intelectivo y abstracto, se reconoce a lo largo de esta tesis como un recurso y lenguaje, tanto para la arquitectura como para las artes visuales, que permite proyectar espacialidades tanto factibles como irrealizables, las que reflejan nuestras maneras de pensar y habitar el espacio.

Un último aspecto en el que ambas disciplinas convergieron, es en el medio de la **instalación**, el cual a lo largo de esta investigación tuvo un rol cambiante, pasando de ser un asunto central al inicio de este proceso, para luego tomar un rol más bien instrumental, ya que permitió coordinar las distintas puestas en escena en contextos de exposición, observar los alcances entre las piezas producidas y generar un recorrido al espectador. Asimismo, el concepto de instalación es lo que inicialmente permitió un puente de conexión con la disciplina de la arquitectura y la noción de espacio social, por lo que posibilitó abrir un diálogo transdisciplinar en torno al habitar y a las distintas formalizaciones de la idea de espacio. Este medio, por tanto, fue comprendido y puesto a prueba respecto a su capacidad de acoger elementos heterogéneos y articularse según características de un espacio específico, cualidades que también identifican a la noción de lugar. Nuevamente, tanto a partir de la práctica realizada, como de los ejemplos de obra analizados, se infiere que la instalación más que definirse por un grupo de elementos acotados, se produce en la relación e interacción entre elementos, de cómo estos interaccionan en un espacio y tiempo, entretejiéndose con la espacialidad que acoge y sus características únicas. Este punto permitió así conectar este medio con la idea de espacio social, y llegar a considerarlo como un **recurso**

privilegiado para comunicar espacialidades y componentes disímiles del habitar, ya que permitió crear situaciones en las que un espectador o participante puede ingresar, recorrer y habitar los distintos elementos como una sola, pero compleja, entidad. Sin embargo, a lo largo de este proceso la instalación comprendió, a su vez, una noción disciplinar (entendiendo que esta se inscribe en el campo de las artes visuales), que obstaculizó llegar a una problematización más transversal de la idea de espacio. De esta manera, en este estudio se comenzó por nombrar "instalación" a los distintos montajes que se realizaron a lo largo del proceso práctico, a llamarlos "puestas en escena", o a referirse a esta práctica como al ejercicio de "generar espacialidades". De esta forma, en una etapa final de este escrito se termina por nombrar **"espacialización", al rol integral y multifuncional de la idea de espacio al interior de esta investigación**, lo que significó uno de los intentos por recuperar una noción más integradora de espacio, esto en correlación a la idea de espacio social.

3) Proponer estrategias plásticas que permitan traducir la información contenida en las evidencias hacia una experiencia

Las evidencias, en esta investigación, constituyeron un punto de partida desde el cual se articuló una narrativa sensible que permitió abrir los indicios de cada una de las viviendas estudiadas hacia un imaginario del habitar, poniendo en escena sus huellas, y desde allí, evocando recuerdos e imaginarios que exceden a estos casos de estudio. Las estrategias plásticas que fueron propuestas partieron con las distintas pruebas con procedimientos, y continuó con la confección de piezas, y la creación de dispositivos y puestas en escena (o *espacializaciones*), que versionaron las evidencias encontradas en cada caso de estudio. Este conjunto de técnicas, procedimientos y operaciones, en la parte final de esta tesis se les pasa a denominar como ***narrativa espacial-indicial***, la cual se basa en distintos tipos de traducción y *espacialización* que abren el acceso a las evidencias, volviéndolas observables, *dimensionables,* experimentables y valorables. Por lo tanto, esta narrativa se vuelve necesaria, ya que, aún cuando una evidencia es prueba de algo ocurrido en un pasado, comprende también una prueba inactiva. O, dicho en otras palabras, las evidencias requirieron de una traducción y puesta en escena para su contextualización y comprensión, y así lograr dimensionar su alcance para dar cuenta, en este caso, de un habitar. Desde la perspectiva del trabajo con evidencias de la organización Forensic Architecture, **los indicios de estas casas solo se convirtieron en testimonio de su existencia a través de su interpretación**, siendo quien o quienes las identificaron en contextos de exposición, taller, o a través de la web, las personas que dieron sentido y lugar a dichas evidencias, es decir, **son quienes las accionaron**. Esto es, se puso de relieve aquello que la convertiría en prueba indudable de un pasado en la medida que se visibilizó ante dicho foro. Aquí se regresa a la idea de que **las evidencias no hablan por sí**

mismas, sino que para darlas a conocer fue necesario generar mecanismos, como traducciones, interpretaciones, o mediaciones que permitieran hacer ver, o disponer a mirar ciertas cosas por sobre otras. Por tanto, las distintas piezas y puestas en escena que se realizaron permitieron, de esta forma, dar visibilidad y vincular los diversos **agentes que fueron parte de un proceso**, conectando y espacializando los indicios que quedaron de estas casas y del barrio. Bajo esta luz, esta investigación permitió poner en valor los signos de la transformación de un barrio a través de interpretaciones que levantaron distintas poéticas en torno a la experiencia del habitar, su composición e interacción.

El foco de esta investigación, no estuvo centrado, sin embargo, en la comprobación de un hecho, sino en las narrativas que se pudieron desprender de los indicios de esos hechos, siendo comunicados a través de canales principalmente sensibles. Mientras el *Método Indicial* y los casos de estudio de la organización Forensic Architecture, ambos ejemplos que fueron citados al final de esta tesis, apuntaron a la construcción de pruebas, en el caso de esta investigación, la práctica que se realizó estuvo dirigida a la articulación de narrativas que pusieran en escena signos de un habitar. No obstante, y sin la intención de perseguir métodos comprobatorios, estos procedimientos generaron igualmente maneras concretas de hacer ver estas evidencias en el momento en que fueron expuestas ante un foro, e informando, en varias de las piezas construidas, la locación efectiva que estas casas solían tener. En este sentido, las puestas en escena conservaron y pusieron a circular el emplazamiento que tenían estas viviendas, junto con varios de sus antecedentes.

Asimismo, el enfoque que aquí se propuso, basado mayormente en documentos, comprendió un abordaje de carácter documental. No obstante, los recursos empleados para su análisis concibieron el documento como contenedor de signos, más que como información útil de la cual se debía desprender un sentido. De hecho, varias de las piezas realizadas buscaron lo contrario, desactivar la información escrita, para hacer de su *objetualidad* y trazas asuntos que permitieran identificar signos, gestos y materialidades que reflejaran la agencia de un sujeto, un espacio y una temporalidad determinada. Los objetos, puestas en escena y experiencias que se articularon, se alejaron así de la pretensión de objetividad de un género documental, si se quiere, más tradicional. Este asunto sitúa este estudio en una ***documentalidad* distinta**, que articuló representaciones que transitaron entre lo objetivo y la invención verosímil, y que tuvieron como foco principal generar una experiencia inductiva para un espectador o un participante. Los documentos, de esta forma, se prestaron más bien de base para generar un **archivo *experienciable***, que partió en el documento que certifica un inmueble ya derribado, para desde dicho documento articular otras versiones del mismo. En resumen, pese a que la *espacialización* de las evidencias no estuvo dirigida exactamente a la construcción de pruebas objetivas, ni a generar

una narrativa documental desde el relato de un testigo, compartió el objetivo de la articulación de una representación, en este caso espacial e *indicial* que buscó igualmente **devenir testimonio y archivo encarnado**.

De igual forma, los distintos medios en los que circularon las evidencias, también activaron otras nociones espaciales, que significaron la incursión de los casos de estudio en foros cada vez más accesibles. De esta forma, mientras la investigación comenzó a ser exhibida y comunicada en contextos académicos y artísticos más tradicionales (en artículos, coloquios, exposiciones, etc.), en una primera etapa de este estudio, luego transitó hacia otros espacios, como lo fue generar un dispositivo para Internet, que es el caso de la serie *Obituario de casas* en el periódico comunal *The Ñuñork Times*, y del sitio *web* de esta investigación www.direccionesqueyanoexisten.com. Este último, pone a disposición la integralidad de los trabajos de campo: evidencias, repertorios fotográficos del barrio, exposiciones, dispositivos participativos, escritos, entre otros, ofreciendo la posibilidad de navegar este estudio, y de descargar sus diversos elementos.

Por último, la idea de archivo encarnado, se hizo sobre todo patente en las piezas que proponen estrategias lúdicas, *hápticas* y mnémicas. El tocar, el jugar y el recordar, son acciones presentes tanto en procesos cognoscitivos, como afectivos. De este modo, la práctica que se efectuó estuvo orientada a conocer de otro modo los signos de un habitar, activando abordajes pre-verbales, sensibles, intersubjetivos y mnémicos. La puesta en escena de las evidencias promovió así la activación de un imaginario personal en torno al habitar, ya sea del domicilio personal, del barrio y sus alrededores, e incluso, de la ciudad, ya que la **percepción espacial**, como se pudo ver en el capítulo final, se construye de forma subjetiva, a partir de variantes principalmente familiares, sociales y culturales, por lo que es sobre todo **biográfica**. Por ello, las piezas creadas, sobre todo en la última parte de este estudio, se tornaron palpables, posibles de recorrer, desarmar, intervenir, e incluso, destruir. Así, las elevaciones y diversas representaciones espaciales que se desarrollaron fueron articuladas para **ayudar a un participante a rememorar su habitar residencial**, su percepción espacial construida, su perspectiva del hogar, sus vínculos con un barrio, o con los habitáculos de su niñez o de sus seres queridos, y las distintas apropiaciones que pueden reflejar aspectos identitarios y culturales. Por consiguiente, estas reproducciones indiciales y espaciales funcionaron como un dispositivo *mnémico*, el cual para ser efectivo no debía, necesariamente, reproducir dicha espacialidad de manera fiel o total, sino más bien, se articuló una base visual o material que sirvió a la mente y el cuerpo para el **ejercicio del recuerdo**.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Captura de pantalla de vista cenital sector de estudio y domicilio personal marcado en rojo. Fuente: *Google Earth.* 19

Fig. 2 Dibujo área sector de estudio. Fuente: Elaboración Propia. 20

Fig. 3 *House*, 1993. Rachel Whiteread. Fuente: Diario El País. 38

Fig. 4 *Viexpo*, 2006. Leonardo Portus. Fuente: catálogo exposición *Viexpo*, Galería Gabriela Mistral. 42

Fig. 5 *Minimal 4, 2002. Pablo Rivera. Fuente: Art Nexus.* 45

Fig. 6 Plano de Santiago en 1906 con el primer sector de Ñuñoa y Providencia (Biblioteca Nacional, Sala Medina, Santiago de Chile). Fuente: Libro Ñuñohue, de Rene Leon Echaiz. 60

Fig. 7 Sector barrio *los adoquines*. Fuente: *Google Street View.* 61

Fig. 8 Calles León Weinstein y Natalio Stein, en la Población Arturo Prat. Fuente: *Google Street-View.* 63

Fig. 9 Vivienda murada. Parte del repertorio fotográfico del Barrio Alma en la ciudad de Rennes, Francia, 2008. Fuente: Elaboración Propia. 67

Fig. 10 Registros fotográficos de procesos de demolición en el sector de estudio. Imágenes parte superior: demolición cuadrante calles Av. Ossa, Estrella Solitaria, Clorinda Willshaw y Simón Bolivar, 2020. Imágenes parte inferior: demolición en calles Pucará con Hamburgo y Natalio Stein, 2017. Fuente: Elaboración Propia. 69

Fig. 11 Parte del repertorio fotográfico realizado del barrio Yungay y Matta, 2008. Fuente: Elaboración Propia. 70

Fig. 12 Repertorio fotográfico realizado en mi barrio, 2004. Fuente: Elaboración propia. 73

Fig. 13 Cronología de *Google Maps* con 9 de mis recorridos diarios por el sector de estudio registrados por el GPS de mi teléfono móvil durante el mes de octubre, 2017. Fuente: Elaboración Propia. 79

Fig. 14 Captura de pantalla extraído de la vista satelital de *Google Maps* del primer caso de estudio, 2018. Fuente: *Google Maps.* 81

Fig. 15 Plano del tercer caso de estudio, vivienda que estaba emplazada en la calle Pucará #4892 y que fue demolida en el 2015. Registro: Elaboración propia. Fuente: Dirección de Obras Municipalidad de Ñuñoa. 83

Fig. 16 Vista cenital de la obra *Grilla local*, 2010. Resmas de papel tamaño carta. Dimensiones variables. Fuente: Elaboración Propia. 86

Fig. 17 Trabajo preparatorio para una pintura. Traslado de las medidas lineales de una fachada de vivienda, 2004. Fuente: Elaboración propia. 87

Fig. 18 Imágenes de *Google Street View* del primer caso de estudio antes y después de su demolición. Registros realizados en enero 2012 y septiembre 2014, respectivamente. Fuente: Archivo fotográfico de *Google Street View* (*Google Maps*). 93

Fig. 19 Registro fotográfico y en video expediente Rol 15568-02. Dirección de Obras Municipalidad de Ñuñoa, 2017. Registro: Elaboración Propia. 94

Fig. 20 Conjunto de documentos del primer caso de estudio. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia. 95

