

# Design Poético

## interlocuções

Denise Portinari, Luiz Antonio Coelho, Arturo Chicano e Sylvia Arriagada  
(Organizadores)

Arturo Chicano  
Denise Portinari  
Jaime Reyes  
Nilton Gonçalves Gamba Junior  
Sylvia Arriagada  
Luiz Antonio L. Coelho  
Ana Vanessa Siviero  
Rita Maria de Souza Couto  
Flávia Nízia da Fonseca Ribeiro  
Juan Carlos Jeldes  
Isabela de Mattos Ferreira  
Ariel Méndez Brindis  
Vera Lúcia M. dos Santos Nojima  
José Luiz Ripper  
Alfred Thiers  
João Victor Correia de Melo  
Alejandro Garretón  
Alberto Cipiniuk  
(Autores)



*Reitor*

Prof. Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

*Vice-Reitor*

Prof. Pe. Anderson Antonio Pedroso SJ

*Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos*

Prof. José Ricardo Bergmann

*Vice-Reitor para Assuntos Administrativos*

Prof. Ricardo Tanscheit

*Vice-Reitor para Assuntos Comunitários*

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

*Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento*

Prof. Sergio Bruni

*Decanos*

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Sidnei Paciornik (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

*Rector*

Claudio Elórtegui Raffo

*Vice Rector de Desarrollo*

Arturo Chicano Jiménez

*Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*

David Luza Cornejo

*Director de la Escuela de Arquitectura y Diseño*

Juan Carlos Jeldes Pontio

# DESIGN POÉTICO

## INTERLOCUÇÕES

Denise Portinari, Luiz Antonio Coelho, Sylvia Arriagada e Arturo Chicano  
(Organizadores)

Arturo Chicano  
Denise Portinari  
Jaime Reyes  
Nilton Gonçalves Gamba Junior  
Sylvia Arriagada  
Luiz Antonio L. Coelho  
Ana Vanessa Siviero  
Rita Maria de Souza Couto  
Flávia Nízia da Fonseca Ribeiro  
Juan Carlos Jeldes  
Isabela de Mattos Ferreira  
Ariel Méndez Brindis  
Vera Lúcia M. dos Santos Nojima  
José Luiz Ripper  
Alfred Thiers  
João Victor Correia de Melo  
Alejandro Garretón  
Alberto Cipiniuk  
(Autores)



Copyright © 2020, dos Autores.  
PPG Design da PUC-Rio Brasil  
e[ad] Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV Chile  
Ediciones e[ad]  
Editora PUC-Rio

©**Editora PUC-Rio**

Rua Marquês de S. Vicente, 225 – Casa da Editora PUC-Rio  
Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22451-900  
T 55 21 3527-1760/1838  
edpucurio@puc-rio.br  
www.editora.puc-rio.br

©**Ediciones Universitarias de Valparaíso**

Director: Edmundo Bustos Azócar  
Doce de Febrero N° 21, Valparaíso, Chile.  
T 56 32 2273701 / 56 32 2273702  
Casilla 1415  
euveditorial@pucv.cl  
www.euv.cl

*Conselho Gestor da Editora PUC-Rio*

Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Hilton  
Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão  
Diniz, Sidnei Paciornik, Luiz Roberto Cunha e Sergio Bruni.

---

**Projeto Editorial:**

Denise Portinari, Luiz Antonio Coelho, Sylvia Arriagada, Arturo Chicano e Juan Carlos Jeldes

**Diseño:**

Sylvia Arriagada  
Donny Ahumada

**Revisão de prova paginada:** Cristina da Costa Pereira

**Projeto gráfico de capa:** Donny Ahumada

**Diagramação de miolo:** SBNigri Artes e Texto Ltda.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita das editoras.

Design poético: interlocuções / Denise Portinari... [et al.], organizadores. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Valparaíso: Ed. PUCV, 2020.

208 p.; 23 cm

Inclui bibliografia

ISBN (Ed. PUC): 978-65-88831-14-4

ISBN (Ed. PUCV): 978-956-17-0927-0

1. Desenho (Projetos) – Estudo e ensino. 2. Desenho (Projetos) – Filosofia. 3. Civilização neo-latina. 4. Identidade social. 5. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Escuela de Arquitectura y Diseño. Portinari, Denise.

CDD: 745.2

# SUMÁRIO

<b>Prefácio</b>	7
<i>Denise Portinari / Arturo Chicano</i>	
<b>Introdução</b>	11
<i>Luiz Antonio Luzio Coelho / Sylvia Arriagada</i>	
<b>Utopía o Espejismo</b>	31
<i>Arturo Chicano</i>	
<b>A e(ad) é uma escola erótica</b>	41
<i>Denise Portinari</i>	
<b>Mnemósine y Thánatos</b>	51
<i>Jaime Reyes</i>	
<b>Tánatos e Mnemosine</b>	59
<i>Nilton Gonçalves Gamba Junior</i>	
<b>Amereida: Travesía poética para revelar lo propiamente americano</b>	69
<i>Sylvia Arriagada</i>	
<b>Identidades cruzadas</b>	87
<i>Luiz Antonio L. Coelho</i>	
<b>Travesía Corral 2012: Tiempo académico extraordinario, taller primer año de diseño, PUCV</b>	105
<i>Ana Vanessa Siviero / Rita Maria de Souza Couto / Flávia Nízia da Fonseca Ribeiro</i>	
<b>Um projetar dotado de carga simbólica</b>	119
<i>Juan Carlos Jeldes / Isabela de Mattos Ferreira / Ariel Méndez Brindis / Vera Lúcia M. dos Santos Nojima</i>	

<b>O Ninho e o Ato Poético</b>	<b>129</b>
<i>José Luiz Ripper / Alfred Thiers / João Victor Correia de Melo</i>	
<b>Tradicón e invención del Grabado en una experiencia académica del Diseño gráfico</b>	<b>149</b>
<i>Alejandro Garretón</i>	
<b>O campo do design e o uso das cores</b>	<b>171</b>
<i>Alberto Cipiniuk</i>	
<b>Bibliografía</b>	<b>189</b>
<b>Sobre os autores e organizadores</b>	<b>205</b>

# PREFÁCIO

**Denise Portinari**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Arturo Chicano**

Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso

*Uma epistemologia do Sul assenta em três orientações:  
aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul;  
aprender a partir do Sul e com o Sul.*  
(Santos, 1995, p. 508)

Este livro apresenta uma coletânea de artigos resultante do processo de qualificação docente desenvolvido no âmbito do acordo de cooperação estabelecido desde 2008 entre a Escuela de Arquitectura y Diseño da PUC de Valparaíso (ead – PUC/Val), no Chile, e o Departamento de Artes e Design da PUC do Rio de Janeiro (PUC-Rio), no Brasil.

Os textos foram escritos por docentes e pesquisadores de ambos os grupos, a partir de interlocuções estabelecidas no decurso de pesquisas de mestrado e de doutorado. Dando voz a essas trocas, são apresentados ora sob a forma de textos desenvolvidos em coautoria, ora sob a forma de textos individuais interligados.

Diversos entre si, a maioria dos artigos versa todavia sobre um tema comum a todas as pesquisas: a investigação e a análise do *design poético* praticado pela ead-PUC/Val (a Escuela), e suas articulações com as pesquisas desenvolvidas pelos docentes da PUC-Rio, na área do design social. O livro oferece, portanto, ao leitor um panorama das práticas inovadoras de formação

em Design que vem sendo desenvolvidas há 60 anos pela escola chilena, recortado pelas pesquisas desenvolvidas por seus docentes para o doutorado em Design da PUC-Rio.

Podemos situar esse encontro sob a inspiração daquilo que Boaventura Sousa Santos chamou de uma *ecologia dos saberes*, desenvolvida no âmbito das “epistemologias do Sul”. O Sul, tal como proposto por Santos (2009), “é concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e os impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo”. Esse conceito, ao ser discutido na disciplina de Epistemologia do Design oferecida pela PUC-Rio, foi logo aproximado pelos docentes chilenos da (e)ad à metáfora fundadora da *Amereida*, que orienta a mitopoética da Escuela.

Contração de América e Eneida, a Amereida (ou Eneida da América) é o significante-manifesto poético de uma fantasia originária: a re-descoberta e (re)fundação da América, a partir de si mesma. Essa fantasia nomeia o poema épico de publicação coletiva e anônima que marca um primeiro ponto de inflexão na aventura da fundação da Escuela, e é empreendida coletivamente na prática regular das Travessias – viagens sempre por terra ou por mar, pelos meandros da América do Sul, que desembocam em atos poéticos – realizadas semestralmente, há mais de 30 anos, por seus docentes e alunos.

A parceria que está na origem desta coletânea faz parte dessa rede de experiências e práticas poéticas que a Escuela vem desenhando no corpo do continente sul-americano. Podemos dizer que se situa, portanto, em uma encruzilhada, lugar de encantamento<sup>1</sup>, ponto de cruza, espaço de riscos e de

---

1 Em Rufino e Simas (2018): “O cruza, o encantamento ou o encruzar emerge como perspectiva teórico-metodológica assentada nos complexos de saber das macumbas brasileiras. Fiel aos princípios exusíacos, o encruzar dá o tom dos caracteres diversos, ambivalentes e inacabados dos conhecimentos existentes praticados no mundo. (...) Em outras palavras, reconhecermos as macumbas brasileiras como locais de produção de conhecimentos implica, principalmente, partirmos de suas próprias



potencializações. No momento atual em que o Brasil passa pelo dissabor e pelo desencanto do retrocesso em tantas áreas, inclusive o desmantelamento do sistema de pesquisa e ensino de nível superior, e o Chile se vê às voltas com as consequências tardias de um projeto de privatização do ensino superior implementado no decurso do regime militar, esta coletânea aponta para algumas possibilidades de encruzamentos, que, em sua fragilidade e em suas potências, nos mostram o quanto temos a ganhar – ou a perder.

Cabe agradecer a todos aqueles cuja visão, engajamento e apoio foram fundamentais para a realização desta parceria, possibilitada em primeiro lugar pela generosidade e inspiração de Don Alfonso Muga e do Pe. Jesus Hortal, respectivamente Reitor da PUC de Valparaíso e Reitor da PUC-Rio durante o período de elaboração e de implementação do projeto de cooperação docente entre as duas instituições. Fundamentais também foram as orientações do Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos da PUC-Rio, Prof. Dr. José Ricardo Bergmann, e do Decano do CTCH, Prof. Dr. Paulo Fernando Carneiro de Andrade, que disponibilizaram a sua experiência e sagacidade na gestão de assuntos acadêmicos para ajudar a viabilizar o projeto. Ao Prof. Paulo Fernando cabe agradecer ainda pelo seu generoso engajamento e sua participação pessoal nos eventos e encontros internacionais que muito contribuíram para aprofundar os laços entre as instituições. Agradecemos também ao Prof. Salvador Zhar, Decano da Escuela de Arquitectura y Diseño da PUC de Valparaíso, *in memoriam*, por sua gentileza e por todo o apoio dado ao início do projeto.

Finalmente, agradecemos a todos aqueles cujo apoio e cuja colaboração tornaram possível a publicação deste livro, entre eles o atual Decano do CTCH, Prof. Dr. Julio César Valladolid Diniz, pelo apoio à publicação através

---

bases prático-teóricas para repensá-las, como também para pensar a partir de seus princípios – historicamente subalternizados – outros campos, sempre como um fazer inacabado e dialógico, feito as artes do saber dos velhos cumbas; aquela que amarra e desamarra pontos, costurando uma rede infinita.

da parceria formada entre a Edições e[ad] da PUC de Valparaíso e a Editora PUC-Rio; a Coordenadora de Pesquisa do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, Prof.<sup>a</sup> Dra. Luiza Novaes, pela dedicação incansável à viabilização da publicação; a Diretora do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, Prof.<sup>a</sup> Dra. Jackeline Farbiaz, pelo apoio decisivo que tornou a publicação possível; ao Editor da Editora PUC-Rio Prof. Dr. Felipe Gomberg, por sua participação valiosa no estabelecimento da parceria entre as editoras e sua dedicação à publicação do livro; aos Editores da Edições e[ad], Prof.<sup>as</sup>. Dra. Sylvia Arriagada e Prof. Dr. Juan Carlos Jeldes, por doarem generosamente a sua expertise à preparação gráfica da publicação; às equipes de ambas as editoras, por todas as suas valiosas contribuições.