Fig. 21 *Frames* Video-proyección *Desarchivo*. Duración 00:07:00, 2017. Registro: Elaboración Propia. Enlace video: https://www.youtube.com/watch?v=NA-u5EKWv5w 97

Fig. 22 Edición documento “Hoja para el Catastro”, 2017. En la imagen de la izquierda figura el registro del documento original, y en la imagen del centro y derecha la separación de la información contenida en el documento (primero información propia del formulario, luego su llenado posterior). Expediente Rol 1568-02. Fuente primer documento: Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia. 100

Fig. 23 Detalle documento “Hoja para el Catastro”, 2017. Fuente: Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia. 101

Fig. 24 Plano constructivo arquitectónico redibujado. Expediente Rol 1568-02, 2018. Fuente: Elaboración Propia. 102

Fig. 25 Acumulación de la totalidad del texto del expediente Rol 1568-02. Fuente: Elaboración Propia, 2018. 103

Fig. 26 Detalle diseño de planta redibujado. Expediente Rol 1568-02, 2018. Fuente: Elaboración Propia. 104

Fig. 27 Pruebas para *espacializar* el texto del expediente volviendo lineal el texto contenido en las especificaciones técnicas, 2018. Fuente: Elaboración Propia. 105

Fig. 28 Registro plano expediente Rol 1568-02, 2017. Fuente: Dirección de Obras de la Municipalidad de Ñuñoa. Registro: Elaboración Propia. 107

Fig. 29 Serie de 27 gofrados intervenidos, parte de la pieza “Desarchivo, 2017. Papel de algodón formato oficio sobre mesa de madera. Colegio de Arquitectos de Chile. Fuente: Elaboración Propia. 114

Fig. 30 Detalle serie de 27 gofrados intervenidos, parte de la pieza *Desarchivo*, 2017. Papel de algodón formato oficio. Fuente: Elaboración Propia. 115

Fig. 31 “Hoja para el Catastro” y su conversión a plancha de gofrado (conformada por su negativo en sobre-relieve sobre plancha de acrílico) y gofrado sobre papel de algodón, 2017. Fuente: Elaboración Propia. 116

Fig. 32 Primeras pruebas de gofrado con distintos papeles y matriz fabricada mediante impresión 3D con el texto contenido en el expediente. 117

Fig. 33 Registro exposición *Desarchivo*, 2017. Colegio de Arquitectos de Chile. Fuente: Elaboración Propia. 118

Fig. 34 Registro exposición *Desde la calle no se ve la ciudad*, 2018. Galería Patricia Ready. Fuente: Elaboración Propia. 123

Fig. 35 Serie *Ediciones de un expediente*, 2018. Conformada por 6 piezas de distinto formato. Gofrado sobre papel de algodón. Fuente: Elaboración Propia. 124-126

Fig. 36: Experimentación para conformar la serie *Anónimas*. Ilustración vectorial de la fachada del primer caso de estudio usando como modelo la imagen de la vivienda en *Google Street View*, y matriz de acrílico fabricada mediante corte láser con el negativo de la ilustración, 2018. Fuente: Elaboración Propia. 127

Fig. 37 De la serie *Anónimas N º 1*. Gofrado sobre papel de algodón. Medidas 34,3 x 45,5 cm. 2018. Fuente: Elaboración Propia. 128

Fig. 38 *Reja Perimetral*, 2018. Parte de la exposición *Desde la calle no se ve la ciudad*. Corte láser sobre papel de algodón, pieza dispuesta sobre una repiza de madera lacada. Medidas 15 x 400 cm. Fuente: Elaboración Propia. 129

Fig. 39 Series gofradas *Anónimas* y *Ediciones de un expediente*, 2018. Parte de la exposición *Desde la calle no se ve la ciudad*. Fuente: Elaboración Propia. 130

Fig. 40 Imagen superior, vivienda antes de ser demolida. Fuente: Registro de *Google Street View*. Imagen inferior, registro fotográfico vivienda actual, 2017. Fuente: Elaboración Propia. 131

Fig. 41 Primera Inscripción de Dominio y Aporte a Sociedad, 1913. Registro del documento original destacando código que indica la planimetría de conjunto habitacional, 2017. Fuente: Archivo Nacional. Registro: Realización Propia. 133

Fig. 42 Fotocopia del único plano encontrado que data de 1959 y que muestra los conductos del agua en la vivienda estudiada. Fuente: Aguas Andinas. 134

Fig. 43 Detalle Inscripción de Dominio de 1913. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Archivo Nacional. 135

Fig. 44 Vista satélite con los nombres de calles de quienes formaron la Sociedad R.D.E Weinstein, Eli Rossemblut, Salomón Dofman y León Weinstein. Fuente: *Google Maps*. 136

Fig. 45 9 Inscripciones de Dominio del segundo caso de estudio. Pucará #5276. Fuente: Archivo Nacional, Conservador de Bienes Raíces, Dirección de Obras Municipalidad de Ñuñoa. 137

Fig. 46 Ilustración realizada a partir del archivo fotográfico de *Google Street View*. Fuente: Elaboración Propia. 139

Fig. 47 Vista cenital de la vivienda, segundo caso de estudio, que solía estar emplazada en la calle Pucará #5276. Fuente: *Google Earth*. 140

Fig. 48 Superposición de la vista cenital de la vivienda estudiada con el diseño de planta encontrado en Aguas Andinas. Fuente: *Google Earth*. 140

Fig. 49 Nuevos proyectos inmobiliarios. Imagen a la derecha edificio construido en el terreno de uno de los casos de estudio, Pucará #4886. Fuente: Inmobiliaria Altura (imagen izquierda), Inmobiliaria Stitchkin (imagen derecha). 141

Fig. 50 *Planimetrías*, 2018. Pliegos de papel de algodón intervenidos con escritura y pequeñas elevaciones. Dimensiones 76 x 112 cm. Parte de la exposición colectiva *Habitar,* y proyecto *One momento art*. Fuente: Elaboración Propia. 143

Fig. 51 Registro fotográfico de la casa en ruinas en la localidad de Huarasiña, Región de Tarapacá, 2018. Fuente: Elaboración Propia. 146

Fig. 52 Imagen superior, Inscripciones de Dominio de la vivienda de 1982. Fuente: Archivo Regional Universidad Arturo Prat. Registro: Elaboración Propia. Imagen inferior, diseño de planta de la casa. Fuente: Trazado realizado por el arquitecto Rodrigo Fuentealba. 146

Fig. 53 *Planimetrías (veinte de noviembre de mil novecientos doce/ veinticuatro de septiembre de mil novecientos ochenta y dos)*. Lápiz grafito sobre hojas de papel tamaño oficio y mesa de madera 122 x 244 cm. Fuente: Elaboración Propia. 147

Fig. 54 Diagrama, 2018. Fuente: Elaboración Propia. 148

Fig. 55 Seguimiento al proceso de demolición y ulterior construcción de un edificio residencial de la Inmobiliaria Stitchkin, situado en la esquina de las calles Pucará y Hamburgo en el sector de estudio, 2017-2019. Fuente: Elaboración Propia. 152

Fig. 56 Registros fotográficos de viviendas, demoliciones y vegetación en el sector de estudio. Santiago de Chile, 2016-2019. Fuente: Elaboración Propia. 154

Fig. 57 Noticia sobre demanda de residentes de la Población Arturo Prat a la Inmobiliaria Stitchkin, 2015. Fuente: The Ñuñork Times https://nunorktimes.cl/2015/11/12/vecinos-de-pucara-denuncian-la-construccion-de-edificio-de-14-pisos-con-el-fin-de-destruir-la-poblacion-arturo-prat/ 155

Fig. 58 Imagen superior, captura de pantalla de la sección *Obituario de Casas*, en el periódico digital comunal The Ñuñork Times, 2019. Imagen inferior, reenvío de la publicación al servidor de *Google Maps* mostrando la localización que la vivienda solía tener en la ciudad. Fuente: Elaboración Propia. 156

Fig. 59 Intervención Plaza de la Dignidad (Ex Plaza Italia), 2019. Santiago de Chile. Fuente: Colectivo por un Habitar Digno. 164

Fig. 60 Arquitectones de Kasimir Malevich, 1923-1930. Fuente: https://veredes.es/vad/index.php/vad/article/view/VAD-02-Los-prototipos-Los-Arquitectones-de-Kasimir-Malevich 176

Fig. 61 La calle de la Parcheminerie después de la demolición, marzo 1913. Eugène Atget. 179

Fig. 62 *Rubbing-Loving*, 2016, Do Ho Suh. 180

Fig. 63 Parte de la serie *Arquitectura Vernacular*, 2009-2016. Técnica *pop-up book*. Papel Opalina recortado a mano. Medidas 20 x 14 x 7 cm. Fuente: Elaboración Propia. 182

Fig. 64 *Paisaje Editado*, 2007. Papel vegetal, 200 x 400 x 30 cm. Fuente: Elaboración Propia. 184

Fig. 65 *Tiempo Vertical*, 2011. Resmas de papel. Fuente: Elaboración Propia. 186

Fig. 66 *Prototipo Bungalow Nº1*, 2015. Material foam. Elevación vivienda de 56 mt2. Fuente: Elaboración Propia. 187

Fig. 67 Vista general ilustración *Casas Armables*, 2/6. Fuente: Elaboración Propia. 197

Fig. 68 Planos de vivienda que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa. 198-199

Fig. 69 Documento con especificaciones técnica de vivienda que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa. 200

Fig. 70 Fotografías contenidas en el expediente. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Registro: Elaboración Propia. Fuente: Dirección de Obras, Municipalidad de Ñuñoa. 200

Fig. 71 Tres registros de *Google Street View*, tomados entre los años 2012 y 2014. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Fuente: Elaboración Propia. 201

Fig. 72 Trabajo en proceso de revestimiento interior de la vivienda. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Trabajo en proceso. Fuente: Elaboración Propia. 202

Fig. 73 Trabajo en proceso de revestimiento interior de la vivienda. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Trabajo en proceso. Fuente: Elaboración Propia. 202

Fig. 74 Dibujo de flora del ante-jardín. Casa que solía estar ubicada en la calle Hamburgo #920. Fuente: Elaboración Propia. 202

Fig. 75 Dibujo de flora silvestre del sector de estudio. Fuente: Elaboración Propia. 203

Fig. 76 Ensamblado de *Casas Armables*. Fuente: Elaboración Propia. 204

Fig. 77 Referente de recortable de casa tipología granja. Fuente: https://pintardibujo.com/recortablesde-casas-y-castillos 192

Fig. 78 "The Death of a Housing ideal", 4 de marzo 2011, reportaje de Stephen Moss en diario The Guardian. Fuente: Southwark Local History Library and Archive. Registro: gentileza Felipe Lanuza. 206

Fig. 79 Ejercicio de experimentación con palabras sacadas de la prensa sobre el caso de Heygate Estate. Fuente: Elaboración Propia. 206

Fig. 80 Registros del conjunto habitacional Heygate Estate, tomados entre agosto del 2008 a enero de 2022. Barrio de Elephant and Castle, Londres, Reino Unido. Fuente: *Google Street View*. 207

Fig. 81 Archivo comunitario *56A Infoshop*, barrio de Elephant and Castle, Londres, Reino Unido. Fuente: Elaboración Propia. 208

Fig. 82 Barrios de Londres en los que residí de septiembre a noviembre 2019, Londres, Reino Unido. Fuente: Elaboración Propia. 209

Fig. 83 Heygate Estate,1975. Fotografía de origen desconocido. Registro archivo: gentileza Felipe Lanuza. Fuente: Southwark Local History Library and Archive. 210

Fig. 84 Plegado bloque-packaging. Materiales: papel vegetal y cinta de doble contacto. Fuente: Elaboración Propia. 212

Fig. 85 Redibujo de planta del departamento "One person flat" de Heygate Estate. Fuente: Elaboración Propia. 212

Fig. 86 Plegado y armado bloque-packaging. Materiales: papel vegetal y cinta de doble contacto. Fuente: Elaboración Propia. 213

Fig. 87 Elevación con bloques de papel siguiendo el diseño de planta "one person flat" del proyecto habitacional Heygate Estate. Materiales: papel vegetal y cinta de doble contacto. Fuente: Elaboración Propia. 218

Fig. 88 Registro taller *Rethinking Inhabiting Spaces – Heygate Estate*, marzo 2022. Museo Tate Modern. Fuente: Elaboración Propia. 219-223

Fig. 89 Diagrama de las tres dimensiones de la ***narrativa espacial-indicial***. Fuente: Elaboración Propia. 228

BIBLIOGRAFÍA

Adam, H. (2008). *Paris Eugène Atget.* Colonia: Taschen

Albers, J., 2006. *Interacción del Color.* Madrid: Alianza.

Augé, M. (1994). *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa.

Augé, M. (2002). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro.* Barcelona: Gedisa.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes.* Madrid: Akal.

Bishop, C., (2005). *Installation Art*. Londres: Tate Publishing.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Brugnoli, F. D. A. P. (2020). *Casa chilena. Imágenes domésticas*. Centro Cultural La Moneda.

Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Crivelli Visconti, J. (2016). Nuevas derivas. Santiago: Metales Pesados.

Cruzvillegas, A. (2014). *La voluntad de los objeto*s. México: Sexto Piso.

Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal/ Arte Contemporáneo.

De Azúa, F. (2011). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Debate.

De Certeau, M. (1994). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar.* México D.F.: Gallimard.

Ernesto López M. Camilo Arriagada L. Paola Girón M. Humberto Eliash D. (2013). *Chile Urbano. Hacia el siglo XXI. Investigaciones y reflexiones de Política Urbana desde la Universidad de Chile.* Estudios.

Evans, R. (2005). *Traducciones*. España: Pre-Textos.

Ferran Barenblit, Yve-Alan Bois, Michel Feher, Hal Foster, Rosario Güiraldes, Adam Lehner, Cuauhtémoc Medina, Eyal Weizman. (2017). *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. MACBA. Museo d'Art Contemporani de Barcelona y MUAC. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Foster, H., (2010). *The art-architecture complex*. Londres: Verso.

Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Gabler, C. (2006). Viexpo 72. [Catálogo de exposición]*Viexpo* Leonardo Portus. Santiago: Ograma.

Ginzburg. C. (2010). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XV*I. Barcelona: Península.

Guasch, A.M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Halley, P. (1992). *Peter Halley. Collected essays, 1981-87.* New York: Lapis Press.

Harvey, D. (2007). *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Editores Siglo XXI de España.

Heidegger, M. (2001). Construir, habitar, pensar. In: M. Heidegger, ed., *Conferencias y artículos*, 2nd ed. Barcelona: Serbal, pp.107-119.

Hilberseimer, L. (1999). *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Keenan, T., & Weizman, E. (2012). *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetic*s. Stenberg Press.

Krauss, R., 1993. Grilles. In: R. Krauss, ed., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes.* París: Macula, pp.93-109.

Le Corbusier. (1950). *La carta de Atenas.* Buenos Aires: Contémpora.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Leon Echaiz, R. (1972). *Ñuñohue.* 1st ed. Buenos Aires: Francisco de Aguirre S.A.

Lingwood, J. (1995). *Rachel Whiteread: House.* London: Phaidon.

Machuca, G. (2003). *Después de Duchamp*. Catálogo de exposición *Frutos del país*. Santiago: La Blanca.

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989.* Madrid: Akal.

Magariños de Moretin, J. (2003). *Hacia una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*. Edicions do Castro.

Martin, J. (1980). *Malévitch. Architectones Peintures Dessins.* París: Centre Pompidou.

Marzona, D. (2004). *Art Minimal*. Berlín: Taschen.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires: Planeta

Pallasmaa, J., (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.

Perec, G. (1988). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.

Peréc, G. (2001). *Especies de espacios.* Barcelona: Montesinos

Rojas, S. (1999). *El espacio reflexionado.* In: S. Rojas, ed., Materiales para una historia de la subjetividad, 1st ed. Santiago: La Blanca Montaña.

Rojas, S. (2002). *Desde la calle no se ve la ciudad.* In: S. Rojas, ed., Las obras y sus relatos, 1st ed. Santiago: ARCIS.

Rolnik, R. (2005). *La guerra de los lugares. La colonización en la era*

de las finanzas. Santiago: Lom Ediciones.

Rosenthal, M. (2003). *Understanding installation art: From Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel.

Rugoff, R. (2012). *Invisible. Art about the Unseen. 1957-2012.* Hayward Gallery Publishing.

Segaud, M. (2008). *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer.* París: Armand Colin.

Sennett, R. (1997). *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.* Madrid: Alianza.

Sennett, R., (2008). *El artesano.* Barcelona: Anagrama.

Schneckenburger, M. (2001). Minimalistas norteamericanos y europeos. In: K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, Fricke and Honnef, ed., Arte del siglo XX, 1st ed. Barcelona: Taschen, pp. 524-532.

Solís Opazo, J. (2018). Instrucciones para una reconstrucción infinita.[Catálogo de exposición] Desde la calle no se ve la ciudad. Carolina Illanes. Santiago: Corporación Arte +.

Soja, E. (2008). *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficante de Sueños.

Sullivan, G. (2005). *Art practice as research. Inquiry in the visual arts*. London: Sage.

Tanizaki, J. (2021). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Uzcátegui, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica* Potrč*, Doris Salcedo y Sydia Reyes.* Madrid: Eutelequia.

Vásquez Arenas Federico and Quiero, C.G. (2001) *Ordenamiento del Territorio en chile: Desafíos y urgencias para el Tercer Milenio.* Santiago, Chile: Ed. Univ. Católica de Chile.
Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture. Violence at the threshhold of detectability*. Zone Books.

Wesseling, J. (2016). *Of Sponge, Stone and the Interwinement with the Here and Now. A Methodology of Artistic Research*. Amsterdam: Valiz.

Artículos:

Accatino, S. (2019). Trazar un lugar en la memoria. Mnemotecnias en los planos, mapas y dibujos de isla Dawson de Miguel Lawner. *Revista 180*, 44, 3–16. https://doi.org/10.32995/rev180.num-44.(2019).art-676

Arteta Grisaleña, J. (2022). Breve historia de la arquitectura digital. *Revista de Urbanismo*, 42, pp.31-39. Recuperado el 28 de noviembre de 2022: http://dup.ucentral.cl/dup_42/jon_arteta.pdf

Borgdorf - El Debate Sobre La Investigacion en Las Artes. (s/f). Scribd. Recuperado el 3 de abril de 2023, de https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes

Campos M., L. and López, L. (2004). Identidad y memoria urbana. Recuerdo y olvido, continuidades y discontinuidades en la ciudad. *Revista de Urbanismo*, 10, pp.24-33.

Clark, E. (2010). The order and simplicity of gentrification–a political challenge. *Gentrification in a Global Context,* pp. 256–264. DOI:10.4324/9780203392089_chapter_16

Cortés, A. (2014). El movimiento de pobladores chilenos y la población La Victoria: ejemplaridad, movimientos sociales y el derecho a la ciudad. *Revista latinoamericana de estudios urbano regionales,* 40, pp. 239-260.

Coates, J. (2017). Key figure of mobility: the flaneur. *Social Anthropology*, 25, p.28-41. Recuperado el 11 de marzo de 2019: https://onlinelibrary-wiley-com.pucdechile.idm.oclc.org/doi/epdf/10.1111/1469-8676.12381

De Stefani, P. (2009). Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX. *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, [online] V(Nº 16), pp.1-28. Available at: http://dup.ucentral.cl/pdf/16_espacio_lugar.pdf , consultado el 29 de marzo de 2017.

Durán Cavieres, R. (2008). Cuerpo y paisaje. El caso del barrio Yungay en Santiago de Chile. *Revista Estudios Urbanos y del Territorio DU&P*, 33, pp. 9-19. [online] Available at: http://dup.ucentral.cl/dup_33/dup_33.pdf , consultado el 20 de diciembre de 2018.

Edward, S., (2011) Beyond Postmetropolis. *Urban Geography*, 32:4, 451-469, https://www-tandfonline-com.pucdechile.idm.oclc.org/doi/abs/10.2747/0272-3638.32.4.451

Estatella, A., El dibujo etnográfico. Delinear modos de indagación. (s/f). Xcol.org. Recuperado el 1 de abril de 2023, de https://xcol.org/xposition/el-dibujo-etnografico-delinear-modos-de-indagacion/

Franco, J., (2020). ¿Qué Es BIM Y Por Qué Parece Ser Fundamental En El Diseño Arquitectónico Actual?. [online] *Plataforma Arquitectura*. Recuperado el 10 de diciembre de 2020, de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/887546/que-es-bim-y-por-que-es-fundamental-en-el-diseno-arquitectonico-actual>

García López, N. (2003). Reseña de "La invención de lo cotidiano" de Michel de Certeau. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, [online] 4. Recuperado el 10 de septiembre de 2017, de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700422

González Meyer, J. (2004). Comuna de Ñuñoa: clase media por naturaleza. *Revista En Concreto,* 25, pp. 56-59.

Gray, C. (1996). Inquiry through practice: developing appropriate research strategies (pp.1-28). *No Guru, No Method?, UIAH, Helsinki.*

Hare, A. (2016). Entrevista a Luis Camnitzer por André Hare. *circuloa.com*. Recuperado el 10 de septiembre de 2017, de https://circuloa.com/entrevista-a-luis-camnitzer-por-andres-hare/

Haseman, B. (2007). Rupture and recognition : identifying the performative research paradigm. In Barrett, Estelle & Bolt, Barbara (Eds.) *Practice As Research : Approaches to Creative Arts Enquiry.* I.B. Tauris, United Kingdom, London, pp. 147-157.

Illanes, C. (2020). Direcciones que ya no existen: Estableciendo una noción de espacio social a través de la traducción de evidencias desde la investigación artística. *Revista Académica DU & P: revista de diseño urbano y paisaje*, 37, pp. 58-68. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7513829

Contreras, M.J., (jul- dic 2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poiesis*, 21 (22), pp. 71-86. Recuperado el 3 de abril de 2019, de http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis21-22/dossie2-02-contreras.pdf

Jiménez Becerra, A. (2013, 8 junio). Carlo Ginzburg: reflexiones sobre el método indiciario. *Esfera*. 1 (1), pp. 21-28, Recuperado el 20 de diciembre de 2019, de http://misi.udistrital.edu.co:8080/c/document_library/get_file?uuid=512c1601-bc5a-43ea-96ed-fa83584bbbbe&groupId=3649175

Krauss, R. (1979). La escultura en el campo expandido. *October*, 8.

Iturra M., L. (2014). ¿Dónde termina mi casa?: Mirando el hábitat residencial desde la noción de experiencia. *Revista INVI*, 81, pp. 221-248.

Lanuza, F., (2020). The layered absences of the Heygate Estate, South London (1974–2014). *Arq: Architectural Research Quarterly*, 24(1), 49-65. https://doi.org/10.1017/S135913552000010X

Lawner, M. (2019, enero 31). Retratos en Isla Dawson: cuando la función creó el órgano. CIPER Chile; Fundación CIPER. Recuperado el 20 de marzo de 2020, de https://www.ciperchile.cl/2019/01/31/retratos-en-isla-dawson-cuando-la-funcion-creo-el-organo/

López-Morales, E. (dic 2013). Gentrificación en Chile: aportes conceptuales y evidencias para una discusión necesaria. *Revista de Geografía Norte Grande*, 56, pp. 31–52. https://doi.org/10.4067/s0718-34022013000300003

McNiff, S. (2008). Art Based Research (pp.29-40). En Knowles, J. G., & Cole, A. L. *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. USA: Sage.

Municipalidad de Ñuñoa. (2012). *Ñuñoa: su historia, su gente.* Santiago: Ilustre Municipalidad de Ñuñoa.

Rivera, P. (2002). Minimal. *ARQ Pontificia Universidad Católica de Chile*, 50, pp. 34-35. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37505012

Bibliografía de consulta

Dempsey, A. (2002). *Guía enciclopédica del arte moderno. Estilos escuelas y movimientos.* Barcelona: Contrapunto.

Grosenick, U. (2008). *Art now vol 2*. Colonia: Taschen.

Read, H. (1995). *Diccionario del arte y los artistas*. Barcelona: Destino,

Schneckenburger, M. (2001). Minimalistas norteamericanos y europeos. In: K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, Fricke and Honnef, ed., *Arte del siglo XX*, 1st ed. Barcelona: Taschen, pp. 524-532.

Souriau, É. (1999). *Vocabulaire d'esthétique*. 1st ed. Paris: Quadrige/ Puf.

Sitios Web de consulta:

Certificado de Informaciones Previas. (s. f.). SantiagoenLinea. https://www.santiagoenlinea.cl/7-1-1-1certificado-de-informaciones-previas-linea/ , consultado el 17 de noviembre de 2020.

¿En qué consiste un estudio de títulos? LegalChile. https://www.legalchile.cl/en-que-consiste-un-estudio-de-titulos/ , consultado el 2 de agosto de 2018.

Historia. (2019, marzo 22). Ministerio de Vivienda y Urbanismo. https://www.minvu.gob.cl/sobre-minvu/historia/

Historia Republicana – Ñuñoa Patrimonial. (s/f). Nunoapatrimonial.cl. Recuperado el 30 de marzo de 2023, de https://nunoapatrimonial.cl/historia-republicana/

Forensic Architecture (1 de Octubre de 2019). https://forensic-architecture.org/, consultado el 14 de marzo de 2022.

Lartategui, J. D. (s/f). *¿Qué es la Propiocepción? ¿Cómo funciona y cuál es su importancia en fisioterapia*? FisioOnline. https://www.fisioterapia-online.com/articulos/que-es-la-propiocepcion-como-funciona-y-cual-es-su-importancia-en-fisioterapia , consultado el 7 de noviembre de 2022.

Ñuñoa Municipalidad (20 de Enero de 2020). *Plan Regulador Comunal*. https://www.nunoa.cl/municipalidad/plan-regulador-comunal/ ,consultado el 10 de enero de 2021.
Proyectacolor.cl. 2021. *Proyectacolor.* [online] Available at: https://proyectacolor.cl/ Consultado el 4 de enero de 2021.