# INTRODUÇÃO

**Luiz Antonio Luzio Coelho**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Sylvia Arriagada**

Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso

Vizinhos no continente europeu, Portugal e Espanha legaram-nos dois idiomas e várias culturas. Forjaram distintos modos de agir e pensar, caracterizando diferentes identidades, as quais temos tentado convergir sob uma palavra, *latinidade*. Quando chegaram às Américas, entretanto, os conquistadores cruzaram com culturas e povos autóctones que já viviam no continente, quer de estrato pré-colombiano, quer de povos originários de outros grupos étnicos, dependendo de cada país da América Central ou do Sul. Além disso, os europeus já vieram ou atraíram significativas proporções de outros grupos étnicos de origens distintas da miscigenação ibérica, como as ciganas ou árabes, que também marcaram sua cultura no Sul das Américas. No Brasil, especificamente, os colonizadores impactaram o tecido cultural com a introdução de quase cinco milhões de escravos de diferentes nações africanas a partir do século XVI, contribuindo, de maneira intensa e permanente, para o modo brasileiro de ser. A partir da primeira década do século XIX, através da presença das missões artísticas francesa e austríaca, as Belas-Artes tiveram um grande impulso em várias modalidades neste país. E desde a segunda década daquele século, e mais intensamente desde o final da primeira metade do século passado, grandes números de alemães, italianos, russos e japoneses, entre outros, imigraram para o Brasil e nos legaram novas técnicas e práticas na indústria, agricultura e pecuária e delas alavancaram diferentes modos na

culinária e na vida social. As artes em geral, como música, pintura e teatro, aqui ganharam rumos até então desconhecidos.

Se achávamos que o perfil identitário latino no Brasil tornou-se complexo diante das marcas de diversas culturas que nos influenciaram desde o período colonial, tornou-se aquele perfil ainda mais complexo na contemporaneidade, quando passamos a buscar o eco dessa latinidade no alinhamento Sul-Sul do continente. Nossos vizinhos latinos certamente também tiveram a influência de movimentos migratórios semelhantes, o que relativiza a noção de latinidade enquanto valores homogêneos.

A vastidão da latinidade da América é grávida de um passado que nasceu e se desenvolveu na contemporaneidade como uma grande comunidade de nuances culturais das vozes e subjetividades que nos constituíram. Possivelmente, nossas culturas e nossas etnias são mais do que a soma de seus elementos constitutivos. Formamos uma cultura tão plural que somente a noção de *latinidades* poderia nos representar. Por mais que busquemos, não nos vemos mais catalogados nos escaninhos dos anais sociológicos ou etnográficos.

Algumas das questões das identidades que compõem o tecido de nossos povos são examinadas nesta obra sob o viés da Arquitetura e Design. Este livro lança um olhar sobre as *latinidades* a partir das vozes de docentes de duas instituições de ensino superior sul-americanas: a *Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro* (PUC-Rio) e a *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* (PUCV). Aborda, particularmente, os significados da metodologia de ensino genuína criada pela *Escuela de Arquitectura y Diseño* (EAD) da universidade chilena. Os textos aqui reunidos examinam, também, a história e a atuação da EAD, de seu contexto físico à sua filosofia de trabalho centrada nas relações identitárias continentais. Tratam dos motes que norteiam essa filosofia e apresentam alguns resultados da vida institucional da escola.

Tematicamente, a grande maioria dos capítulos converge para referências ligadas à EAD, em torno de palavras-chave como *Amereida*, *Ciudad Abierta* e *Travesía*. Busca-se, deste modo, sob ângulos distintos, apresentar o mosaico que representa a EAD da PUCV.

O livro está dividido em quatro partes distintas. A primeira, *Encontros com a Escuela*, enfoca os sentidos filosóficos em torno das ideias da escola chilena. A segunda, *Latinidad americana*, trata da questão da identidade latino-americana a partir da noção de *Amereida* e das *travesías*. A terceira parte, *Cruces poéticos*, concentra-se nas atividades aplicadas, tanto desenvolvidas em *travesías* quanto em projetos interinstitucionais. A quarta e última parte, *Estética y Enseñanza*, diz respeito a aspectos estéticos no ensino do Design.

## ENCONTROS COM A ESCUELA

Os capítulos tratam dos relevos da experiência única de ensino e da convivência no campus avançado da *Escuela de Arquitectura y Diseño* da PUCV (EAD), denominado *Ciudad Abierta* (CA). O texto *Utopía o Espejismo* estabelece diálogo entre o autor, Arturo Chicano, e duas obras que se relacionam na questão dos significados da CA enquanto projeto pedagógico. Tais obras são a conferência *Des espaces autres*, proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967 e publicada em *Dits et écrits* (v.5, Paris: Gallimard, 1994, p.752-62), e a obra *De La utopía al espejismo*, de Alberto Cruz e Godofredo Iommi, professores fundadores da EAD, em 1952, publicada na *Revista Del Colegio de Arquitectos de Chile* em 1983.

Para Cruz e Iommi, a CA não representa uma utopia. Seria antes uma miragem, propondo algo que parece estar ao alcance das mãos, mas que está sempre mais à frente. Seria como buscar a sabedoria e, ao mesmo tempo, voltar a não saber, pois aquela sempre muda. Na CA, mestres e alunos projetam em

um clima de festa ou como se estivessem em um jogo sem planos. A voz de cada jogador conduz o processo de criação no aqui e agora em um ambiente em que a palavra poética preside o diálogo.

Ao cotejar as noções de heterotopia e miragem, apresentadas pelos docentes que assinam as obras citadas, Chicano concentra-se nos sentidos da heterotopia abarcados pela proposta de criação da CA. Também se pergunta se a heterotopia da CA manteve-se, passados 68 anos desde sua fundação. Neste sentido, o autor busca coligar aspectos de CA que se distanciam do conceito foucaultiano para estabelecer um heterótipo singular, algo nada distante do campo semântico definido pelo filósofo francês.

Chicano nos ajuda a entender que, na realidade, CA é resultante de uma história mais ampla. A EAD, enquanto Escola de Arquitetura apenas, fundada em 1952, trouxe um projeto de ensino de Arquitetura baseado na palavra poética e em três dimensões: *vida, trabalho e estudo*, a partir do livro de autoria coletiva que ficou conhecido como *Amereida* e que marca a filosofia de ação que vem norteando a escola desde seu nascedouro.

Observa o autor que, portanto, estamos diante de “uma experiência que já tem mais do que 65 anos de existência, de uma heterotopia universitária que se segue pensando enquanto abertura, que a ninguém obriga, nem quer obrigar, que não é culto nem clausura, mas simplesmente campo aberto do pensamento e da ação.”

O texto de Denise Portinari, *A e(ad) é uma escola erótica*, refere-se ao texto de Arturo Chicano e com ele estabelece um diálogo. Enquanto Chicano alude mais à *Ciudad Abierta*, Portinari elabora sua reflexão em torno dos sentidos de conceitos que envolvem a prática da própria EAD da PUCV. O texto remete-se às vozes de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, além de Arturo Chicano, Godofredo Iommi e Alberto Cruz, os três últimos enquanto referências da própria EAD.

A autora inicia seu texto atribuindo à escola de Valparaíso o que Derrida chamou de *universidade sem condição* ou incondicional. Trata-se do espaço universitário que professa autonomia e resistência crítica aos poderes injustos de apropriação que lhe são exógenos.

Portinari se pergunta se tal universidade teria o poder de se manter realmente *sem condição* ou sem condicionamentos. Apesar de utópica, a universidade *sem condição* se faz de alguma forma, segundo a autora. A ideia de *sem condição* introduz a constante luta daquela ao almejar ser uma instituição que não deve ser condicionada ao mesmo tempo em que não tem condições de fugir a pressões do poder que a controla, sobretudo o financeiro e o político. Mas a autora nos apresenta a saída do paradoxo no que chama de *vocação* da EAD. Para tanto, traça sua reflexão através de três pontos ou *apontamentos*. Explica que a EAD mobiliza em nós o desejo de autonomia e de resistência, e desempenha um quarto ofício que Lacan acrescentou ao que chama de três “profissões impossíveis” designadas por Freud, “os ofícios de *governar, psicanalisar e educar*.” Lacan introduz o ofício de *produzir o desejo*.

O primeiro apontamento trazido por Portinari surge na ideia de que a EAD estabelece um *espaço outro* de mobilização do desejo. Para a autora, enquanto a universidade que conhecemos hoje se estabelece sob a burocracia e a impessoalidade, a EAD professa o princípio do *em comum* manifestado no ato poético.

O segundo apontamento é o da *palavra*. A EAD tem na palavra seu tálamo: viver *en-común*, confiar no outro e, através da intimidade que se estabelece entre eles, acreditar na palavra daquele. A resultante da fusão dos enunciados leva à coautoria, à realização conjunta pelas vozes e pela captação da expressão no rosto do outro. Para os fundadores da EAD, o rosto é uma força catalizadora da intimidade que propicia a vida, as ações e a autonomia da escola.

O terceiro apontamento advém da ideia de *idiorritmo* de Barthes, que é a “forma desejável da fantasia do *viver junto*” em liberdade. Se a postulação de Valparaíso não chega a constituir uma idiorritmia, ao menos traz em si muitos pontos comuns, conforme aponta Portinari.

Finalmente, a autora ressalta que o *em comum* implica a criação de espaços e tempos que transgride a moldura estabelecida pela universidade como um todo. Cria um ritmo próprio ou “a dimensão constitutiva de Eros”, conforme nos fala Iommi em um de seus textos.

Os capítulos intitulados *Mnemósine y Thánatos e Tanatos e Mnemosine* dialogam em tom ora poético, ora filosófico ao longo do eixo que coloca em alvo memória e morte pela centralidade do poder da palavra, e a partir da questão animista e existencial do enfrentamento da morte pelo ser humano. A primeira parte, de autoria de Jaime Reyes, desdobra-se na relação entre a musa Mnemósine e o deus Thánatos na centralidade do poder da palavra. A segunda parte, de autoria de Nilton Gamba Junior, trata dessa dualidade a partir da questão animista e existencial do enfrentamento da morte pelo ser humano.

Reyes refere-se ao poema *Amereida*, concebido em 1967 a várias mãos, que deu origem à filosofia projetual da EAD. Além deste, o autor apresenta outros poemas e comenta sobre o sentido das palavras. Fala da memória enquanto renascer de outra memória no fluxo entre lembrar e esquecer, memória e morte. Acentua que o contrário de memória não é esquecimento, mas amnésia, que é não ter o que recordar; não saber quem se é; não ter identidade ou legado.

O autor refere-se a poetas e teóricos para levar o significado de seu pensamento. Utiliza a voz de Godofredo Iommi, um dos fundadores da escola, que admite que, mesmo um mundo físico, criado à perfeição, necessita de Mnemósine, a musa da memória. Através desta voltamos ao passado para



entender o processo de criação. A memória recria o fluxo do tempo em um vir a ser, um olhar renovado sempre que se volta ao passado. Aprende-se a viver o presente como uma dádiva que nos leva a não mais temer o futuro, incerto, obscuro, na garantia de que este estará sempre inscrito nesse fluxo.

Reyes coloca a questão de como viver o acúmulo de informação facultada pela tecnologia de hoje, quando já se perdeu o contexto de criação desses dados; de como chegar a percebê-los sem que se tenha referência direta dos mesmos. Para ele, está na memória a chave da questão. Através dela percebemos nosso pertencimento na constatação de repetições e pontos comuns dos dados. Isto nos faz conscientes da identidade individual e grupal e nos dá o conforto de saber que somos hoje os mesmos de ontem e que precisamos preservar tal consciência. A repetição de contos e de poemas é um ritual de confirmação de cultura, cujas mudanças acontecem a cada enunciado, porém preservados os valores que a cultura reputa como necessários à sobrevivência identitária.