Sanchez, N. (2016). *Los Adoquines, un barrio con autentico arraigo ñuñoino.* La Casa Juana. https://lacasadejuana.cl/los-adoquines-un-barrio-con-autentico-arraigo-nunoino/ Consultado el 27 de junio de 2018.

Serrano Arquitecto, S.C. (2016) *Rasantes*, *SCSarquitecto*. Available at: https://scsarquitecto.cl/rasantes/ , consultado el 30 de agosto de 2023.

Memorias y Tesis doctorales:

Illanes, C. (2009). *Grilles Et Façades. Un Agencement Du Paysage Urbain. [Memoria para optar al grado de Master,* Université Rennes 2-Haute Bretagne Francia].

Lanuza, F. (2017). *Absence through layering: from experiencing urban leftovers to reimagining sites* [Tesis doctoral (PhD). University College London, Reino Unido].

Material Audiovisual:

Art 21. (9 de diciembre de 2016). *Do Ho Suh: "Rubbing / Loving" | Art21 "Extended Play"* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=9BpBZsKjvD4&t=10s

AP S (5 de febrero de 2013). *The Smithsons on Housing* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk

Agüero, I. (Director). (2000). *Aquí se construye* [Película]. Producción Ignacio Agüero & Asociado.

Cabrera, S. (Director). (1993). *La estrategia del caracol* [Película]. Producción Sergio Cabrera.

Cons Arch. (21 de junio de 2016). *How Buildings Learn by Stewart Brand 1 of 6 "Flow"* [Video]. You Tube. https://www.youtube.com/watch?v=maTkAcDbrEY&list=PLrg__Ji1S58TnecKCIFNskj-Q3P2NV0pw

Crump, J., (Director). (2015). *Troublemakers. The story of Land Art* [Película]. Summitridge Pictures.

Hustwit, G. (Director). (2007). *Helvetica* [Película]. Swiss Dots.

Hustwit, G. (Director). (2011). *Urbanized* [Película]. Swiss Dots.

Pintaius. (20 de abril de 2021). *París. Las reformas del baron Haussmann* [Video]. You Tube. https://www.youtube.com/watch?v=dgNpH89rHqo

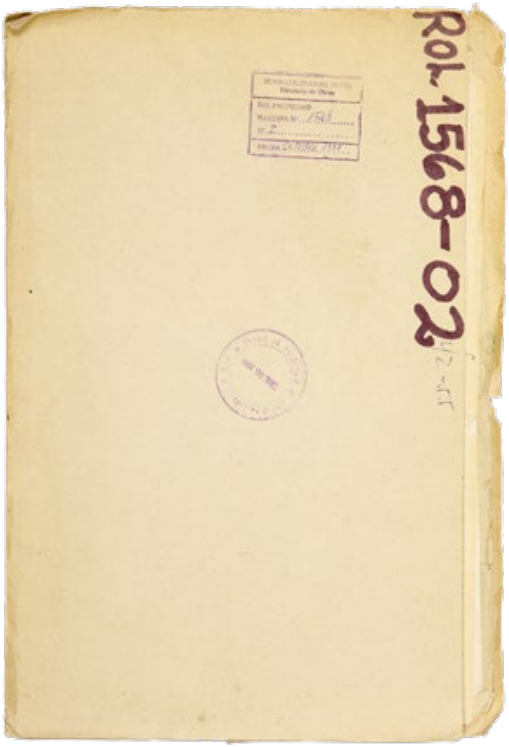
Reeve, D., Steel, P. (Directores) (2016). *Larry And Janet Move Out: a documentary about the Heygate Estate*, Elephant and Castle. King Chain Productions.

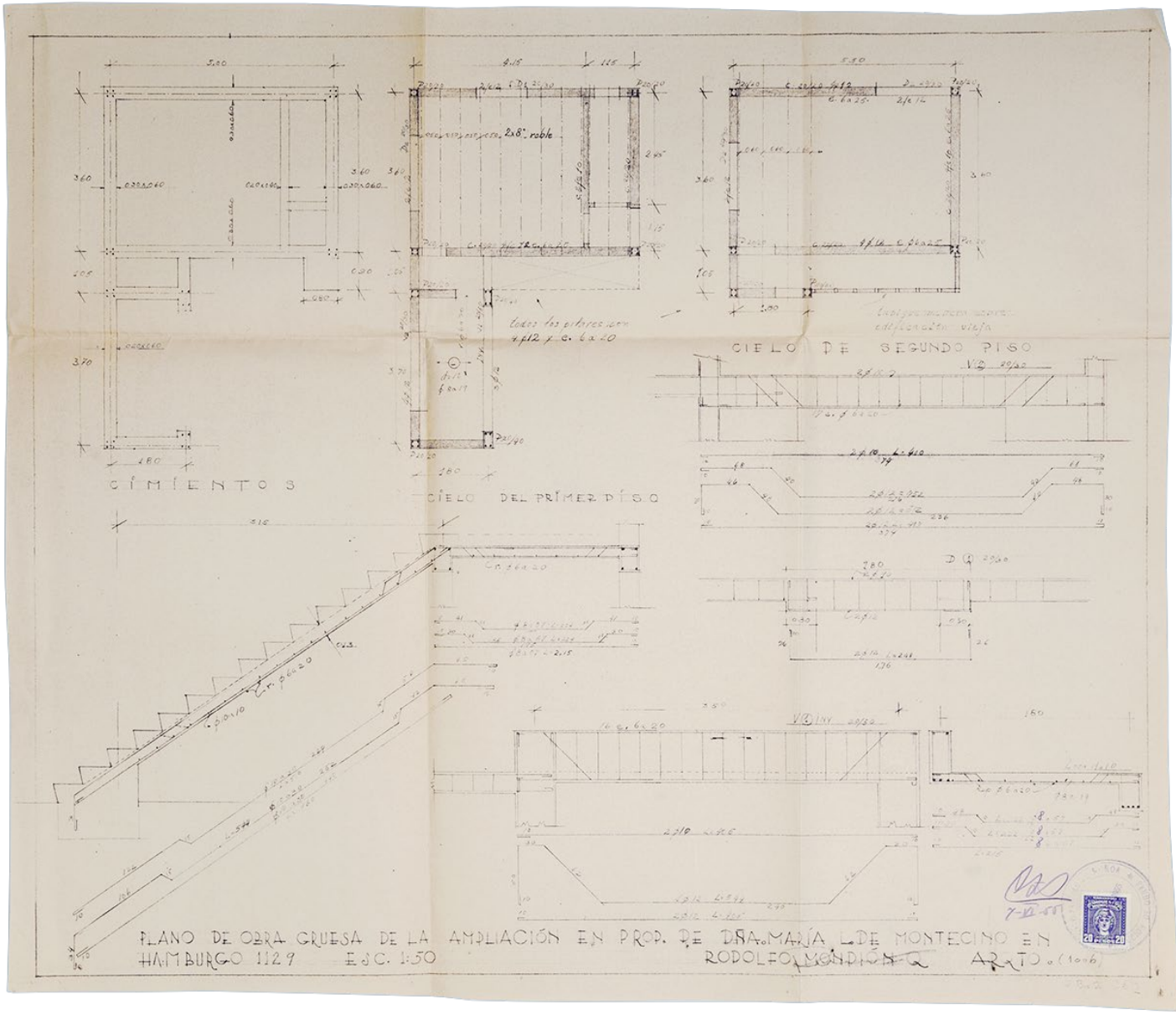
Tati, J. (Director) (1958). *Mon Oncle* [Película]. Producción Jacques Tati.

Tati, J. (Director) (1967). *Playtime* [Película]. Producción Bernard Maurice y René Silvera.

ANEXOS

SELECCIÓN DE EVIDENCIAS


Rol 1568-02


CIMIENTOS
CIELO DEL PRIMER PISO
CIELO DE SEGUNDO PISO
todos los pilares 20cm
4ø12 y e. 6 a 20
2x8" roble
PLANO DE OBRA GRUESA DE LA AMPLIACIÓN EN PROP. DE DÑA. MARÍA L. DE MONTECINO EN
HAMBURGO 1129 — ESC. 1:50
RODOLFO MONDACA — ARQ.

PROYECTO DE AMPLIACION DE EDIFICACION EXISTENTE EN PROPIEDAD DE SRA. MARIA L. DE MONTECINO, UBICADA EN CALLE HAMBURGO Nº 1129, ÑUÑOA

1.- Se proyecta ampliar la edificación existente en dos dormitorios (en 2 pisos) y un medio baño.
Además se abrirán y ampliarán 3 vanos en edificación existente.

2.- Rellenos y fundaciones.- Se ejecutarán de acuerdo a plano de cimientos. Serán de 0,60x0,60, de hormigón de 190 Kg de cemento por m3 de H. elaborado (1:4:7). En el momento de concretar se dejarán colocados los fierros de las armaduras de pilares, según plano.

3.- Sobrecimientos.- Serán de 0,20x0,30 de hormigón de 250 Kg /m3 de H. elaborado (1:3:5), consultándose dos ventilaciones para piso.

4.- Relleno de pisos y radier.- La tierra extraída de los rellenos se separará bien apisonada sobre el piso. Luego se colocará una capa de ripio y un radier de hormigón de 134Kg/m3 (1:5:10) hasta completar una altura de 0,275 sobre el suelo.

5.- Muros.- Serán de albañilería de ladrillo, reforzada, de 0,30, aplomados por el exterior. La pandereta será de 0,10. Ambos aglomerados con mortero de cemento de prop.: 1:4 .

6.- Cadenas y pilares.- Serán de hormigón armado de 250 Kg de cemento por m3 de H. llevarán 4 ϕ de 5/8" y estribos de 1/4" a 0,25. Los vanos de 1,20 y más, llevarán un ϕ de refuerzo, doblado, que sobresalga 0,40 a cada lado del vano.

7.- Envigado de piso.- El pavimento de segundo piso irá sobre envigado de 8x8" cada 0,50. Se apoyarán en las cadenas por medio de soleras, anclados con ϕ de 3/8", de 1x4" de roble, y sus extremos empotrados en albañilería, irán alquitranados.

8.- Envigado de techumbre, a base de tijerales de roble 3x6" cada 0,60, apoyados en v. maestra 2X8" roble y soleras de 1x4" sobre cadenas.

9.- Cubierta.- a base de tejas, sobre costaneras de roble 2x1 1/2".

10.- Hojalatería.- Se consultan canales y bajadas de fe. galv. ϕ 24 , sobre alero fachada norte, y serán circulares de ancho corriente.

11.- Ensobrinado.- Sobre el entablado de cielo 2º piso (altillo) se colocará una capa de barro bien empajado de 2 pulgadas de espesor.

12.- Revestimientos interiores.- Llevará un revoque de mortero de cemento de prop. 1:3, bien aplomado en dormitorios y Baño.llevará un afinado a yeso.

13.- Revestimiento exterior.- Llevará un revoque de mortero de cemento 1:4, bien aplomado.

14.- Pavimentos.- Será de parquet en dormitorio planta baja, de 2ª clase. "El dormitorio de 2º piso llevará entablado de raulí 1x4" . "El baño llevará baldosas verdes al líquido 0,20x0,20.
Los pavimentos de madera llevarán guardapolvo de raulí 1x5". "El pavimento de baldosa lo llevará de baldosas verde de 0,10x0,20.

15.- Cielos.- Serán de tabla de pino, 3/4x6", machihembrada con cara cepillada hacia abajo.