Gamba Junior centraliza sua reflexão na morte e na memória, finitude e preservação, com base em Benjamin e Calvino. Para ele, a experiência da morte é preservada na memória, o que faz com que Thánatos dependa de Mnemósine para ganhar expressão na cultura.

Na opinião do autor, ecoando teóricos aqui citados, se a posição animista pôde patrocinar um consolo religioso diante da finitude da vida, a posterior visão existencialista levou a formas assustadoras e irreconciliáveis de representação como um dos problemas no processo da enunciação da morte. A dificuldade de uma representação, senão palatável ao menos suportável, coloca-se no topo da questão. Uma saída foi buscar o maior distanciamento possível da visão direta da morte. Entretanto, o imaginário negativo da morte sobrevive. Na medida em que memória pressupõe narrativa para se fazer sensível, surgem posturas narrativas que viabilizam a “resolução” do problema: aquelas que rejeitam o passado e o futuro e se apegam ao presente imediato e as que,

segundo Benjamin, enxergam na passagem do tempo o simultâneo processo de destruição e construção, destruindo na memória o passado e reconstruindo rastros da semente do novo.

Gamba Junior termina sua parte do capítulo com a questão também levantada por Reyes, sobre o acúmulo contemporâneo de dados. Gamba Junior refere-se ao mal-estar pela perda da memória digital através da obsolescência de máquinas e suportes e do desinteresse de *backup* de dados das criações digitais do passado recente. Para o autor, o fato tem gerado certa ansiedade em alunos de Design que lidam com narrativa digital e se veem sem referência histórica para refletir sobre suas possibilidades criativas.

## LATINIDAD AMERICANA

Os capítulos *Amereida: Travesía poética para revelar lo propiamente americano*, de Sylvia Arriagada, e *Identidades cruzadas*, de Luiz Antonio Luzio Coelho, falam-nos da identidade continental através das travessias e de manifestações semelhantes de outras experiências reveladas pela arte e pelo cinema brasileiro.

Arriagada mostra como uma viagem à Amazônia empreendida pelo poeta e professor da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, Godofredo Iommi, em 1940, desdobrou-se em outra incursão pelo continente sul-americano em 1965 que, por sua vez, implicou um impacto no projeto pedagógico do currículo de Arquitetura e Design daquela universidade. Em 1984, Iommi propôs a viagem como centro da formação da escola através de uma metodologia, então inédita, baseada em intervenções artísticas realizadas por meio de deslocamentos físicos de professores e alunos por diferentes localidades da América do Sul. As chamadas *travesías*, como passaram a ser conhecidas estas viagens, continuaram a ser realizadas a cada ano. Até 2011, mais de duzentas aconteceram.

As *travesías* têm o formato de oficinas de arte, voltadas para experiências entre acadêmicos e culturas locais, por meio do que é chamado de *atos poéticos, signos y obras*. Os primeiros, também referidos como *Phalènes*, constituem o “aquecimento” do grupo baseado em poemas que ensejam ações de variadas naturezas artísticas, desembocando nos *signos*, obras ou ações efêmeras de ordem pictórica, como pinturas, esculturas, desenhos e objetos diversos. Uma vez geradas, as produções são presenteadas aos habitantes das comunidades visitadas. Quando de regresso à universidade, alunos e mestres organizam-se em grupos de estudos para discutir o que cada um trouxe da experiência através dos “diários de bordo” que os acompanharam durante a viagem.

O objeto principal do texto de Arriagada é a primeira *travesía* com formato predefinido, que aconteceu entre 31 de julho e 31 de setembro de 1965, cruzando quarenta localidades e cidades sul-americanas e que ganhou o nome de *Amereida*, junção de duas palavras, América a Eneida, simbolizando a proposta da busca da identidade latino-americana inspirada no poema épico de Virgílio.

Iommi entendia que a verdadeira latinidade americana estava longe dos grandes centros, vazios do mito primeiro, agregador da verdadeira cultura dos povos que compõem o continente. Para ele, a palavra poética traz o exercício de todos os sentidos humanos e vem a ser o lugar da recuperação do mito que cobre o tempo e o espaço presentes. Para Iommi, a poesia é um ato do qual se participa do entorno no aqui e agora em sua plenitude. Nela todas as artes colaboram para que esse espaço e esse tempo se façam vivos e ativos.

O texto de Arriagada é dividido em cinco partes: a origem da visão poética do continente; os participantes da primeira *Travesía de Amereida*; os atos e signos da jornada poética; os vestígios que atestam a *travesía* histórica e o impacto de *Amereida* no âmbito da Escola de Arquitetura e Design da PUCV.

No capítulo *Identidades cruzadas*, Coelho evidencia a natureza de seu trabalho na relação com o de Arriagada, tal um cruzamento de vozes e visões dos agentes que compõem o tecido identitário do continente latino-americano, incluindo aí a inscrição dos autores deste capítulo.

Coelho define a ideia e a imagem de cruz como o símbolo talvez mais óbvio das interseções que simbolizam o continente. Nessas interseções, o autor estabelece paralelos entre *Ameréida* e os três cometimentos apresentados na segunda parte do capítulo. Estes desenvolvem-se através de deslocamentos físicos por meio de utilitário, motocicleta, barco ou mesmo a pé. Como na empreitada de *Ameréida*, o avião também aparece, porém de modo marginal. Também como naquela, cada ação enfocada na segunda parte do capítulo tem na poética o tom de uma busca e de um sentido para a vida humana no continente.

O olhar de Coelho recai sobre produções artísticas brasileiras: o multimídia *Oir Rio*, do artista plástico Cildo Meireles, e os filmes *Diários de motocicleta*, do cineasta Walter Salles e *Pachamama*, de Erik Rocha.

Coelho fala da transversalidade da dimensão poética no ato projetual do Design e Arquitetura enquanto metodologia de concepção e produção de objetos e espaços. Mostra como os conceitos de identidade, palavra, objeto, forma e poética mesclam-se nestas atividades e profissões. Tais conceitos estão inscritos nas produções examinadas. O deslocamento espacial do olhar empreendedor insinua-se como mais um ponto comum das experiências aqui apresentadas. Nele se forma o sentido dos cruzamentos a que Coelho se refere no primeiro parágrafo de seu texto.

A obra de Meireles se vê como uma escultura poética, algo perfeitamente admissível em *Ameréida* no que Iommi caracteriza como *signo*, e que constitui uma das possibilidades das produções das *travesias*. Meireles coloca sua obra como um protesto contra a perda da qualidade e dos volumes de água

de nossos rios, lagos e oceanos. Denuncia a poluição, o descuido e a ação predatória nos mananciais.

Coelho argumenta que a identidade perseguida por Iommi na superfície do continente passa também pelos aquíferos que transitam no subsolo continental. Através de seus contextos de produção artística específicos, ambos – poeta e artista multimídia – revelam a latinidade.

Coelho fecha a abordagem do trabalho de Meireles com um poema de Guimarães Rosa, em que palavra e rio dialogam em verso.

*Diários de motocicleta*, filme de Walter Sales, de 2004, relata a aventura de dois jovens argentinos de vinte e poucos anos, Ernesto Guevara e Alberto Granado, pelo interior do continente sul-latino, realizada em 1952. Cruzaram quatro países, basicamente de motocicleta, a partir do extremo Sul do continente até a região amazônica. O que era para ser uma aventura de quatro meses tornou-se uma viagem para dentro de si, que durou oito meses e transformou profundamente o destino dos viajantes. Mais um cruzamento se faz aqui entre *Amereida* e o relato de Walter Salles. A primeira *travesia* da PUCV, de 1965, teve de alterar seu roteiro ao entrar em território boliviano justamente porque as autoridades daquele país empreendiam ação para capturar Ernesto Che Guevara.

*Pachamama*, produção de 2008, dirigida por Erik Rocha, pode ser tomada como um diário audiovisual do diretor sobre Brasil, Peru e Bolívia. O estado de penúria de povos do continente denunciado por Salles também encontra em Rocha a tônica deste filme. Assim como Salles, Rocha dirige sua lente para comunidades marginalizadas que se queixam da dominação de seus povos desde os conquistadores. Governos, ONGs e acadêmicos são criticados por omissão ou por atitudes repressivas. Cobrindo movimentos reivindicatórios de grupos políticos nas ruas e nas vilas, Rocha nos propicia um mosaico de culturas latinas do Brasil e de dois de seus vizinhos.

Finalizando o capítulo, Coelho faz uma análise estética de sequências de *Diários* e de *Pachamama*, em que questões de identidade se fazem através de texturas visuais e atmosferas, criadas pela iluminação e pelo enquadramento, que também evidenciam as agruras e carências em que muitos destes grupos sociais vivem. Coelho ressalta, ainda, a poética da imagem, em que cores, movimento de câmera e planos de rostos evidenciam a beleza e a riqueza cultural dos povos do continente.

## CRUCES POÉTICOS

Em *Travesía Corral 2012-Tiempo académico extraordinario, Taller Primer Año de Diseño, PUCV*, Ana Vanessa Siviero Pérez, Rita Maria de Souza Couto e Flávia Nízia da Fonseca Ribeiro falam da *travesía* empreendida entre 23 de outubro a 7 de novembro de 2012, que objetivou a restauração da paróquia em uma comunidade ao sul do Chile, a 22 Km da cidade de Valdivia e a 986 Km de Valparaíso, sede da EAD. O evento marcou os 60 anos da criação daquela escola e a proposta de tal *travesía* foi a de intervir na Paróquia de Corral em razão de o templo representar uma obra que contém os primeiros e mais originais fundamentos das atividades da escola.

O texto relata a origem das *travesías* na PUCV, realizada em 1965, que ganhou o nome de *Amereida*. Em 1967, editou-se um livro de título homônimo que traz detalhes do evento histórico com relatos, anotações, poemas, cartas, desenhos etc. dos integrantes, compondo uma narrativa poética da América, sua identidade a partir da terra, das gentes e de suas soluções originais. Pérez, Couto e Ribeiro evidenciam que o que caracteriza as ações da escola é a palavra poética enquanto modo de vida, de trabalho e de estudo.

As autoras relatam já ter havido mais de 150 *travesías* em seis países da América Latina. As intervenções têm o formato de oficinas, que duram cerca

de 15 dias e ocorrem no terceiro semestre de cada ano. Trata-se de um tempo de trabalho, estudo, colaboração e reciprocidade.

As autoras detalham o processo de concepção e realização da *Travesía Corral 2012*, apresentando sua estrutura. Ao detalhar esta intervenção, delineiam as partes fundamentais das *travesías* em geral, que atuam como se fossem verdadeiras empresas de alunos e docentes. São exercícios que levam o estudante ao ato criativo fora da universidade e de suas atividades acadêmicas cotidianas.

São três os fundamentos da *travesía*: o poético e a visão da América; o acadêmico e o social; e o de relação com o lugar. O primeiro busca o espaço da poesia e do ser americano na prática da Arquitetura e do Design. O segundo busca a visão da formação integral por meio do conhecimento adquirido no próprio exercício de projeção. E o terceiro faz do estudante um interlocutor com o elemento humano e a natureza do lugar visitado, seus costumes, sua maneira de ser em conjunção com o ambiente em que vive.

As *travesías* iniciam-se com o que Pérez, Couto e Ribeiro chamam de “*un viaje de adelantados*”, algo como uma viagem de reconhecimento, em que docentes visitam previamente o local escolhido para acontecer a oficina e recolhem detalhes que servirão para o planejamento realizado antes da viagem, na fase de *pré-travesía*. Nesta, criam-se cinco grupos de trabalho entre os alunos: transporte, cozinha, alojamento, âmbito e obra. Os três primeiros grupos compreendem ações que se podem deduzir sem entrarmos em detalhes. Mas o grupo do âmbito é aquele que cuida do tempo de descanso e de socialização, quando a poética ganha destaque. Já o grupo de obra cuida do planejamento e de ações concretas da prática projetual e compreende materiais e ferramentas.