16.- Puertas y ventanas.- Serán estabiladas, de secciones stahdard y dimensiones indicadas en planos. Las puertas irán colgadas de centros rebajados de 1 1/2" por ancho de muro, y pilastra de 1X3"

PROPIEDAD DE DOÑA
MARIA L. DE MONTECINO
CALLE HAMBURGO Nº1129
ALCANTARILLADO ESCALA 1:100
COMUNA DE ÑUÑOA

FOSA SEPTICA

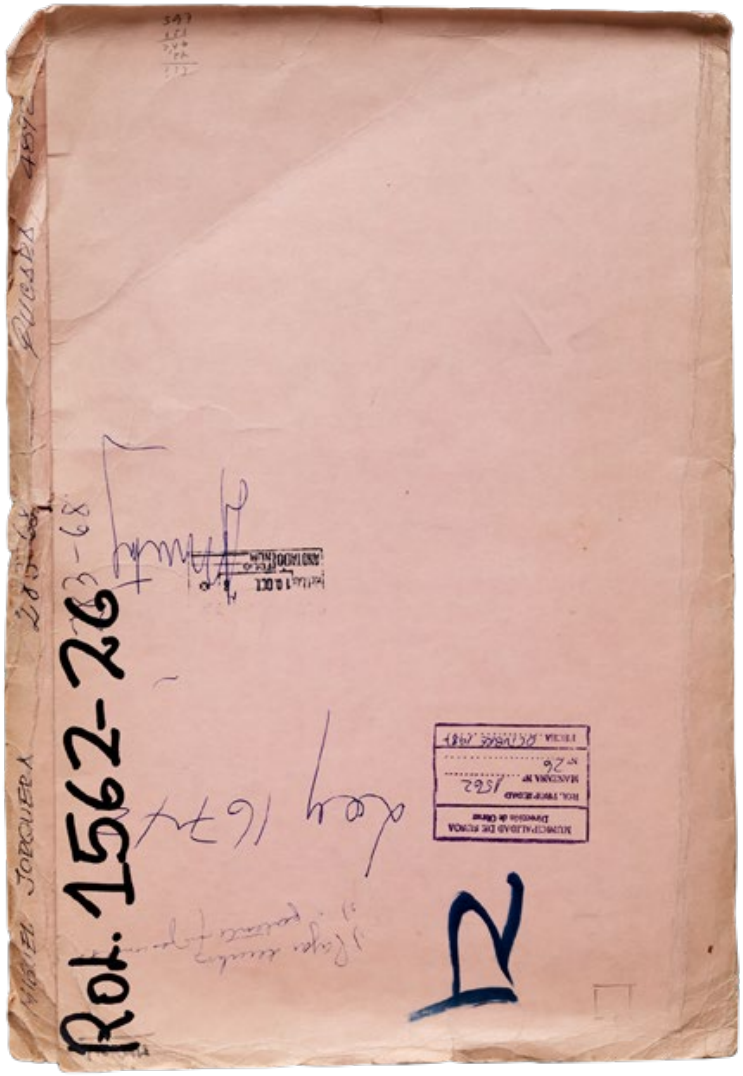
HAMBURGO

1.50

PUERTA

IMPORTANTE
Para ejecutar esta obra debe previamente solicitud de inicio por contratista autorizado.—

LA PROFUNDIDAD DEL POZO ABSORBENTE DEPENDE DEL NIVEL DE ABSORCION DEL TERRENO
LA FOSA SEPTICA DEBE LIMPIARSE CADA DOS AÑOS Y NO PODRA SER TAPADA HASTA QUE SEA INSPECCIONADA POR PERSONAL DE ESTA ADMINISTRACION.—



ESPECIFICACIONES TECNICAS PARA LA CONSTRUCCION DE DOS VIVIENDAS DE PROPIEDADDEL SEÑOR MIGUEL JORQUERA J.
UBICADAS EN CALLE FUJANA Nº4392. COMUNA DE ÑUÑOA

1.-CIMIENTOS.- Serán de concreto solo,de dosificación de 140 Kg. de cemento por m³ de mezcla con un 30 % de bolón desplazador.Serán de las dimensiones de las excavaciones vale decir de 40 x 90 cm.

2.-SOBRECIMIENTOS.- Serán de 20 x 25 de concreto solo de dosificación de la misma para cimientos ,sin bolón,incluyéndose el moldaje correspondiente.

3.-ALBAÑILERIAS.-De ladrillo corriente de arcilla de 20 x 40 los perimetrales e interiores resistentes,unidos con mezcla de cemento y arena en proporción 1:4.Interiores no resistentes de ladrillo de 15 x 30 o bien de 20 x 40 colocado en pandereta.La mezxcla de unión será la misma anterior.

4.-Hormigón Armado.-Se consultan las obras de Hormigón Armado en cadenas,formadas por 4 ø de 10 mm. y hormigón de dosificación de 200 Kg. cem./m³ de mezcla,y serán de 20 x 25 cm. sobre muros resistentes y del ancho que resulte en otros muros de distinto espesor manteniéndose la altura.-

5.-ENVIGADOS.-Serán de roble o ulmo de 2"x6" a 0,70 cm de distancia empotrados en las cadenas de muros resistentes.Deberá dispenerse cadenetas del mismo material de 2"x4" entre envigados 2 por cada costado.

6.-ENMADERACION DE TECHUMBRE.-Se ejecutará una quilla de roble con piezas de 2"x4" y diagonales de la misma dimensión sobre el muro central resistente.Sobre esta quilla descansarán piezas de roble o ulmo de 2" x 5" inclinadas siguiendo la pendiente de la cubierta.Se consultan las diagonales intermedias de las mismas dimensiones de las piernas.Sobre las xx planos se colocarán costaneras de 2" x 2" a una distancia adecuada para recibir cubierta de tejas.-

7.-Cubierta.- Será de teja plana de arcilla o cemento traslapada y fijada con alambres a las costaneras.

8.-ESTUCOS.-Tanto el interior como el exterior irá estucado con mezcla de cemento y arena fina en prop.1:6 y 1:3 respectivamente.El interior irá terminado a yeso puro.Se incluyen razgos de puertas y ventanas.-

9.-CIELOS.- Serán de plancha de yeso de 1 cm. de espesor cuyas junturas irán retapadas con estopa y yeso.Se colocarán atornilladas a un listonesa de de álamo de 1 x 11/2" perfectamente nivelado.-

10.-PUERTAS Y VENTANAS.-Serán de madera.Las puertas con batientes de 2"x4" y tablero de 3/4" x8",marcos de 2" x4" rebajado.Las ventanas serán de 2" x 3" y marco de 2" x 4".Se consulta la colocación mediante patas de anclaje de fe. platina.-

11.-VIDRIOS.- Serán sencillos en todas las ventanas.y se colocarán con masilla.-

12.-QUINCALLERIA.-Las puertas llevarán 3 bisagras pomeles de 3" x 3" y una cerradura embutida con llave.Las ventanas llevarán 2 bisagras de 21/2" x 21/2" y una españoleta standard.-

13.-PAVIMENTOS.-En los recintos habitables irá entablado de machihembrado de 1"x6" sobre un envigado de piso de 2" x 6" colocados sobre poyos de concreto. En baños y cocinas irá baldosa de cemento al líquido de color rojo,adheridas con mortero de cemento y arena en prop. 1:4.-

14.-SOBREPISOS.-Serán del mismo material de cada piso respectivamente y colocados según las mismas s prescripciones.-

15.-PINTURAS.-En el interior irá pintura al óleo en todas los recintos y en baños y cocinas irá esmalte sintético.Se incluye la pintura de puertas ventanas y marcos.Los cielos irán pintados con latex o temple.-

INSTRUCCIONES AL INTERESADO

1.—Se rechazará todo expediente que se presente con la documentación incompleta, cuya reseña se indica en la página Nº 3.

2.—Los antecedentes que se acompañen deben ir colocados, en el expediente, en el mismo orden de la reseña que se indica en la página Nº 3.

3.—La presentación de un expediente con su documentación completa, no le da derecho al interesado para iniciar la construcción, sino una vez que el expediente tenga el Vº Bº respectivo y se hayan cancelado los derechos municipales. Art. 70 del D. S. Nº 880, Ley Gral. de Construcciones y Urbanización.

4.—Los reparos que se observen en el expediente en trámite deben ser subsanados exclusivamente por los profesionales que figuren en la solicitud de permiso

5.—Todo expediente, ya sea en tramitación o con el Vº Bº conforme y que no se haya formalizado con el pago de los derechos correspondientes, será destruido, sin ninguna responsabilidad para la Dirección de Obras, pasado los 60 días que indica el Art. 10, inciso 4º, D. S. Nº 880, Ley Gral. de Construcciones.

6.—Toda solicitud con sus antecedentes deberá llevar el estampillaje correspondiente, al momento de ser presentada e ingresada en la Dirección de Obras.

7.—Todos los planos deben presentarse doblados tamaño oficio.

8.—En todo proyecto deberá acompañarse el cálculo detallado de la superficie edificada junto al plano de planta de arquitectura. Cualquier error, será motivo de rechazo de su aprobación.

No cumple ordenanza de fondo y luces.
Arquitectura
9 I 67

1) Nombre profesional responsable de la estructura?
2) Faltan elevaciones y cortes
3) Se consulta un 2º piso? Tiene autorización del vecino colindante?
4) Acotar la planta que figura como pozo de cisterna.
5) No se consulta esta superficie en el cuadro adjunto?
6) Falta plano de alcantarillado
7) Falta detalle de cierros
8) Poner al día faltando.
Resto conforme 22 I 68

Estampilla Municipal

Casa Construida No se aprueba por D F L 2

Municipalidad de Ñuñoa

DIRECCION DE OBRAS MUNICIPALES

E° 53.726,-
1.987,83
365,30
3.353,13
22 I 68
12 SET 1967
E. 23571 VºBº 1331.- CH.

Rol Nº 1562-26
Calle Pucará
Nº 4892
Sitio Nº
Manzana
Población Arturo Prat

SOLICITUD DE EDIFICACION NUEVA N.º

DIRECCION MUNICIPAL DE ARQUITECTURA APROBADO FECHA 26-IX-67

PROPIEDAD INSCRITA EN EL REGISTRO DE PROPIEDADES A FOJAS 21082 Nº 22001. DE FECHA 23-XI-66.

Señor
Director de Obras:

PERMISO Nº

Miguel Jorquera J., domiciliado en Ñuñoa (Nombre propietario / Comuna) calle Pucará Nº 4892 Teléfono Nº, solicita permiso para construir en su propiedad ubicada en calle Pucara Nº 4892 un edificio destinado a Habitación (~~Regularización de construcción existente~~)

Los planos, especificaciones y presupuesto fueron confeccionados por el Arquitecto Sr. Eugenio Retamal G., domiciliado en Santiago calle H. de Aguirre Nº 3625, con Teléfono Nº 31733 inscrito con el Nº 1150 del Registro respectivo de Profesionales de esa Comuna y con el Nº 1128 del Colegio de Arquitectos, quien será responsable de la correcta ejecución de la obra.

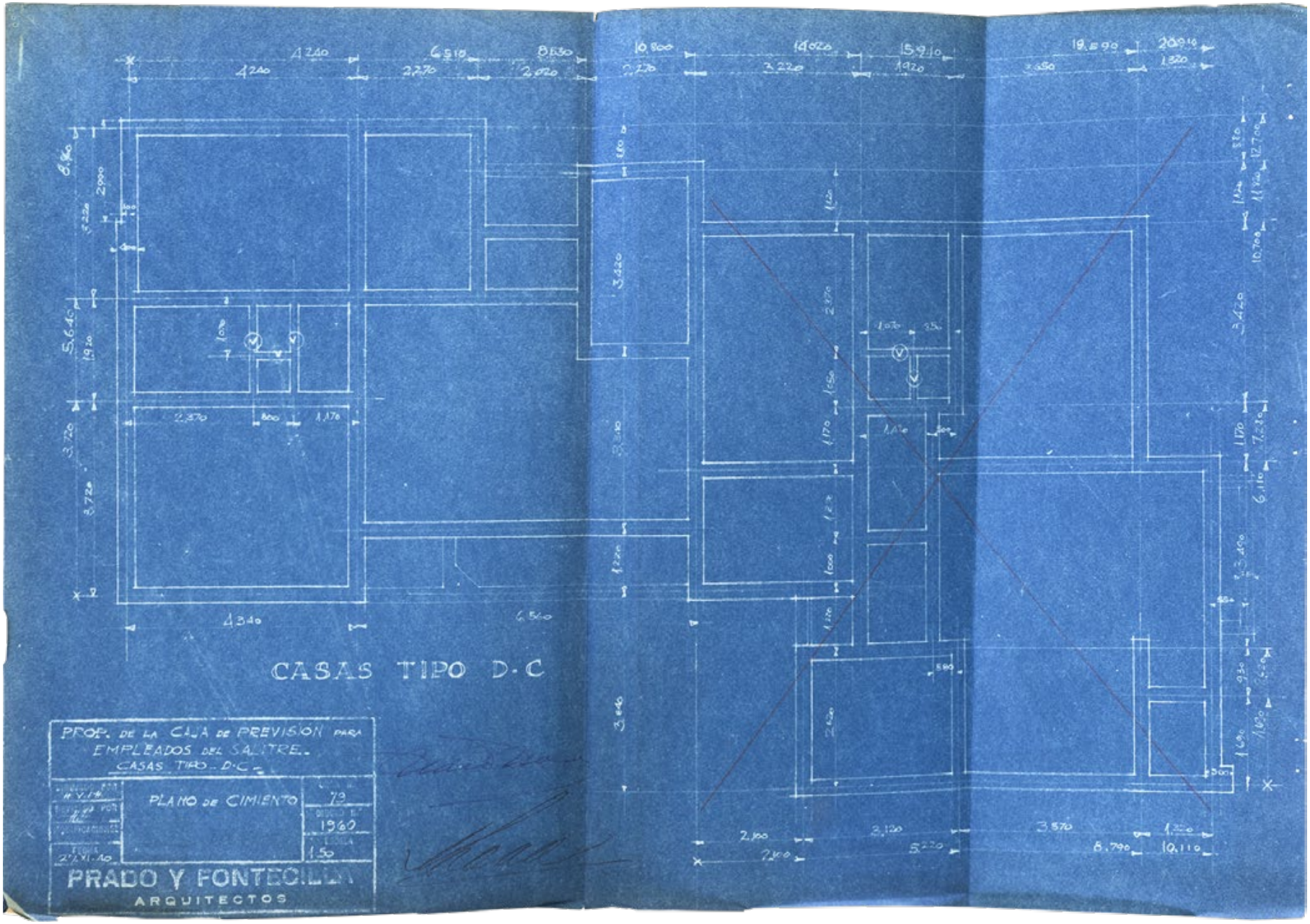
Los planos estructurales, fueron confeccionados por el (Indicar profesión) Sr. ..... domiciliado en ....., calle ..... Nº ..... con Teléfono Nº ....., inscrito con el Nº ..... del Registro respectivo de Profesionales de esa Comuna y con el Nº ..... del Colegio respectivo.

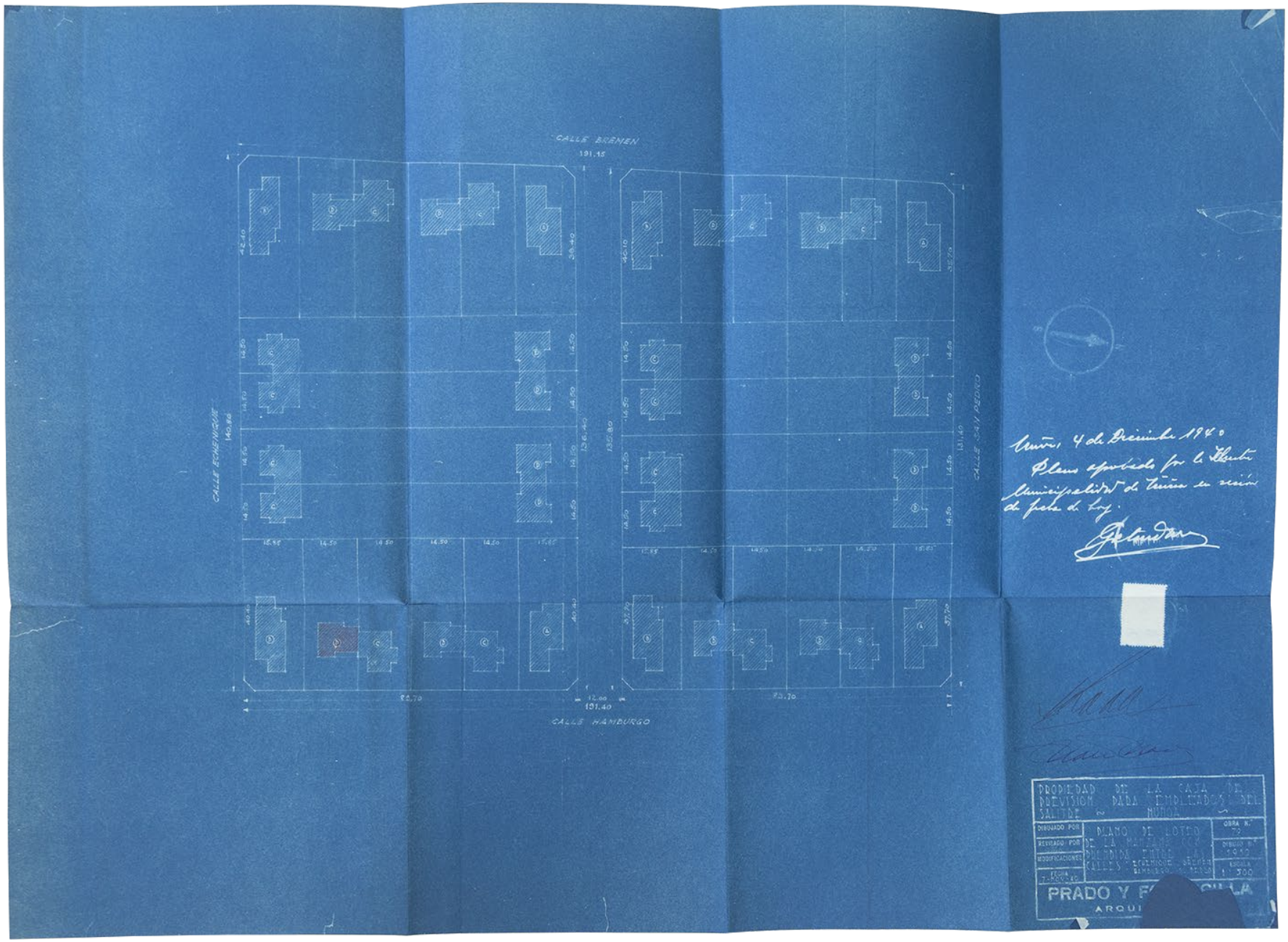
La obra será ejecutada por el (Indicar profesión) Arquitecto Sr. Eugenio Retamal G. domiciliado en ..... calle ..... Nº ....., con Teléfono Nº ....., inscrito con el Nº ..... del Registro respectivo de Constructores y con el Nº ..... del Colegio respectivo.

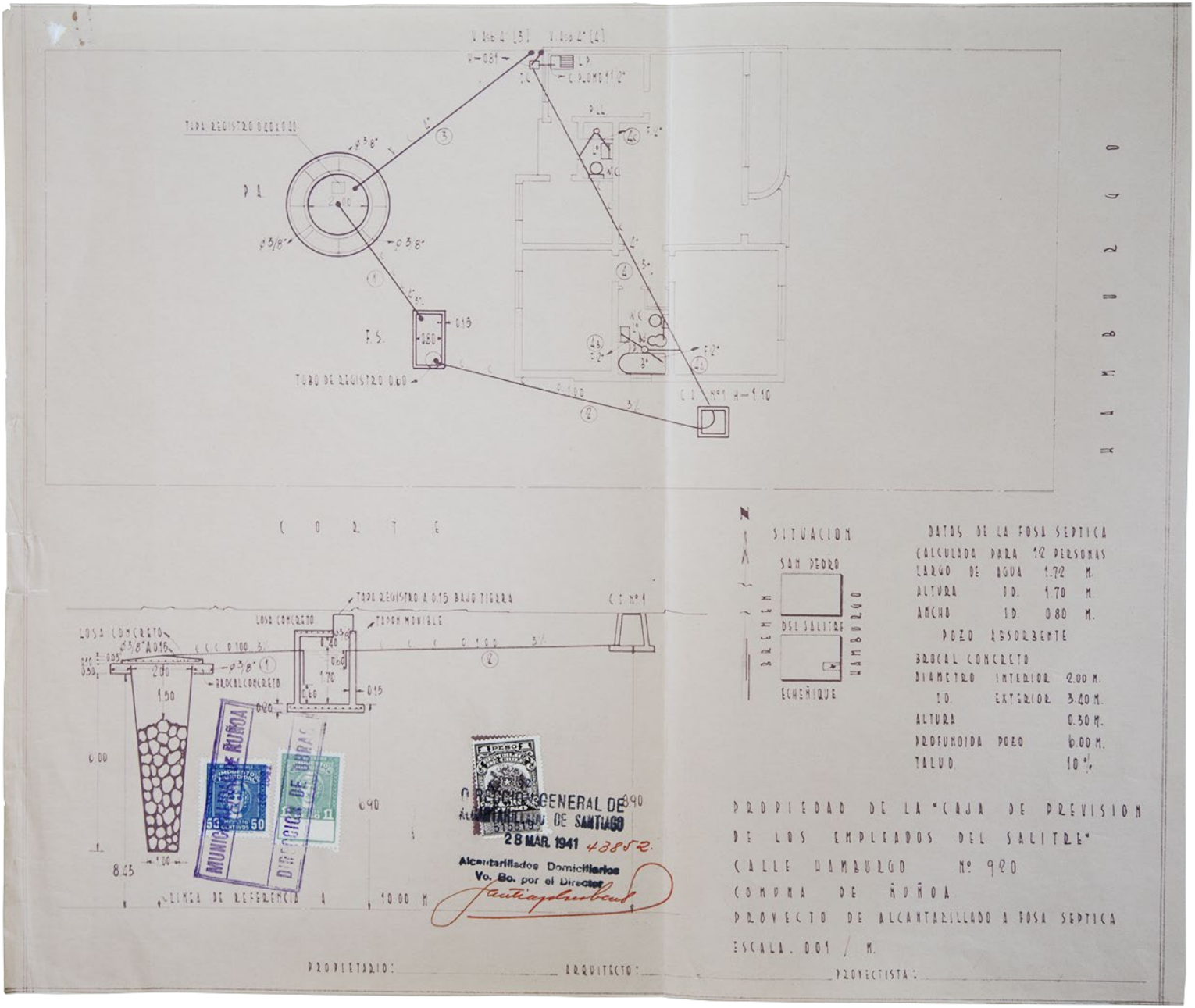
Ruego además, al Sr. Director, se sirva acoger el proyecto a la(s) ley(es) .....

NOTA: Esta solicitud no tiene ningún valor para ser presentada si no se acompañan todos los documentos que se indican en ella.

2.41
1.51
3.92


CASAS TIPO D·C
PROP. DE LA CAJA DE PREVISION PARA EMPLEADOS DEL SALITRE.
CASAS TIPO D·C
PLANO DE CIMIENTO
1960
1:50
PRADO Y FONTECILLA
ARQUITECTOS


CALLE BREMEN
191.15
CALLE ECHENIQUE
140.66
CALLE SAN PEDRO
135.80
136.40
131.40
CALLE HAMBURGO
12.00
Unión, 4 de Diciembre 1940
Plano aprobado por la Honorable
Municipalidad de Unión en sesión
de fecha de hoy.
PROPIEDAD DE LA CAJA DE
PREVISION PARA EMPLEADOS DEL
SALITRE
DIBUJADO POR
REVISADO POR
MODIFICACIONES
PLANO DE LOTEO
OBRA N.°
73
DIBUJO N.°
1942
ESCALA
1:500
PRADO Y


HAMBURGO 920
TUBO REGISTRO Ø 0.60
P.S.
TUBO DE REGISTRO Ø60
C.T. Nº1 H=1.10
C O R T E
TAPA REGISTRO A 0.15 BAJO TIERRA
LOSA CONCRETO
TAPON MOVIBLE
BROCAL CONCRETO
1.50
2.00
1.70
6.00
8.43
10.00 M
SITUACION
SAN PEDRO
DEL SALITRE
HAMBURGO
BREMEN
ECHEÑIQUE
DATOS DE LA FOSA SEPTICA
CALCULADA PARA 12 PERSONAS
LARGO DE AGUA 1.72 M.
ALTURA ID. 1.70 M.
ANCHO ID. 0.80 M.
POZO ABSORBENTE
BROCAL CONCRETO
DIAMETRO INTERIOR 2.00 M.
ID. EXTERIOR 3.40 M.
ALTURA 0.30 M.
PROFUNDIDA POZO 6.00 M.
TALUD. 10 %
PROPIEDAD DE LA "CAJA DE PREVISION
DE LOS EMPLEADOS DEL SALITRE"
CALLE HAMBURGO Nº 920
COMUNA DE ÑUÑOA
PROYECTO DE ALCANTARILLADO A FOSA SEPTICA
ESCALA. 0.01 / M.
PROPIETARIO:
ARQUITECTO:
PROYECTISTA:
DIRECCION GENERAL DE
DE SANTIAGO
28 MAR. 1941 43852.
Alcantarillados Domiciliarios
Vo. Bo. por el Director

HQM
HUMBERTO
QUEZADA
MORENO
26ª NOTARIA
DE SANTIAGO

1264-16

abb.- O.T. 284467

COMPRAVENTA I
(Hamburgo número

LEUTHNER MORALES, DANIELA DEL PERPETUO SOCORRO
A
INMOBILIARIA HAMBURGO DOS LIMITADA
Y
SCOTIABANK CHILE
****

En Santiago de Chile, a veintisiete de Junio del año dos mil trece, ante mí, **HUMBERTO QUEZADA MORENO**, Abogado, Notario Público, Titular de la Vigésimo Sexta Notaría de Santiago, con oficio en calle Huérfanos número ochocientos treinta y cinco, segundo piso, comparecen: doña **DANIELA DEL PERPETUO SOCORRO LEUTHNER MORALES**, quien declara ser chilena, soltera, empleada, cédula de identidad número trece millones ciento noventa y cinco mil seiscientos sesenta y seis guión cinco, domiciliada en Hamburgo número novecientos veinte, comuna de Ñuñoa, Región Metropolitana, por una parte como **"la vendedora"** o **"la parte vendedora"**; don **RODRIGO ENRIQUE BARROS CAMACHO**, quien declara ser chileno, casado, ingeniero comercial, cédula de identidad número siete millones diecisiete mil setecientos treinta y dos guion tres, y don **JUAN ESTEBAN PUMPIN DEVOTO**, quien declara ser chileno, casado, ingeniero civil, cédula de identidad número ocho millones novecientos cincuenta mil ochocientos noventa y

284467ab
k

1

HQM
HUMBERTO
QUEZADA
MORENO
26ª NOTARIA
DE SANTIAGO

cero uno tres uno siete ocho uno cinco cero tres uno ocho siete cinco." CONFORME. Minuta redactada por el abogado doña Janet Espejo Durán. En comprobante y previa lectura firman los comparecientes el presente instrumento. Di copia. Doy fe.