Na *pré-travesía* cada grupo planeja as ações de sua pauta com detalhes de materiais, quantidades, modos de realização etc. As pautas são desenvolvidas

em pormenores de forma que o aluno de um grupo possa integrar outro grupo sem perda de qualidade das funções preestabelecidas. Em realidade, os alunos se revezam de modo que todos experimentem as tarefas dos cinco grupos.

A *Travesía Corral 2012* reuniu quarenta alunos e cinco professores, sendo dois designers industriais, um designer gráfico, um escultor e um poeta. A empreitada foi financiada pelos próprios integrantes da *travesía*, alunos e professores.

O grupo atuou dentro e fora da Igreja de Corral. No interior, projetaram e realizaram obras de recuperação no altar, persianas, móveis e púlpito. No subsolo, criaram um espaço para a exposição de fotos. Na parte exterior da igreja, cuidaram da renovação de uma cruz e colocaram letreiro com o nome da paróquia na fachada. Remodelaram a entrada do templo, recuperaram as bordas de proteção do frontispício e, finalmente, assentaram uma escultura do Professor José Balcells na praça.

## ESTÉTICA Y ENSEÑANZA

Os autores do capítulo *Um projetar dotado de carga simbólica*, Juan Carlos Jeldes Pontio, Isabela de Mattos Ferreira, Ariel Méndez Brindis e Vera Lúcia Nojima, falam-nos do processo de significação que acontece nas oficinas realizadas pelas *travesías*, empreendimentos regulares realizados pela EAD em regiões da América Latina como parte da formação dos estudantes das duas habilitações.

No caso específico deste texto, os autores reportam a metodologia de resignificação de objetos acontecida no projeto desenvolvido em uma *travesía* do ano de 2011. A empreitada foi motivada pela visão desoladora de destruição deixada por um tsunami na vila de Tubul, Província de Arauco da Costa Sul da Região de Biobio, no Chile, no ano anterior.



Um grupo de 23 pessoas, entre alunos, professores e designers convidados, rumou para Tubul e passou a trabalhar coletivamente na observação do lugar e da vida de seus moradores, buscando identificar aspectos que tipificavam aquele grupo social, através de seus costumes e usos do espaço e dos objetos que pudessem revelar a dimensão simbólica e os valores prezados pelo grupo. Escolheram um local público para realizar um ato poético e o trabalho de criação e produção de objetos por meio de dinâmica que se assemelha a um jogo. Configurou-se, no ato coletivo em que se apresentou, em coro, *El cantar del ad Ripam*, balada que se refere à convergência por meio de um movimento de baixo para cima.

Os autores deste texto falam do processo de abstração que aconteceu no ato poético, que partiu da observação de elementos da realidade para o âmbito das ideias e valores simbólicos que, por sua vez, retornaram materializados sob novas formas e imagens ressignificadas.

Desta forma, a *Travesía* de Tubul teve como resultante um projeto de concepção de espaço de lazer e descanso situado na orla do mar do Golfo de Arauco, que foi legado aos moradores do povoado. Trata-se de um conjunto escultural usado para encontros sociais e abrigo do sol que sugere intimidade, proteção, refúgio, centralidade e conforto. As esculturas foram feitas da madeira resgatada dos cascos dos barcos destruídos no evento de 2010.

Em *O Ninho e o Ato Poético*, José Luiz Mendes Ripper, João Victor Correia de Melo e Alfred Thiers discorrem sobre o tema da integração entre o abstrato e o concreto no processo projetual em Arquitetura e Design e apresentam dois casos de cooperação entre o Laboratório de Investigação em Livre Desenho/LILD da PUC-Rio e a Escola de Arquitetura e Design da PUCV com dados concretos da realização dos empreendimentos conjuntos através de quadro e ilustrações.

O texto faz crítica à atuação da universidade em pelo menos dois aspectos: a regulação profissional que atende à lógica industrial e mercadológica. Para os autores, caberia ao usuário, ao setor jurídico e ao Estado o papel regulador profissional. O outro aspecto é o da atomização do currículo universitário. Os autores defendem que a universidade não deveria transigir na questão da liberdade de pensamento. Seu papel primordial é o de criar livres-pensadores. Entretanto essa liberdade já é prejudicada na própria organização da grade curricular, que separa a teoria da prática, com o corolário da separação entre o pensar e o agir; como se o *homo sapiens* fosse apartado do *homo faber*. A capacidade do ser humano o faz integrar, de maneira natural e lógica, a capacidade de abstrair e de lidar com o objeto do mundo concreto. Essa inteireza esfacela-se nos ditames do currículo segmentado que conhecemos. O LILD, entretanto, vem atuando de maneira diversa, buscando levar seus pesquisadores a concentrar-se na livre criação e na produção de objetos utilitários através do casamento da reflexão teórica com os desafios que cada projeto apresenta em suas diferentes fases, da ideia primeira e mais abstrata ao produto na mão do usuário. As alterações e os aperfeiçoamentos acontecem a partir de problemas e questões específicos que surgem ao longo de todo o processo.

A cooperação entre dois laboratórios da PUC-Rio e da PUCV estabelece a maneira como ambos os espaços e seus acadêmicos definiram laços e desenvolveram métodos de projeto a beneficiar as duas habilitações nas duas instituições: tanto o pensar e fazer definido no LILD quanto a filosofia de trabalho da EAD vieram a combinar-se e gerar significados com valores próprios atribuídos a cada objeto produzido.

O texto refere-se à *Ciudad Abierta* como espaço de ensino e produção em Arquitetura e Design da PUCV e como a grande contribuição no pensar e fazer integrado das duas instituições em suas unidades congêneres de ensino.

*Cuidad Abierta* resultou da proposta de criação da escola chilena por docentes liderados pelo poeta Godofredo Iommi e pelo arquiteto Alberto Cruz nos anos 1970. A ideia da escola teve por fundamento um método de trabalho calcado em viagens pela América Latina com base no projeto *Amereida*. A partir da proposta de Iommi, tal projeto inspirou-se no poema épico *Eneida* (sec. I a.C.), de Virgílio, que fala na busca da identidade latina na Europa. *Amereida*, por sua vez, objetiva a identidade latino-americana da, e na produção acadêmica, tendo por base filosófica a cooperação e o resgate da poética nos atos projetuais.

O texto termina com dados práticos da ação cooperativa entre LILD e EAD e apresenta dois casos concretos de produção do chamado *Espaço bolha* e do *Icosaedro curvo*. Em ambos os casos, apresentam-se as fases e ações desenvolvidas pelo time interinstitucional, compreendendo cronograma, materiais utilizados, processo de concretização e resultados.

*Tradición e invención del Grabado en una experiencia académica del Diseño gráfico* trata dos conteúdos a que são expostos os alunos de Design Gráfico da PUCV na oficina de gravura. Procura-se aqui trabalhar a dimensão cultural-artística no contexto físico de criação e produção da pintura e gravura desde o Renascimento alemão.

Neste capítulo, Alejandro Garretón enfatiza a importância da disciplina na formação do designer gráfico. Elabora sua justificativa a partir do conhecimento que o aluno adquire ao se familiarizar com os fundamentos teóricos e as técnicas clássicas de gravura e pintura. Segundo Garretón, o estudante adquire a capacidade para adaptar, criativamente, o conhecimento adquirido à tecnologia contemporânea. Ao refletir sobre a maneira de como a tecnologia e os sistemas simbólicos da arte afetam as formas de leitura, o aluno passa a compreender as sutilezas de produção de sentido transmitidas pela forma de cada produto específico.

Responsável pela oficina de gravura do curso de Design da EAD há mais de trinta anos, Garretón apresenta a matéria dada em classe e discorre sobre a metodologia que utiliza para que os alunos desenvolvam sua capacidade crítica e o raciocínio prático dentro do projeto de Design. Enfatiza que seu método alinha-se à filosofia da escola e busca a dimensão poética no processo projetual, da maneira como os fundadores, em especial o poeta Godofredo Iommi, o conceberam. O fundamento dessa filosofia pedagógica sintetiza-se no trabalho grupal implementado pela atividade de criação e produção, método de trabalho que existe desde a criação do curso até nossos dias.

O texto discorre, ainda, sobre três casos concretos que levam os alunos ao tipo de trabalho desenvolvido no âmbito do curso na PUCV. Nos dois primeiros, os estudantes familiarizam-se com o contexto de criação de grandes mestres da gravura e pintura, como Dürer e Rembrandt, ocasião em que são expostos ao *modus faciendi* dos mesmos e da maneira com que exploraram e ultrapassaram os limites da técnica, instrumentos e materiais de seu tempo, muitas vezes por meio da cópia de trabalhos de outros artistas, chegando, assim, a soluções genuínas no campo da arte de representação pela imagem. Os alunos são levados também a copiar os mestres e a buscar diferenças entre este e aquele traço e o que significa combinar modos e técnicas de outros períodos com o potencial tecnológico contemporâneo na busca de novos sentidos para a imagem gráfica.

O caso prático que encerra a metodologia da disciplina de gravura apresentada neste capítulo é o relato sobre uma obra gráfica concebida no contexto de uma *travesía* realizada na cidade de Quito, em 1997, quando um coletivo de alunos e professores desenvolveu uma maneira inédita de desenhar com ponta seca e criar superfícies de branco e negro sobre matizes de cinza.

O texto de Alberto Cipiniuk, *O campo do Design e o uso das cores*, ocupa-se da cor e seus significados na cultura do Ocidente e nos cursos de Design.

O autor abre seu texto afirmando que a maior parte dos designers quase nunca considera a dimensão simbólica da cor e a utiliza sob o viés técnico ou funcionalista em seus projetos. Dirige sua crítica ao ensino, que leva o estudante a abraçar a função utilitária do produto pela lógica da mais-valia sem compreendê-la de fato. Para o autor, o uso múltiplo de cores atende a essa mesma filosofia de produção sem que o prazer estético motivado pela cor seja considerado adequadamente. Cipiniuk apresenta exemplos do setor de *Fashion design*.

“Desde a Bauhaus”, diz o autor, “ser designer é empregar a cor preta sobre fundo branco.” A partir desse ponto, Cipiniuk apresenta-nos um arrazoado histórico sobre o significado positivo da combinação do preto com o branco em diferentes contextos enquanto símbolo de elegância e sobriedade, e sobre o valor de excelência dado, em separado, às cores pretas e brancas, através de episódios históricos. Para tanto, Cipiniuk tem por base teórica obras do historiador medievalista e *expert* no estudo simbólico da cor, Michel Pastoureau.

Cipiniuk, via Pastoureau, discorre sobre o uso das cores na cultura grega. Informa-nos que os gregos gostavam da mistura viva de cores na estatuária, mas condenavam certos usos de material e cor na indumentária que podiam ter o significado de “bárbaro”.

O autor refere-se também ao medievo e ao uso dos materiais e cores na vestimenta. Aqui a mistura de cor da roupa era condenada. Acreditava-se que poderia resultar em resultados nefastos a quem não respeitasse o preceito, de fundo religioso.

Os sentidos de pureza e retidão moral, elegância e sobriedade da cor preta na vestimenta advêm dos usos praticados nos primórdios da Idade Moderna e seguem até o final do século XVII. Já a afirmação do uso da combinação do preto sobre o branco, também oriunda do início da Idade Moderna, provém de vários fatores e setores, a começar pelo uso de tinta preta no tipo móvel

sobre o branco do papel da prensa de Gutenberg. A tecnologia veio a reforçar o prestígio da combinação, que passou a representar, na leitura, a aquisição do conhecimento e a liberdade de pensamento. Enquanto o medieval primava pela policromia na produção textual, o ser moderno passou ao uso do preto sobre o branco dos códices, tanto no texto linguístico quanto no uso de gravuras monocromáticas. Além da gravura enquanto expressão dominante da produção editorial até fins do século XIX, a fotografia também veio acentuar o valor do uso do preto com o branco.

Da mesma forma com que trata do prestígio da cor preta em combinação com a branca, ou da preta isoladamente, Cipiniuk discorre sobre o prestígio do uso da cor branca em nosso contexto cultural.