DANIELA DEL PERPETUO SOCORRO LEUTHNER MORALES
C.I. Nº 13.195.666-5

Copias 3
Extractos
Derechos $ 65.000

RODRIGO ENRIQUE BARROS CAMACHO
C.I. Nº 7.017.732-3
PP. INMOBILIARIA HAMBURGO DOS LIMITADA

JUAN ESTEBAN PUMPIN DEVOTO
C.I. Nº 8.850.886-7
PP. INMOBILIARIA HAMBURGO DOS LIMITADA

LUIS HERNAN MORALES ARANDA
PP. SCOTIABANK CHILE
REPERTORIO Nº 12264-2013

PRIMO Y ÚNICO LA PRESENTE COPIA ES FIEL TESTIMONIO DE SU ORIGINAL
Santiago, 8 JUL 2013
HUMBERTO QUEZADA MORENO
NOTARIO PÚBLICO SANTIAGO
(SUPLENTE 26)

284467ab
k

OTRAS IMÁGENES DEL SECTOR DE ESTUDIO



Frames registro en video realizado de una retroexcavadora moldeando y comprimiendo cadenas de construcción extraídas de los escombros de una manzana de casas demolida en la esquina de la calle Pucará y Hamburgo en el sector de estudios, 2017.



Registro con dron del proceso de demolición de varias casas en el sector de estudio. Esquina calle Tobalaba y Rosita Renard, 2023.



OTROS ESCRITOS

DIRECCIONES QUE YA NO EXISTEN: ESTABLECIENDO UNA NOCIÓN DE ESPACIO SOCIAL A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN DE EVIDENCIAS DESDE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Directions that no longer exist: establishing a notion of social space through the translation of evidence from artistic research

Carolina Illanes M.
Artista Visual y Candidata a Doctora del programa de Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica, Master Arts Plastiques Université Rennes 2, Francia y Licenciada en Bellas Artes en la Universidad ARCIS.

RESUMEN

La noción de espacio social, según las categorías espaciales propuestas por Henri Lefebvre, revela un espacio que, además de poseer una dimensión proyectual y física, se encuentra definido a partir de las vivencias particulares ocurridas en un lugar y tiempo determinado, las cuales participan y se combinan en la producción de un espacio particular. Esta noción de espacio es la que he intentado encontrar en los distintos elementos que quedan cuando una casa es demolida, y ya no hay rastro físico de la vivienda en cuestión. Estas evidencias están principalmente contenidas en el expediente municipal de la vivienda, y en el archivo fotográfico contenido en el servidor Google Maps. Ambos indicios, articulados a partir de distintos procedimientos y la creación de dispositivos artísticos específicos, buscan dar cuenta de signos y elementos del habitar residencial en casos de estudio de viviendas recientemente demolidas en la comuna de Ñuñoa en Santiago de Chile, lugar en el que estoy hace largos años domiciliada. Esto propone una metodología alternativa, a través de la práctica artística, que busca dar cuenta de la experiencia del habitar residencial como una noción situada de espacio social (Haraway, 2019).

ABSTRACT

Following the spatial categories proposed by Henri Lefebvre, the notion of social space reveals a space that is not only defined by its projective and physical dimension, but also based on experiences which occur in a given place and time. These experiences participate and contribute to the production of a particular place. Through my artistic practice, I have tried to retrieve this notion of social space from what remains when a house is demolished and there is no physical trace left of the house in question. I consider documentary evidence, mainly contained in the property file of the dwelling at the municipality and in the photographic records contained in the Google Maps server. These traces, considered through different artistic procedures and devices, serve to account for signs and elements of residential life in recently demolished houses at the historic Ñuñoa district in Santiago de Chile, where I dwelled for many years. This paper, thus, proposes an alternative methodology to account for the experience of residential life and a situated notion of social space (Haraway, 2019) through the use of artistic practice.

[Palabras claves] Espacio social, habitar residencial, casa, traducción, dispositivo artístico

[Key Words] Social space, residential life, house, translation, artistic device.

Introducción

La casa, desde la perspectiva de Félix de Azúa, consiste en una construcción que está determinada por el espacio físico-temporal en el que se encuentra emplazada, y desde este lugar la casa apunta a una construcción cargada de significado respecto de su entorno socio-cultural. Por esto, De Azúa la denomina como arquitectura artística, en contraposición a la arquitectura profesional. Esta segunda categoría, sin embargo, solo reflejaría el ideal constructivo, y no el espacio vivido contenido en la casa. ¿Cómo dar cuenta, no obstante, de aquel espacio vivido cuando la casa ya no existe? Henri Lefebvre planteó tres categorías espaciales que nos hacen reflexionar sobre este problema: espacio concebido, espacio físico y espacio social (Lefebvre, 2005). La práctica artística que he podido desarrollar, en este escenario funciona como medio y lenguaje que hace comparecer en un mismo dispositivo las tres categorías espaciales antes mencionadas, y a través de este ejercicio, genera un mecanismo o maneras de hacer ver las evidencias (Keenan and Weizman, 2012) a través de la construcción de una narrativa sensible.

El problema que desarrollo en este artículo es la casa como objeto que refleja las complejas dinámicas de un habitar residencial, a través de una investigación guiada por mi práctica artística, que se centra en las evidencias dejadas por un grupo de casas recientemente demolidas en un sector residencial de la comuna de Ñuñoa, en Santiago de Chile. Esta metodología busca dar cuenta de las transformaciones recientes en el habitar de un barrio, mediante la creación de distintos dispositivos gráficos y objetuales que buscan recuperar signos y dinámicas de la experiencia del habitar en aquellas viviendas. Una de las evidencias principales consiste en los planos arquitectónicos presentes en el expediente municipal, un tipo de representación que vendría a encarnar la categoría de espacio concebido, definido por Henri Lefebvre. Las distintas experimentaciones y emergentes de la práctica que describo en este artículo han estado enfocados en materializar un espacio en el cual confluyan elementos de la información planimétrica de la vivienda y aspectos que den cuenta de un espacio vivido. La práctica artística en este escenario funciona como medio y lenguaje que hace comparecer en un mismo dispositivo las tres categorías espaciales antes mencionadas, y a través de este ejercicio, genera un mecanismo o maneras de hacer ver las evidencias (Keenan and Weizman, 2012) a través de la construcción de una narrativa sensible.

Desde mi perspectiva entiendo la experiencia del habitar como la relación que logramos establecer en el tiempo con los espacios, los objetos, las dimensiones, las diagramaciones, los itinerarios y los recorridos que realizamos en nuestro cotidiano. Esta mirada se vincula con lo afirmado por el filósofo Martin Heidegger respecto al habitar en su conferencia Construir, habitar, pensar de 1951, específicamente a lo que tiene relación a una pérdida semántica ocurrida en la palabra construir, y que solía estar vinculada originalmente al concepto de habitar, y no tan solo al acto de erigir: "Porque construir no es solo medio y camino para el habitar. El construir ya es, en sí mismo, habitar" (Heidegger, 2001, p. 108). Respecto a esto, el arquitecto y académico chileno Luis Iturra Muñoz, en su artículo titulado ¿Dónde termina mi casa? Mirando el hábitat residencial desde la noción de experiencia, desarrolla la idea de que los espacios que recorremos cotidianamente en la ciudad, y en el interior de nuestras viviendas, no constituyen espacios "diseccionados en contenedores espaciales delimitados" (Iturra, M., 2014, p. 244), sino que conforman un continuo.

Por tanto, la articulación de un espacio vivido viene a condensar el complejo universo de experiencias, recuerdos e imaginarios, individuales y colectivos, que tenemos en torno a un lugar, el cual es interpretado y representado a la luz de las evidencias que quedaron de un conjunto de casas que existieron en un espacio y tiempo determinado. Esto implica deducir una historia social desde fragmentos, huellas y signos que sobrepasan la historia de una vivienda singular, y que dejan entrever la relación entre los distintos agentes que vienen a conformar una experiencia del habitar particular, al interior de un barrio. Asimismo, las evidencias reflejan una biografía, una bitácora de apropiaciones y de interacciones (Soja, 2008) que abarcan tanto la historia de una casa particular, como la traza de un espacio común en el cual el colectivo de casas estudiadas estuvo emplazado. De esta forma, el tiempo de vida de estas viviendas en la ciudad encarna una historia individual y colectiva, articulada a partir de diversos agentes que en su interacción dieron forma a un habitar residencial a su vez transitorio y específico. En este proceso, mi habitar personal en el sector de estudio, mis recorridos e interacciones con las casas analizadas y su entorno, y la práctica artística que he podido desarrollar hace ya largos años en torno a las transformaciones que ocurren en la ciudad, se entretejen con las evidencias antes mencionadas, y sirven de vehículo para interpretar y reconstruir una historia no oficial de un barrio.

En este sentido, la categoría de espacio social, definida por Henri Lefebvre, es particularmente relevante para este problema, pues consiste en una idea de espacio que es generado a través del tiempo. Su constitución es provisoria, por lo que debe ser definida según las complejas interrelaciones que se tejen en un tiempo y espacio determinado, por normativas y sujetos específicos. El proyecto arquitectónico, en este sentido, si bien revela cómo la casa solía estar diseñada, también establece una separación infranqueable con el devenir de dicho proyecto en la ciudad, al escapar de la lógica temporal a la cual la vivienda estuvo expuesta.

Desde este lugar, la pregunta en la que ahonda este artículo es: ¿Cómo a través de diversas traducciones de dicha evidencia a un lenguaje propio de las artes visuales, se pueden recuperar elementos y signos que hablen de la experiencia del habitar en aquellas casas y del entorno en el cual estuvieron emplazadas? Para esto, parto de la premisa de que, si bien los indicios de una vivienda constituyen una evidencia de su existencia, estas no hablan por sí mismas. O, dicho de otra manera, la evidencia no comparece para dar cuenta de la dimensión experiencial de la casa, por lo cual, desde la práctica artística se abre la posibilidad de generar dispositivos que propongan nuevas maneras de articular y hacer ver dichas evidencias.

Recuperando un espacio social

Mi objeto de estudio es un conjunto de viviendas en la comuna de Ñuñoa, en su mayoría casas construidas principalmente entre la década de los cuarenta y sesenta, muchas de las cuales pertenecían a conjuntos habitacionales, como la todavía existente población Arturo Prat, o viviendas construidas por la Caja de Previsión para Empleados del Salitre[1]. El escenario urbano en el que se encontraban emplazadas estas casas ha sufrido múltiples transformaciones, principalmente a partir del año 2006, momento en el que se abre la primera línea de Metro que pasa por el sector, hecho que motiva este estudio. Este suceso impulsa a varias inmobiliarias a construir edificios habitacionales que progresivamente han comenzado a reemplazar un gran número de viviendas en este sector de Santiago, fenómeno desplazable a varios otros barrios de la capital.

Muchas de las demoliciones suceden con considerable rapidez, al igual que la ulterior construcción del edificio, por lo que no hay tiempo suficiente para asimilar los cambios de los que somos medianamente testigos. Ni mencionar aquellos que ocurren en otros sectores, barrios o incluso en calles que no son parte de nuestros recorridos frecuentes o que nos saltamos en nuestros desplazamientos en Metro. Si las maneras que tenemos de movernos por la ciudad determinan la relación que establecemos con ella, podemos afirmar que nuestra relación actual se ha tornado cada vez más instrumental y ajena. En este sentido, la metodología que expongo en este artículo busca reconectar al ciudadano, en este caso al santiaguino, con las viviendas que han dejado de ser parte de esta nueva ciudad y que pueden revelar las transformaciones recientes en nuestro espacio social. De esta manera, las operaciones que describo en este artículo apuntan a construir una narrativa sensible, que sea capaz de re-articular las evidencias de manera evocativa, y de esta forma abrir el imaginario de un espectador hacia los recuerdos y ensueños de su propio habitar residencial.

La necesidad de invocar dicho imaginario toma sentido en las distintas transformaciones en nuestra manera de percibir la ciudad, que se gestan en las recientes modificaciones en nuestro ritmo de vida y en la forma en la que nos desplazamos por la urbe cotidianamente. A través de nuestros trayectos a pie, en Metro, o automóvil, nuestra experiencia del habitar es redefinida[2]. Un ejemplo de ello es cuando nos mudamos de domicilio o de lugar de trabajo, cambio que nos abre hacia otros recorridos y barrios. Hoy en día, debido a factores como la segregación socio-espacial (Campos y López, 2004), el crecimiento desmesurado y el estilo de vida imperante de quienes vivimos en grandes urbes, el mapa de nuestros recorridos es cada vez más sectorizado. Nuestros largos desplazamientos en Metro, la falta de áreas verdes de esparcimiento y el encierro autoimpuesto en espacios como un mall o nuestros hogares han logrado cambiar nuestra percepción de la ciudad, y por consiguiente, la manera de comprender las transformaciones que en ella ocurren.

El sector en el que se emplazaban estas viviendas posee la característica histórica de haber sido una zona residencial desde finales del siglo XIX, propiedad que se mantiene hasta el día de hoy[3] (González Meyer, 2004). Si bien en sus inicios se levantaron arquitecturas palaciegas en las principales avenidas, como es el caso de la Avenida Irarrázaval, en gobiernos posteriores –tales como el de Carlos Ibañez del Campo y Arturo Alessandri Palma–, se logran concretar grandes proyectos de viviendas sociales que dieron un giro democrático al sector y abrieron la posibilidad de que diversos estilos arquitectónicos vinieran a poblar la comuna. Es así que el barrio en el que estaban estas casas se compone por un conjunto disímil de viviendas, que bordean desde casas

1 El origen de muchos de los proyectos habitacionales del sector guarda relación con el nombre de las calles. Por ejemplo, las calles Hamburgo y Bremen se vinculan con la sociedad de origen alemán R.D.E Weinstein, quienes hicieron el primer loteo de tierras para la construcción de la población Arturo Prat en el año 1913. Asimismo, las calles que pasan al interior de esta población tienen los nombres de El Rosseniblut, Salomón Dofman y Jacobo Elberg.

2 Aquí destacan sobre todo nuestros recorridos a pie o en bicicleta, los que desde mi perspectiva constituyen actos de apropiación de la ciudad.

3 En aquel momento se establece en Santiago la división política del territorio, a partir de lo cual se promulga la ley de Comuna Autónoma, con lo cual Ñuñoa pasa a ser comuna en 1894 (Campos y López, 2004).

Artículo "Direcciones que ya no existen: Estableciendo una noción de espacio social a través de la traducción de evidencias desde la investigación artística" publicado en la Revista Académica DU & P: revista de diseño urbano y paisaje, ISSN-e 0717-9758, Nº. 37, 2020, págs. 58-68. Para acceder al artículo completo ir a: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7513829

Tour Virtual

Este trabajo consiste en un proyecto, todavía en curso de realización, que retoma el dispositivo del tour virtual, utilizado por inmobiliarias para dar a conocer sus nuevos proyectos inmobiliarios antes, durante y después de haber finalizado la construcción del edificio. Estos consisten en dispositivos navegables por computador en los que se puede recorrer la maqueta virtual 3D de cada modelo de departamento o casa, o recorrer un departamento piloto existente, ya terminado y amoblado[1]. Estos navegadores funcionan mediante flechas que indican la dirección en la que te puedes dirigir, simulando el ir recorriendo el espacio a medida que vas caminando. Otra modalidad es mediante puntos, los cuales al presionarlos revelan distintas vistas en 360 grados.

El dispositivo consiste en retomar la idea del tour virtual, esta vez para mostrar una de las casas demolidas reconstruida mediante la información contenida en los planos arquitectónicos, trastocando ciertos elementos que son parte de este tipo de representación habitacional. El tour virtual se caracteriza por visualizar entornos ideales, sin signos de uso, con un mobiliario nuevo y moderno, en entornos híper-iluminados, que muestran un posible interior residencial aséptico y un tanto irreal. Para esto las inmobiliarias emplean un mobiliario muchas veces empequeñecido para adaptarse a las reducidas dimensiones de ciertos departamentos que se construyen hoy en día. Los revestimientos, tipos de mueble y sus disposiciones exhiben las tendencias del habitar más reciente: espacios flexibles que posibiliten hacer tanto tareas domésticas, como para destinar dar lugar a espacios de oficina en casa, más conocidos como *home-office* o, *homeworking*. Son viviendas tramadas desde lo funcional, donde cada metro cuadrado está activado para cumplir alguna función: espacio para dormir, estar, cocinar, guardar, trabajar, ejercitarse, etc.

Este escenario contrasta de manera significante con el interior de viviendas usadas, cuestión que ya menciono en la Parte 3 de esta tesis, respecto de las imágenes que aparecen en sitios web de venta y arriendo de inmuebles. En términos generales, el interior de viviendas y construcciones que han sido habitadas durante un período considerable de tiempo, exhiben las continuas apropiaciones de sus residentes, además de los múltiples desgastes, la fatiga de material, el exceso o acumulación de ciertos elementos como libros y objetos decorativos, un amoblado diverso, anacrónico y/o envejecido, los pisos y revestimientos rallados, desteñidos o manchados, ciertos rincones de los baños y cocinas oxidados, o con la presencia de moho, etc. De esta forma, el contraste que exhiben estos espacios respecto de lo que muestra un tour virtual es, muchas veces, extremo[2].

Bajo este marco, la idea es producir un tour virtual de una de las casas demolidas, –específicamente una vivienda ubicada en la calle Pucará 4886–, vivienda de un piso y 120 mts^2 construidos, interviniendo este modelo 3D con elementos o signos que suelen encontrarse en viviendas usadas. Aquí regreso a los distintos objetos y signos que dan cuenta del

1 Este dispositivo hoy en día se emplea también para recorrer departamentos, casas y oficinas usados, herramienta que, debido a la pandemia actual, y los constantes estados de cuarentena, se ha hecho cada vez más usual.

2 Este contraste dependerá de las características particulares de una vivienda, que como bien se sabe, varía enormemente dependiendo del caso. Es así que, hay viviendas que si bien han estado habitadas por largo tiempo, pueden llegar a compartir varios aspectos estéticos de una casa piloto, a través de constantes renovaciones y actualizaciones realizadas al inmueble.

paso del tiempo, todos elementos que se presentan como posibilidad para intervenir esta maqueta virtual.

Otro elemento que aparece para ser administrado es la luz, ya que la iluminación en una vivienda, ya sea artificial o natural, rara vez se presenta de manera tan óptima como lo hace en un tour virtual, la que se asemeja más bien a una luz de estudio[3]. La luz, en este sentido, es uno de los agentes que está en constante cambio y que se transforma dependiendo de la hora del día, la estación del año, si es un día nublado, con sol o lluvia, etc. variantes que hacen que la luz ingrese por las ventanas de una vivienda siempre de manera distinta. A partir de esto, se abren dos posibilidades: una es trastocar la iluminación usual de los *tour* virtuales mediante administrar un tipo de luz tenue, casi lúgubre, que entra por las ventanas de la vivienda. Otra posibilidad es administrar una luminosidad que vaya constantemente cambiando, y siga las distintas horas del día, es decir que, al acceder a este tour virtual de noche, al navegarlo también recorrerías el espacio de noche, casi sin luz.





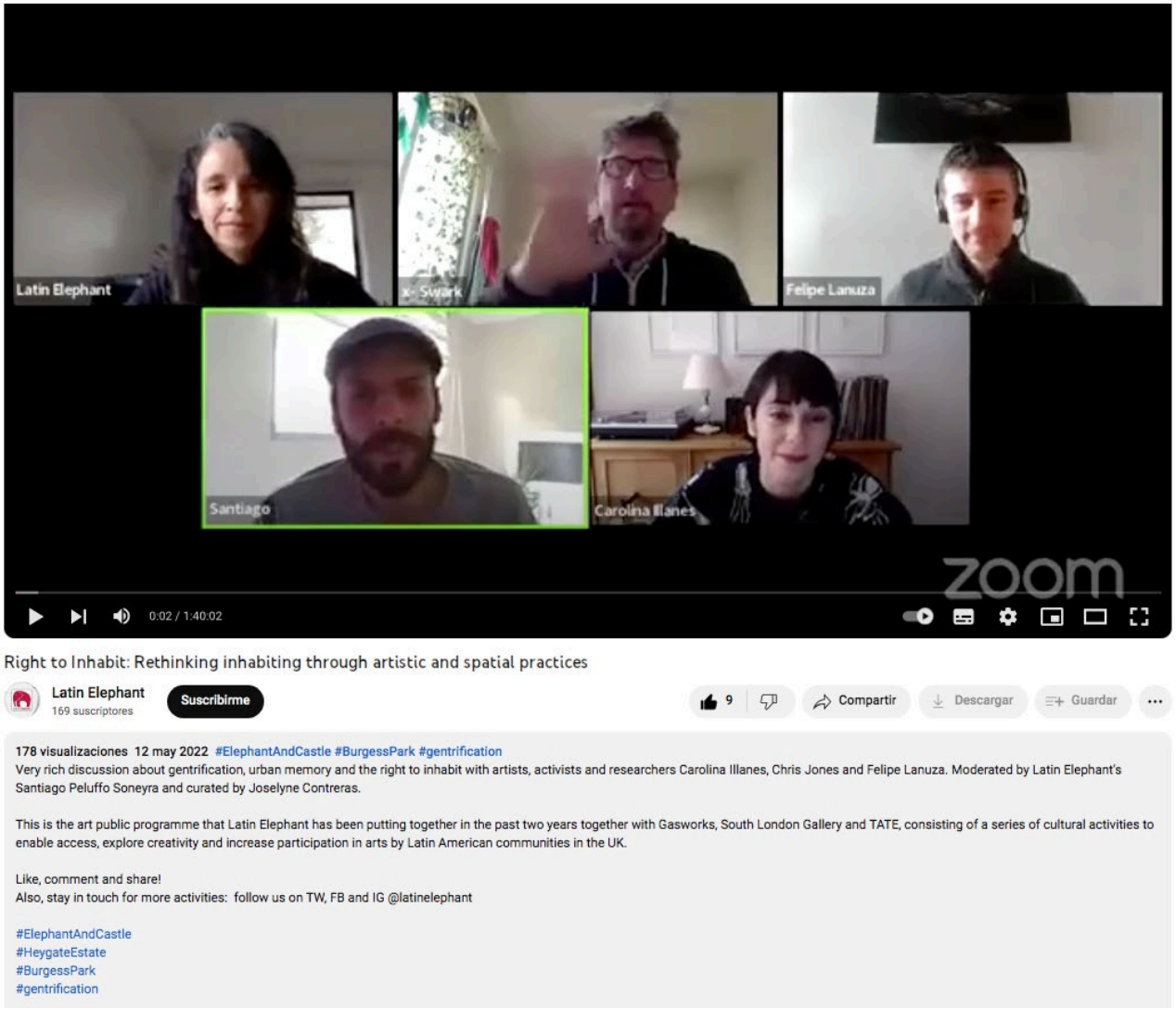




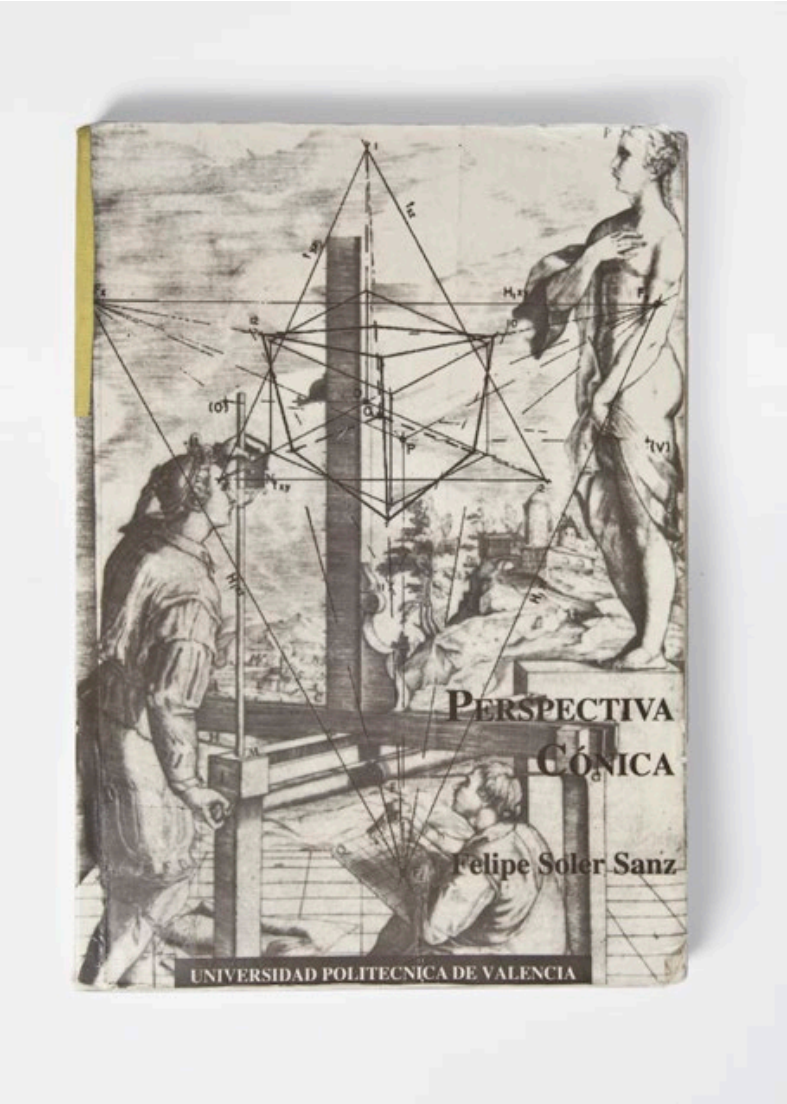


3 Esto se debe a que en los distintos programas de diseño 3D tienen herramientas de iluminación mediante focos administrables a antojo, por lo la iluminación en un modelo 3D se puede manejar para emular cualquier tipo de iluminación, siendo la luz de estudio una de las que más se emplea. En corretaje de propiedades también se vende el servicio para representar tu vivienda al igual como una casa de muñecas, en la que se remueve uno de los muros para dejar ver todos los compartimentos de una casa a la vez, similar a una estantería. Este tipo de representación se le conoce con el nombre de *dollhouse*.

OTRAS ACTIVIDADES



Conversación “Right to Inhabit: Rethinking inhabiting through artistic and spatial practices” (2022), organizada por Latin Elephant, y con la participación de Christopher Jones y Felipe Lanuza. Para acceder a las presentaciones ir al siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=rSomx1-5hLk&t=1254s



Libro desechado intervenido con el diseño de planta de una de las casas estudiadas mediante corte láser. Parte de la exposición “Libros intervenidos de la Universitat Politècnica de València”, 2019.