# UTOPIA O ESPEJISMO\*

**Arturo Chicano**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Al sur del mundo, en el paralelo 33 al norte de la ciudad de Valparaíso, frente al Océano Pacífico y sobre un manto de dunas litorales, se funda el año 1970 un territorio para el arte, abierto por la palabra poética y la arquitectura como espacio dedicado a la búsqueda permanente del desconocido Americano.

Así un grupo de arquitectos, diseñadores, escultores, artistas plásticos y poetas permanecen desde esa fecha hasta hoy en la construcción de un espacio que más que una utopía, habría de nombrarse como un espejismo.

Si Foucault hubiese tenido conocimiento de la Ciudad Abierta, es probable que la hubiese denominado como una heterotopia. El presente escrito trata entonces de un diálogo entre este espejismo (auto denominación del carácter poético-espacial de la Ciudad Abierta) y los lugares heterotopicos de Foucault. El grado de proximidad y lejanías que esta experiencia arquitectónico-poética pueda tener con la idea de heterotopia de Foucault la que se contrastará con el texto “De la utopía al espejismo” de los autores Alberto Cruz, arquitecto y Godofredo Iommi, poeta (ambos profesores fundadores de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso el año 1952). El texto fue publicado en la revista del Colegio de Arquitectos de Chile el año 1983 y adquiere cercanía a la publicación definitiva el año 1984 del texto “Las Heterotopias”, tema

---

\* N. del A.: El presente texto fue preparado como propuesta para una presentación en el curso de Doctorado de la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro, a cargo de la Doctora Denise Portinari, en noviembre de 2015.

originalmente tratado por Foucault el año 1967 en el círculo de Estudios de Arquitectura de París.

Con unos meses de posterioridad a la ponencia de Foucault, en Valparaíso, Chile, en mayo de 1967 y adelantándose también a los hechos de mayo de 1968 en París, profesores y alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, iniciaban un proceso de paralización de actividades académicas que conduciría al movimiento de reforma universitaria que se extendería en todo el país.

La propuesta de ese entonces, planteada por la Escuela de Arquitectura a la universidad toda, implicaba el necesario cambio de las estructuras universitarias hasta la fecha en funcionamiento, dentro de esta propuesta, se señalaba la necesidad de que la universidad fuese un espacio donde convergiese vida, trabajo y estudio. Esta conjunción de elementos tenían como idea central, que la separación artificial del tiempo universitario no contribuía a la construcción de una universidad a la altura de los tiempos y por ello parecía necesario proponer la conjunción de estas tres dimensiones, donde la base de esta conjunción se daba en el Eros<sup>1</sup>, amor en su sentido griego, único movilizador del espíritu de profesores y alumnos<sup>2</sup>, para enfrentar este momento, que a decir de la Escuela de Arquitectura, constituía un tiempo de cobardía al no querer enfrentar tales necesarios cambios.

Al finalizar el proceso de reforma, la visión de la Escuela de Arquitectura y su propuesta fueron rechazadas por la institución<sup>3</sup>. Ante tal situación, la Escuela de Arquitectura a través de sus profesores, propuso entonces la idea de fundar

1 “Llamemos a ese movimiento, también en este caso de manera muy convencional, y vaya en uno u otro sentido, movimiento del eros (amor)” (Foucault, 2000).

2 ¿Qué es todo nuestro estudio en Valparaíso? Constituir para esa ciudad tiempo presente, constituir para ese espacio tiempo presente. Todo se constituye tiempo presente ubicándose en un lugar. Por eso trabajamos ahí. Por ninguna otra razón, por otra cosa, por ese amor a la vida y por ese amor al espacio, por ese amor al tiempo presente y por ese respeto al canto que cantan en Europa. (Cruz, 1959).

3 Ver Chicano, 2017, p. 255.



una ciudad, allí donde se diese esa conjunción de vida, trabajo y estudio y donde arquitectura y poesía fuesen cofundadoras de este nuevo espacio. A la luz de la visión de *Amereida*, libro poético colectivo que desarrolla la pregunta por el sentido del ser americanos, el año 1970 se de paso al comienzo de esta aventura.

A más de 45 años de tal inicio parece necesario hoy mirar tal propuesta y hacerla dialogar con una visión que desconocida o no por el grupo de Valparaíso<sup>4</sup>, corresponde a un planteamiento que en muchos aspectos adquiere semejanzas con lo que Foucault plantea.

En este espacio entonces, se concibe un modo de vida colectivo dedicado a la relación poesía-arquitectura, donde la visión de *Amereida*, visión poética del continente, se pregunta por su propio origen y desde ello su identidad. Se trata aquí de *Amereida*, la visión, ahora como fundamento para la construcción de una ciudad. Ciudad Abierta a los oficios para construir de manera permanente “ el incesante volver a no saber”<sup>5</sup>, esto como modo de su aproximación y comprensión de la realidad<sup>6</sup>.

Al igual que Foucault, se indicará el carácter de su ser, distinto al de una utopía. Godofredo Iommi y Alberto Cruz señalarán que la Ciudad Abierta no es una utopía, ella es más bien un espejismo, en cuanto ella es siempre un no

---

4 “No solo consolidaron al grupo En la realización de actividades por fuera de la docencia, sino que además marcaron una firme voluntad de intervenir en la ciudad real, un deseo de hacer valer en el mundo de la producción y de la política sus intenciones de radical modernidad a través de acciones concretas encaminadas a una realización más o menos inmediata.” (Crispiani, 2011, p. 211).

5 “Este volver a no saber, no se trata de ignorancia ni de ingenuidad, todo lo contrario, es un estado del espíritu que intenta hacerse a la pregunta, es una abertura y, no un apresurarse a dar respuesta como si se tratara de resolver un problema.” (Cáraves, 2012, p. 20).

6 “Tal vez la poesía, de hecho, resta esa dimensión a que aludimos; tal vez supone la suspensión de toda incredulidad, según Coleridge, y se expresa desde esa creencia a todos los oficios. De ser esto posible se abre la posibilidad de un quehacer concreto y real, de un complejo de oficios poéticos cuya manifestación es sólo aparecer. ¿No será ese complejo de oficios de ciudad?” (Cáraves, 2012, p. 22).

alcanzable que parece estar ahí como al alcance (al modo de un oasis que se fuga cuando se parece tenerlo cerca), sin embargo, comparece como tal. De alguna manera, ese incesante volver a no saber<sup>7</sup>, fundado precisamente por las dunas que se habitan, ellas como permanente desaparecer de toda huella, borrada siempre por el viento, sea también ese mismo sentido que se alude aquí como espejismo<sup>8</sup>.

Digamos que en el modo del lenguaje de Foucault, la Ciudad Abierta emerge leída como un contra espacio, incomprendida en su origen, se habla de ella como el lugar fundado por “los locos de la católica”, cuestión que nos devuelve a las temáticas que Foucault trata y en especial al sentido de incompreensión de todo aquello distinto a lo constituido y que no queda más que ser denominado como locura. “La locura de este grupo de artistas” es hoy seguramente uno de los lugares reconocidos como experiencia inédita de arquitectura americana y única en el mundo. Este espacio de vida, trabajo y estudio es también un lugar de juego y celebración, ello porque la poesía es fiesta y en cuanto tal siempre celebra la ocasión y el lugar, digamos el ahora y el aquí propio de la Ciudad Abierta como aquello que la hace pensarse y hacerse, digamos que la palabra rime con la acción.

Una Ciudad Abierta, que como toda ciudad posee plazas, que en nuestro caso denominamos ágoras, pues en ella se ejercita la decisión y el gobierno, en la palabra abierta y el consenso de todos. Las casas, que llamamos hospederías

---

7 “Este volver a no saber, no se trata de ignorancia ni de ingenuidad, todo lo contrario, es un estado del espíritu que intenta hacerse a la pregunta, es una abertura y, no un apresurarse a dar respuesta como si se tratara de resolver un problema.” (Cáraves, 2012, p. 20).

8 “La ciudad abierta o complejidad poética de oficios (y vivir lo es también) es de hecho un espejismo – concreto y real – que supone una disponibilidad alta y el ‘alguna parte’ (oasis) real y concreto pero que únicamente se torna visible (‘allí’) en la mera aparición, sin espesor. Por cierto que todo arte establece un rigor. Tal vez sería del caso pensar una leve corrección de matices a propósito de la utopía. Por ejemplo, si ella fuese más que un no-lugar o un a-lugar un ‘sin-lugar’ que se refleja concretamente en un mero ser-lugar. Digamos que: ‘ahora y allí’ (¿kairos?), indiferentes a cualesquiera consecuencias. Quizás.” (Cruz-Iommi, 1983).

pues en ellas se ejercita la hospitalidad y donde no se tiene derecho de propiedad sobre ellas y por ello se habitan en lo público y lo íntimo. Las hospederías son por tanto espacio de esa conjunción donde tal arquitectura es fruto de la hospitalidad, sentido en que se dispone la Ciudad Abierta a la palabra de los otros. Así también lugares públicos como la Sala de Música erigida para que la música esté entre nosotros y en donde también se reúnen sus miembros cada miércoles de todo el año para hablar y después almorzar juntos. También existe un cementerio, mas él no está alejado de un centro, pues la Ciudad Abierta no se funda en un centro que se expande sino ella crece en múltiples centros abiertos en la ocasión y el lugar de los actos poéticos, actos que fundan desde la palabra la posibilidad de toda obra en la Ciudad Abierta. Así el cementerio nace de la palabra poética que lo indica como un lugar de recorrido, que se deja atravesar por los caminos públicos y que en su extremo tiene un anfiteatro, para que la muerte esté próxima a la vida y no lejos de ella. Ya en un principio, se discutía si habríamos de tener tumbas individuales o colectivas, por cuanto si se había vivido en común, a tal caso ¿no habríamos de tener que morir de igual forma? Mas, la coincidencia con el planteamiento de Foucault a propósito del invento moderno de separar la vida de la muerte aquí se hace también evidente, pues este cementerio es también una obra más, en esto, equivalente al resto de sus obras, por cuanto él también ha de cumplir de esa dimensión pública o primera que dice de todas las obras que se incorporan a un recorrido, para que cualquier ciudadano o huésped las pueda atravesar.

Foucault señala en su texto, que “tal vez no haya, en toda la superficie del globo o en toda la historia del mundo, una única forma de heterotopia que haya permanecido constante”, mas, para la Ciudad Abierta, lo constante no es cuestión, ella se funda en el volver a no saber, en la no acumulación, por ello precisamente en lo que cambia, en lo que siempre está mudando y tal vez por ello, esta Ciudad Abierta aún permanezca 68 años después de su inicio. La Ciudad Abierta que da lugar a sus obras no por su programa ni por

planificación, si no ellas por ocasión<sup>9</sup>. No existe entonces prioridad ni jerarquía, sino la del momento que inaugura una ocasión, así puede entonces una sala de clases reunirse con una hospedería o una hospedería con un taller de prototipos, o una hospedería con una mesa para cien personas, pues la relación nace de la voz poética que es la conjunción de la vos de muchos en el acto poético y ello para que acontezca la hospitalidad. En este sentido, la Ciudad Abierta coincide en el decir de Foucault que señala “la heterotopia tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían o deberían ser incompatibles”. En la Ciudad Abierta ese ser incompatible no existe como disposición primera, pues su única disposición es a lo abierto.

Foucault habla del jardín, señalando: “el jardín, desde los recónditos de la antigüedad, es un lugar de utopía”. En la Ciudad Abierta no existe jardín, más la naturaleza atraviesa todo el territorio, pero entonces, donde la naturaleza es el espacio no diferenciado, el Jardín de Bo, cenotafio para un poeta, plaza de hormigón entre la duna y el bosque, en donde ese espacio de conjunción de la vida y la muerte en medio de lo natural, donde la muerte que es el lugar en la tierra, aquí es tumba ausente para que esté presente la memoria, digamos lo fugáz y volátil de la vida misma.

Pero una Ciudad Abierta que se funda en un lugar lo hace también en el tiempo, pues ella habita en algún momento, mas a diferencia de las heterotopias temporales de que nos habla Foucault, en cuanto “voluntad de encerrar todos los tiempos en un lugar”, la Ciudad Abierta se reconoce siempre en un presente, ella no habita en la remembranza de un pasado que no fue ni de un futuro que no sabemos si será, si no en su ahora y aquí, su presente, ahora que indica la poesía y aquí que construye la arquitectura. Así, la Ciudad Abierta no acumula, pues ese acumular no deja ver el presente, por ello, ella se niega a ser museo y

---

9 “Un paso semejante aligera su juego. Se desprende, no se asienta principalmente en ‘lo perdurable’. Es decir, no se construye para ello, ni en pro, ni en contra.” (Foucault, 2000).

por ello se habita, para verse renovada cada día por su propia actividad, aún cuando ella a veces sea solo contemplación de su diario aparecer.

La Ciudad Abierta es fiesta, fiesta consoladora que es por la poesía, pues el poeta es quien ha venido a consolar, el trae la palabra que da suelo, que consuela, que es fiesta. Así, el presente poético puede entonces pensarse equivalente al decir de Foucault, a propósito de “las Heterotopias que son ligadas al tiempo, no al modo del tiempo de la eternidad, mas al modo de la fiesta”, donde la fiesta es la obra, el ejercicio de ella su celebración, para dar lugar y ocasión a los oficios del mundo, pues todos ellos están llamados a ser poéticos<sup>10</sup>.

La Ciudad Abierta tiene trescientas hectáreas de extensión, y por ello varios kilómetros de límites colindantes, al oeste con el mar, la playa, una línea de tren, hacia el Norte un río y una laguna y una extensión de dunas que reúne cientos de especies botánicas y animales y que es al modo de un parque natural. Hacia el extremo Este, limita con un cúmulo de vecinos con sus casas de habitación y hacia el Sur con un lugar privado de recreación. Desde el comienzo de la Ciudad Abierta, se disputó la idea de cómo debían ser los límites de ella en cuanto su condición de ciudad “abierta”, mas, la vida del día a día exigió de leves límites, que finalmente separación, por cuanto todo quien la atravesaba no estaba dispuesto a reconocer el lugar que lo recibía, más aún, estaban siempre dispuestos muchos de aquellos que llegaban, desatender la construcción que se pretendía llevar adelante, entonces, hubo de situarse puertas y de solicitar a las visitas se anunciaran, pues lo abierto ha de ser con hospitalidad. Así a la Ciudad Abierta se llega como huésped, se es invitado a pasar y se le recibe, esa es condición, no para separarse de la vida que la rodea, sino precisamente para que se cumpla aquello que nos reúne como aquello a lo que le queremos dar lugar, la hospitalidad.

---

10 “Un trabajo para la pura aparición ¿no es realmente ‘poiesis’? Si así fuera se abren en ella todas sus manifestaciones, su ser, meras apariciones, apariencias, espejismos.” (Chicano, 2017).

Foucault señala que: “las Heterotopias son un libro abierto, que tiene, con todo, la propiedad de mantenernos fuera”, mas, en la ciudad abierta el sentido de hospitalidad es recibir, y recibir al otro en lo que el otro es, es decir, saber quién es el otro, para que hable de lo propio del huésped que nos visita y en ese dialogar se aparezca lo que de la Ciudad Abierta él quiera recibir o ella le pueda ofrecer. En este sentido, nunca un huésped podrá tener todo lo que la ciudadanía otorga, pero, muchas veces un ciudadano en el ejercicio de la hospitalidad y cantado por quien es el huésped, recibirá como regalo algo que no ha visto de lo que la Ciudad Abierta es. Ello implica que en esta ciudad, el ejercicio de la hospitalidad deja tanto al ciudadano como el huésped como dos iguales ante un libro abierto que ambos han de recomenzar a leer, así la ciudad abierta no se cierra a otros porque son los otros los que muchas veces saben ver aquello que los propios ciudadanos no ven, así se cumple también ese incesante volver a no saber de las arenas<sup>11</sup>.

Así tampoco se cumple en la propuesta de Foucault lo que en la Ciudad Abierta se cuida, aquello que como imagen de la hospitalidad de la América del Sur del siglo XVIII, él nos presenta. De aquella pieza heterópica que nunca deja entrar a la morada. En la Ciudad Abierta, para que la hospitalidad se cumpla ella ha de darse en la hospedería, que es el lugar de los huéspedes y morada de los ciudadanos, la hospedería entonces está siempre dispuesta a ser atravesada, abierta al o los huéspedes, más aun, ello está contenido en su forma, esa es la condición primera de una hospedería, que se funda en un centro, que no necesariamente su centro geométrico formal. Este centro de toda hospedería lo es la mesa o lugar del ejercicio de la palabra y en cuanto tal,

---

11 “Tanto las tareas como las relaciones se juegan con una dimensión restada, digamos que se adelgazan. Y – ¿por qué no? – adelgazan el espíritu. (¿No vendrá a ser ese adelgazamiento la verdadera ‘finesse d’esprit’?). Acaso una manera de dar lugar a una suerte de cortesía espiritual. A una cierta distancia entre lo que se presupone y lo que se sabe. Vale decir, una extensión que da cabida al otro, un modo de estar uno mismo en el otro: hospitalidad. Acaso la hospitalidad no sea en su más aguda manifestación otra cosa que la capacidad de oír, de darle al otro el medio para ser oído. (¿No consuena aquí el viejo adagio que dice ‘mi libertad termina donde comienza la tuya?’)” (Cruz-Iommi, 1983).

intimidad para que el huésped extienda su hablar. Así, la Ciudad Abierta cuida de que quien pase por ella pueda estar en su interior, en cuanto intimidad, precisamente para que el estar en ella sea también un estar en nosotros.

El último punto que parece el más importante para que se cumpla la condición de heterotopia al decir de Foucault, es el cumplimiento de la ilusión o en su defecto del perfecto orden, en el ejemplo de la casa de tolerancia y en el ejemplo de las colonias la visión del orden perfecto. Pero la Ciudad Abierta en este sentido no es ilusión, está allí, ocurre y concurre todos los días, se sitúa en la vida misma, dentro de la realidad del habitar que acontece para todos en ella y fuera de ella. Pues la Ciudad Abierta se sabe dentro de la ciudad, se está en sus leyes y se es parte de ellas, mas, solo no quiere abandonar esa posibilidad de pregunta y su coherencia del preguntarse, es decir de la pregunta que nace de la poesía y que pide de la acción de los oficios, para que la palabra rime con la acción.

La Ciudad Abierta no pretende un orden perfecto, mas ella muchas veces renuncia a esa perfección pues ello es del campo de las ideas y no pertenece así al campo de la realidad. La perfección aquí solo es el deseo de ser coherentes, de no abandonar lo abierto a las palabras, de un saber oír la palabra poética que se hace en cada uno libertad para ejercer. No nos reunimos para obedecer ciegamente sino para ser intérpretes de una palabra que nombra, para que lo que hacemos se encuentre con una destinación. Por ello, el orden, o la perfección del orden se ve tocado por lo concreto, lo real que hace que ese orden adquiera el orden que el acto poético le regala, para que la poesía nos ponga ante lo particular de la ocasión y precisamente se desordene aquello que nuestras preconcepciones ordenan<sup>12</sup>. Si existiese un orden, el único que

---

12 “De hecho, los órdenes aseguradores, que implican cualquier clase de stocks, no son propios del espejismo. Cabe repetir la pregunta ¿se puede construir un espejismo?; pero ahora con cierto matiz: ¿se puede construir sin durabilidad? Probablemente sí, pues lo que cuenta es la intención, el tono de la ‘construcción’. Si la ‘construcción’ no se juega con la ‘durabilidad’, es decir, si no tiende a cubrir un tiempo esperado, no se concibe como un futuro a cumplirse. Excluye la planificación” (Cruz-Iommi, 1983).

nos acompañaría sería este, el de la hospitalidad, el que nos obliga a saber oír al otro, a oír la poesía, a recibir. Pero ese orden es precisamente para dejar los órdenes establecidos, ello para que comparezca ese orden americano que no es otro que aquel de su cada vez, de su incesante volver a comenzar.

Foucault acaba su texto haciendo referencia a ese barco, navío de las ideas del hombre que atraviesa los mares en el cual concurre toda idea de ese lugar heterotópico por excelencia; la Ciudad Abierta no tiene un barco, no lo ha tenido nunca, pero, si ella se sitúa en el territorio que le da lugar, lo hace pues cree que en este lugar se cumple aquello que Amereida declara como lugar entre dos mares, que al modo de nuestro continente, se habita en sus bordes sin reconocer de sus destinaciones, digamos su mar pacífico y su mar interior, ambos, mares desconocidos, que mientras no se aborden, no se estudien y no se funden, América habitará aun en el falso intento de conocerse y por ello, en el permanente fantasma de sí misma.

Por ello, un grupo de alumnos y profesores de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, alrededor de los años 1990, construyeron un barco en las zonas australes del país. Un barco para vivir, estudiar y trabajar en él, digamos una extensión de ese territorio libre de las ataduras de lo que se ha de fundar. Así, se cumple en él, ese sentido de heterotopia que Foucault nos anuncia y se cumple en ello en cuanto cumplimiento no de una idea, sino de una experiencia que ya tiene más de sesenta y cinco años de existencia, de una heterotopia universitaria que sigue pensándose como abertura, que no obliga a nadie, ni quiere obligar, que no es culto ni clausura, sino simplemente campo abierto del pensamiento y la acción.



# A E(AD) É UMA ESCOLA ERÓTICA

Denise Portinari

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Este texto terá maior proveito ao ser lido em interlocução com o texto de Arturo Chicano, intitulado *Utopía o Espejismo*, também publicado neste volume. Fui apresentada à e(ad) por Chicano, e venho desde então acompanhando a sua pesquisa dos fundamentos éticos da Escuela, sempre pontuada por descobertas, encontros e novos questionamentos. Nesse trajeto, tive a oportunidade de ler alguns textos seminais dos fundadores do movimento poético que instaurou a Escuela, especialmente os de Godofredo Iommi – cujo texto intitulado *O pacífico és un mar erótico* inspirou as considerações apresentadas aqui. Ao mesmo tempo, Arturo descobriu em nossa leitura conjunta de Foucault muitos conceitos que simultaneamente evocam e problematizam os princípios e os efeitos formativos da Escuela, dialogando com as propostas de seus fundadores. Assim, as noções de *heterotopia* e de *espejismo* conduzem, no texto de Arturo, uma discussão sobre o modo como tais princípios e efeitos constituem antes uma ética do em-comum do que um método pedagógico.

A essas considerações de Chicano, acrescentamos aqui alguns apontamentos sobre o erotismo que, no dizer de Iommi, permeia a Escuela e sobre o qual ele nos insta a refletir em comum.

## A e[ad] como espaço de resistência e de “fazer desejar”

*Corre o segundo decênio do século 21 e todo o mundo acadêmico  
foi ocupado pelo paradigma globalizante da produtividade  
burocratizada.*

- *Todo? Não! Uma pequena aldeia situada em território chileno  
resiste bravamente ao invasor...*  
(Asterix)

Algo como essa paráfrase de Asterix impõe-se irresistivelmente ao viajante que percorre pela primeira vez o enclave da Escuela de Arquitectura y Diseño de Valparaíso, no Chile. Desde o início, o contato com a Escuela (como é chamada por seus integrantes) parece mobilizar em nós o retorno dessa velha fênix: a utopia da Universidade como espaço de autonomia e de resistência, ou aquilo que Derrida denominou como a Universidade “sem condição”.

Para Derrida, não se trata propriamente de uma utopia – um modelo, uma direção - mas de uma *vocação* – uma tendência ou um destino:

(...) a Universidade moderna deveria ser *sem condição*. Por “Universidade moderna” entendamos aquela cujo modelo europeu, depois de uma história medieval rica e complexa, tornou-se preponderante, ou seja, “clássico” há dois séculos, em Estados de tipo democrático. Para além do que se chama liberdade acadêmica, essa Universidade exige e deveria ter reconhecida uma liberdade *incondicional* de questionamento e de proposição, ou até mesmo, e mais ainda, o direito de dizer publicamente tudo o que uma pesquisa, um saber e um pensamento da *verdade* exigem. Por mais enigmática que permaneça, essa referência à verdade parece fundamental o bastante para ser encontrada, junto com a luz (*Lux*), nas insígnias simbólicas de mais de uma universidade. (Derrida, 2003, p. 14)

Essa vocação da Universidade como lugar “sem condição” tem o corolário imediato de que ela seria, radicalmente, um espaço de resistência. Seria, pois,

como observa ainda Derrida, “sabemos muito bem que essa Universidade incondicional não existe, *de fato*”:

Mas em princípio, e conforme sua vocação declarada, em virtude de sua essência professada, ela deveria permanecer como um derradeiro lugar de resistência crítica – e mais que crítica – a todos os poderes de apropriação dogmáticos e injustos. (Derrida, 2003, p. 16)

Se essa incondicionalidade não existe, ou melhor, se “nunca foi, de fato efetiva”, é porque ela implica também em uma fragilidade, uma impotência da Universidade “perante os poderes que a comandam, assediam-na e tentam dela se apropriar”; esse é o outro sentido da Universidade “sem condição”:

Digo “sem condição”, tanto quanto “incondicional”, para que se entenda a conotação do “sem poder” ou do “sem defesa”: por ser absolutamente independente, a Universidade é também uma cidadela exposta. Ela se oferece, permanecendo por conquistar, frequentemente destinada a capitular sem condição (...). (Derrida, 2003, p. 21)

A partir daí, coloca-se a questão:

Pode a Universidade (e de que maneira?) afirmar uma independência incondicional, reivindicar uma forma de *soberania*, (...) uma espécie excepcional de soberania, sem nunca se arriscar ao pior, a saber, em função da abstração impossível dessa soberana independência, ter que se render e capitular sem condição, deixar-se conquistar ou comprar a qualquer preço? (Derrida, 2003, p. 22)

A conferência de Derrida é especialmente pertinente, como nos alerta o seu tradutor e comentador, “num momento em que a Universidade, não apenas

no Brasil, mas em todo o mundo, se vê ameaçada pelas leis do mercado”, e na medida em que o seu caráter de “sem condição” é o índice de certa falta de poder, “pelo fato de sua existência muitas vezes depender de fatores estranhos ao seu próprio funcionamento, bastando, para entender isso, refletir a respeito da administração de verbas e recursos” (Nascimento; Derrida, 2003, p. 11).

Assim, do interior mesmo do Império circundante, de dentro da universidade, a Escuela-aldeia nos convoca, nos provoca a pensar sobre essa vocação, hoje tão ameaçada, da Universidade, inclusive (e especialmente) no Brasil. Em resposta a essa provocação, propomos aqui alguns apontamentos que podem nos auxiliar a reflexão. Nesse apontamentos, lançaremos mão de instrumentos conceituais recolhidos em alguns autores (Derrida, Barthes, Lacan e Foucault), e também da fala de “los fundadores”, registrada nos arquivos da e[ad], além de trechos da tese de doutorado e do artigo de Arturo Chicano, docente da Escuela e nosso interlocutor neste texto.

Falamos na mobilização do desejo por uma Universidade “sem condição”, a partir do contato com a Escuela e com a sua cidadela, a Ciudad Abierta. Mas o que seria afinal responsável por esses efeitos, na e[ad]? Não se trata, nesse caso, propriamente de uma “utopia”, ou de um “modelo”, pois ela não foi concebida com esse propósito, e a experiência singular e contraditória que aos poucos a constituiu não pode ser reproduzida alhures. A Escuela mobiliza em nós esse desejo, essa quase nostalgia (enquanto saudade daquilo que nunca se viveu de fato) de autonomia e de resistência, mas não se apresenta como uma fórmula para a sua realização. Digamos, então, que ela desempenha esse quarto ofício que Lacan acrescentou às três “profissões impossíveis” designadas por Freud: assim, aos ofícios de *governar*, *psicanalisar* e *educar*, apontados por Freud como “impossíveis”, Lacan acrescenta o de *produzir o desejo* (Lacan, 1991). E, se ela faz desejar, é na medida em que põe em questão o Império acadêmico e o seu modo de produção do saber. Então, primeiro apontamento: essa Escuela opera de dentro da instituição universitária como um espaço

*outro*, um espaço de mobilização do desejo, que apresenta um questionamento permanente a essa mesma instituição, mas esse espaço não constitui um modelo a ser reproduzido. Voltaremos a isso mais adiante.

Onde a instituição universitária contemporânea estrutura-se segundo a modalidade de laço social burocratizado e impessoal produzido pelo “discurso universitário” (discurso no qual o saber sem voz ocupa o lugar de agente da produção incessante do trabalho universitário) a Escuela estrutura-se em torno do princípio do “em-comum”, manifestado no ato poético e na fala dos fundadores. Segundo Arturo Chicano, ela “se funda en la palabra, que señala de la cogeneración entre oficios y poesía y que ha construido su discurso a través del ejercicio permanente de la palabra y la acción” (Chicano, 2015, p. 16). É pois a partir de uma fala desejante e encarnada, um ato de fala, ou uma *enunciação*, que formula-se esse voto de trabalhar, estudar e viver em comum. Deslocando assim, de seu lugar de agente, o saber desencarnado que mobiliza a cadeia interminável de *enunciados* produzidos pelo labor do Império acadêmico. Segundo apontamento, portanto: é uma Escuela movida pela palavra, pela enunciação, pela fala finita e singular de cada um que articula a seu modo a possibilidade de estudar, trabalhar e viver em comum.

Mas em que consiste o “en comun” que é articulado nessa fala? A mitopoética da fundação que permeia todos os dizeres e fazeres da Escuela conta a história de um grupo de jovens poetas e arquitetos, reunidos por laços de amizade e por um projeto poético compartilhado: re-descobrir e re-fundar a América através da arquitetura e da palavra poética. Esse grupo, que inclui o arquiteto Alberto Cruz, reúne-se semanalmente, no início da década de 50, para conversar em torno da mesa de jantar na casa do poeta Godofredo Iommi. Em 1952, Cruz é convidado, pelo então Reitor da Pontificia de Valparaíso, Gonzales Foster, a empreender uma reformulação radical da Escola de Arquitetura da universidade. Cruz responde a este

convite com a proposta de levar consigo o grupo todo. Partem então para Viña del Mar e vão viver juntos em um mesmo local do Cerro Castillo. Esse “en comun” inicial é, portanto, movido pelos laços da amizade e de um fazer poético compartilhado, manifestado no dizer de Iommi de que “a poesia deve ser feita por todos”. Desde o início, não se trata propriamente de uma coletividade, pois como observa Chicano, o coletivo não pressupõe necessariamente a proximidade, ao passo que o “en-comun” da Escuela é pautado pela “intimidade”, que em seu linguajar significa uma proximidade dos corpos configurada a partir do rosto:

También debe considerarse aquí, que el carácter de lo en común, que podría entenderse desde la noción de colectivo, adquiere la diferencia de este concepto desde el concepto de “intimidad”<sup>1</sup>, que refiere a la proximidad que se constituye desde el rostro, es decir, el colectivo puede ser tal pero no necesariamente adquirir ese carácter de proximidad que el rostro del otro otorga, ello es la intimidad. (Chicano, 2017, p. 79)

É importante assinalar aqui que o “en-comun” está em estreita interação com a questão da autonomia, pois desde o início será necessário criar brechas de possibilidade para o exercício dessa experiência no interior do tempo

---

1 “Nosotros pensamos que la arquitectura es fijar en algún momento la intimidad de vida vista a través del rostro, de sus manifestaciones del espacio, siempre constituyendo obras que tracen, que señalen, que constituyan el tiempo presente. Estas co-ordenadas nosotros las hemos querido dar en la Universidad. Hemos querido poner en contacto a los alumnos con el vivir, con la intimidad. Los hemos querido en contacto con el espacio y los hemos querido poner en contacto con lo presente. Entonces, todos nuestros esfuerzos son esos. Toda nuestra labor es absolutamente esa. Ahora quisiéramos entrar más en materia. ¿Cómo se conoce la vida? Nosotros pensamos que como la vemos a través del espacio, saliendo a la ciudad a recorrerla. No se la conoce adentro de las aulas. No se la conoce por los testimonios de otros. Se la conoce saliendo a la ciudad a recorrerla” (Cruz, 1959).

e do espaço institucionais. No decorrer dos seus sessenta e cinco anos de existência, a Escuela criará muitas formas próprias de tempos e de espaços: para além da comunidade inaugural de docentes no Cerro Castillo, haverá o taller (reminiscente da botega medieval), os Atos Poéticos, as Phalènes, os “cursos de lo espacio”, a construção da Ciudad Abierta e as travessias pelo continente, que adentram e interrompem as distribuições espaciais e os ritmos habituais da Universidade e de suas relações/separações com as ruas da cidade de Valparaíso (Chicano, 2017, p. 65).

### **A fantasia do viver-junto: Eros e a idiorritmia**

Aqui, vamos colocar um terceiro apontamento, sustentado na formulação barthesiana do *idiorritmo* como forma desejável da fantasia do viver-junto. Na abertura dos trabalhos no Collège de France, Barthes coloca a pergunta que nomeia e que norteará o curso: como viver junto? Pergunta impossível de responder, senão afirmando o impossível da fantasia que a inspira, e que está na origem do curso. Barthes encontra um nome para dizer essa fantasia: a idiorritmia. *Idiorythmós*, termo que designa as formas de vida monástica livremente ou frouxamente estruturadas, por contraste com as formas cenobíticas, organizadas segundo uma ordenação centralizada e minuciosamente regulamentada.

(...) o cenobitismo, visivelmente, repugna a fantasia. A exploração de leitura se desvia do cenobitismo ocidental de modelo beneditino (século VI) e se interessa pelas formas pré-cenobíticas: eremíticas ou semi-anacoréticas (idiorritmia), isto é, o monasticismo oriental (Egito, Constantinopla). (Barthes, 2003, p. 17)

Barthes sublinha que a passagem de uma forma a outra é contemporânea de uma reviravolta no cristianismo, que passa de religião perseguida a religião

do Estado, do despoder ao poder, data “talvez a mais importante (e ocultada: quem a conhece?) da história do nosso mundo”:

Percebe-se que tudo se configurou no século IV. Essa data acarreta pelo menos um efeito de sentido impressionante. O cenobitismo, como liquidação do anacoretismo (eremitismo, semi-anacoretismo e idiorritmia foram considerados como marginalidades perigosas, resistentes à integração numa estrutura de poder), é estritamente contemporâneo (com Pacômio) da reviravolta que fez o cristianismo passar de religião perseguida (dos mártires) ao estatuto de religião do Estado, isto é, do Não-Poder (do Despoder) ao Poder. 380, data do edito de Teodósio, é talvez a data mais importante (e ocultada: quem a conhece?) da história de nosso mundo: colusão da religião e do poder, criação de novas marginalidades, separação do Oriente e do Ocidente – ocidentalocentrismo (trunfo do cenobitismo). (Barthes, 2003, p. 21)

Se o grupo de Valparaíso não constitui propriamente uma idiorritmia no sentido barthesiano do termo, pois o laço que o constitui não está desvinculado de um *Thelos*, de uma Causa (o ato poético, o “en comun”), todavia são muitos os pontos em que um pode remeter ao outro, especialmente no que concerne a relação com a ordem instituída, com as *formas* e o *ritmo* institucional:

Labilidade das formas (o que está no próprio princípio da idiorritmia). (...) Único princípio estável: relação negativa com o poder. Reflitamos novamente: ligação consubstancial entre poder e ritmo. O que o poder impõe é, antes de tudo, um ritmo (de todas as coisas: de vida, de tempo, de pensamento, de discurso). A demanda de idiorritmia se faz sempre contra o poder. Lembremo-nos daquela mãe com o filho: ela lhe impõe seu ritmo de caminhada, cria um distúrbio de ritmo.



Lembre-mo-nos também de nossa distinção: ritmo é diferente de *rhythmós*. Idiorritmia: proteção do *rhythmós*, isto é, do ritmo flexível, disponível, móvel: forma passageira, mas ainda assim forma. (Barthes, 2003, p. 68)

Ainda outra consideração importante: a labilidade das formas e dos ritmos não pode deixar de nos remeter à pulsão, polimorfa, que erotiza e produz o corpo como erógeno, corpo que fala. Se a instituição é orientada para a produção incessante de enunciados sem voz, e recalca toda possibilidade de enunciação encarnada, ela o faz na medida em que isso implica em uma *des-erotização* permanente e generalizada. No dizer de Barthes, “quanto mais o idiorritmo é excluído, mais Eros é expulso. Idiorritmia: dimensão constitutiva de Eros”.

Assim, terceiro apontamento: o “em comum” da Escuela implica na criação de brechas na configuração espaço-temporal da instituição, produzindo ali outros espaços e promovendo um *rhythmós*, uma idiorritmia que transgride o ritmo institucional, introduzindo ali, à revelia, “a dimensão constitutiva de Eros”.

Essa dimensão da Escuela não escapou aos fundadores: em 1984, Godofredo Iommi produz uma fala intitulada “El Pacífico es un mar Erótico”, na qual recorda e reafirma a sua afirmativa escandalosa – *Esta es una Universidad Erótica* – instando-nos a pensá-la “em comum”:

Entonces caigo en la cuenta. El Pacífico es un mar Erótico. Erótico, en verdad no sabemos qué quiere decir. No tengo la menor idea. Entonces como primera medida hay que llamar a alguien, amigo nuestro, filósofo que nos hable del Eros en los filósofos griegos, por ejemplo, en Platón. ¿Qué es el Eros? Hace muchos años, una vez en la Universidad yo dije: “Esta es una Universidad Erótica” y se produjo un escándalo mayúsculo porque toda la gente entiende por Erótico cualquier cosa. Pero lo real es que el Pacífico en la lectura de la “Phalène” como

abertura es un Mar Erótico, un Mar del Eros. Que no es el Atlántico, sino concretamente lo que nosotros hemos abocado. ¿Qué es el Eros? Hay que llamar a alguien. Un filósofo amigo. No sé cómo, ustedes verán y que él en varias sesiones, en muchas o pocas esponga, cante y diga lo que es el Eros. Yo tengo recuerdos antiguos de eso, hay una palabra clave en el Eros que es “Mania”, estado intermedio entre lo normal y lo estático. La “Mania” como si el Pacífico fuera un inmenso mar de Maniáticos, pero en el verdadero sentido de la palabra. Hay que abordarse, por lo tanto, a reflexionar en común el Eros. (Iommi, 1984)

Eros e Escola, escândalo e enlaçamento históricos. *Locus* da problematização (e, assim, da produção) da sexualidade infantil – o “segredo de polichinelo” desvelado pela análise freudiana – nas operações do *dispositivo da sexualidade* mapeado por Foucault. Seria interessante saber as razões que levaram os fundadores a insistir sobre o significante *Escuela*, subtraindo-se às compartimentações vigentes no espaço universitário. Mas, seja quais foram as razões invocadas, podemos arriscar dizer que essa escolha já foi, de alguma maneira, um aceno a Eros. Tanto por marcar o seu estatuto de “outra”, dentro mesmo do espaço institucional, quanto por construir-se assim sob os auspícios desse laço significativo, tão escandaloso quanto fundamental.

Mas, e a Universidade? Neste artigo, procuramos atender ao convite de Iommi, em interlocução com o texto de Chicano, pensando a Escuela como mobilizadora do desejo – como Eros – de uma Universidade sem condição. A partir daí, podemos perguntar se a possibilidade da Universidade como espaço de autonomia e liberdade não estaria sempre ligada de alguma maneira à sua dimensão erótica, ou às brechas e aos conflitos, às alteridades, aos desvios e às intimidades que ela propicia para que Eros ali possa se exercer e circular.

# MNEMÓSINE Y THÁNATOS

**Jaime Reyes**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

La muerte y la memoria son, cuando se reúnen, una parte esencial de los fundamentos de la historia.

Pero, ¿cómo habrán de reunirse aquellos que son en apariencia los opuestos elementales?, ¿acaso no es la muerte quien borra toda memoria y hace desaparecer cualquier huella? No.

Los últimos versos del poema *Amereida* cantan:

y la primera tumba inútil  
donde con gracia  
comenzar otro pasado!

¿Cómo es posible que el pasado, que es por definición el tiempo que ya pasó, pueda ser recommenzado para llegar a ser otro? Tener un pasado diferente significa que nuestro presente puede también ser enteramente distinto. Comenzar otro pasado es la posibilidad de renovar el presente y es además una posibilidad permanente, porque si el presente está siempre aconteciendo y es un tiempo que fluye sin cesar (Paz, 1993) entonces podremos estar permanentemente cambiando nuestro pasado.

Pero este estar recommenzando el pasado, según el poema, ha de hacerse con gracia. La gracia está en la primera tumba inútil. Una tumba inútil podría ser la que se ha cavado y no alberga ningún cadáver, o es el túmulo que, enterrado el cadáver, no consigue contener a la muerte. Tal vez una tumba

inútil es la que no cierra ni concluye el tiempo sino que permite que una cualidad como la gracia, independiente de la belleza, pueda surgir plena de gratuidad en el rumbo al pasado.

Para comenzar otro pasado hay que volver y la tumba – la muerte – es lo que permite volver, porque el verdadero volver es resucitar (varios autores, 1967):

volver hay un  
llegar que es volver aún más todo llegar es un volver así  
como el alba es un perpetuo volver nosotros vivimos orientados  
por la palabra volver en la resurrección volvemos a nuestra  
carne resucitar

Resucitar; que no es ya vencer a la muerte, sino sostenerse en ella, junto con ella.

Lo contrario de la memoria, de Mnemósine, es la amnesia. Pero la amnesia no es el olvido de las cosas, no es perder o extraviar los recuerdos. Es no saber quién uno es. Y no saber eso sí es la muerte. Mientras la memoria establece un vínculo entre el presente y la muerte, haciendo que esta sea el dulce traspaso, la amnesia en cambio niega el presente y se ofrece a una muerte obtusa, sin sentido, despojada de todo legado.

El poeta Godofredo Iommi Marini en su texto *Hay que ser Absolutamente Moderno*, recogía un relato<sup>1</sup> acerca del comienzo del mundo (Iommi, 1984):

Zeus termina la construcción de un mundo.  
Todos los dioses están presentes. Sobreviene un admirable silencio, estupor ante la belleza de lo construido. Entonces Zeus pregunta a los dioses si falta algo para que la construcción sea perfecta. Los dioses convienen que algo falta. ¿Qué? Falta la palabra, pues sólo la palabra elogia. Y entonces Zeus crea las Musas.

---

1 El relato original aparece en Otto, 2005, p. 30.

La madre de las musas es Mnemósine, y ese nombre lo traducimos como memoria. Entonces la memoria no es sólo una facultad intelectual, no es sólo un poder de la mente, no es la depositaria de un conjunto de recuerdos, no es un receptáculo en donde se ordenan los fenómenos del tiempo pasado. “La memoria no es ningún desenterrar cosas del pasado”. La ciencia ya prefiere de hecho “pensar a la memoria en términos de ‘circuito’ y no de ‘depósito’” (Calise, 2011).

Nosotros proponemos a la memoria como la madre de las musas, a quien le son debidos todos nuestros elogios, es decir todas nuestras obras.

¿Por qué hemos de ofrecerle siempre el fruto de nuestros quehaceres y aconteceres? Porque la memoria es quien nos permite volver.

Recomenzar el pasado es volver, no una vez sino cada vez, a narrarnos cómo fue que sucedieron los eventos, los viajes, las experiencias, es lo que está promoviendo una relación con esta memoria. El anhelo de volver para recrear procesos que permitan entender el fondo de los sucesos y así erigir el presente.

Mnemósine entonces anula las divisiones ordinarias del tiempo y lo abre, con una incisión radical y refulgente. Al abrirnos nuevos modos del tiempo podremos, siempre y cada vez, “comenzar con gracia otro pasado”. Es posible volver a ver, ahora y aquí en el puro presente, ver otra vez, con una nueva mirada, todo aquello que creímos ya pétreo, inerte y estático en los fondos inalcanzables del pasado (Cruz, 1993):

El hombre está irremediablemente llamado y obligado a hacer y rehacer el mundo. Vale decir a re-inventarlo una y otra vez (nótese que etimológicamente la palabra invento tiene que ver con “ventura”, y consecuentemente con “aventura”).

Y esta urgencia y obligación, puede cumplirla porque tiene la posibilidad de ver el mundo, su mundo, siempre de nuevo, de verlo como por primera vez (Ver está tomado en sentido amplio; tal vez podría hablarse de “percibir”).

A esto lo llamamos el “hacer memoria”. Y este ejercicio no sólo es importante para las cuestiones del pasado, sino es lo que va a permitir vivir el presente como un regalo o concebir al futuro ya no como una amenaza. Es posible “rescatar el pasado sin renunciar al futuro. Solo la razón anamnética, la memoria, puede salvar del olvido del pasado” (Parra, 2007).

Pero para llevar a cabo estos modos, estos intentos, se requiere coraje; esto es un temple en el corazón. Hay que vestirse de héroe para llegar al fondo de un oficio.

Las personas hacemos poderosos y a veces infructuosos esfuerzos por acumular registros, sostenidos en diversos soportes, guardados físicamente y ahora digitalmente. Toda esta información, con miles de fotografías y videos y documentos, está disponible. Pero el enfrentamiento con toda esta tremenda labor nos deja ante un cierto sin sentido. ¿Cuál es el valor de todo un material repleto de detalles que al neófito se le presenta inexorablemente sin contexto y siempre huérfano de referencias directas? Como si la sola acumulación de bitácoras, imágenes, textos leídos y escritos, latitudes visitadas o cantidad de kilómetros recorridos fuesen a constituir una suma de evidencias suficientes para justificar nuestros esfuerzos en mantener ese mismo registro. O tal vez pretendamos que desde las entrañas del registro inacabable sea posible obtener los tesoros secretos de cada lugar que visitamos o de cada obra que construimos. Más simplemente podría ser sólo la acumulación de información, tan estrictamente abundante y aparentemente necesaria en nuestros días digitales y *on line*, de suerte de que estén allí para cuando se la requiera en algún posible trabajo o experimento. Pero nada de esto basta para ser regalados con la benevolencia de la memoria, la aquiescencia de Mnemósine.

La memoria es uno de los elementos centrales en la construcción de la identidad personal en cuanto “aporta conciencia de la propia mismidad, aporta identidad: yo soy el mismo de ayer” (Parra, 2007); ayuda decididamente

a “reconocernos a nosotros mismo a lo largo del espacio y el tiempo e incide en la constitución de la identidad social y en el involucramiento social” (Castro, 2007). Si muchos recuerdos individuales coinciden en diversos puntos comunes, se puede hablar de una memoria colectiva; miradas hacia el pasado desde un presente compartido (Aravena, 2003). Porque es cierto que hay varias formas de hacer memoria; el “deber de la memoria que me obliga a descentrarme de mí mismo y ejercer la memoria solidaria”, olvido y la memoria, tanto individual como colectiva; el olvido y la memoria manipulada, entre otras formas de hacer memoria (Bustamante, 2011). Básicamente, la memoria es el fundamento de la identidad. Sin embargo y no obstante todas estas implicaciones que ubican a la memoria en los procesos de identidad, “¿es necesario no perder una supuesta identidad?” (Iommi, 1983).

Es ella, Mnemósine, quien nos invita a narrar lo que nos “ha pasado”, para que, casi mártires, podamos ser los testigos y los testimonios de la verdad (Carneiro, 2006), para que se produzca la catarsis que modifica también a los narradores, y por ende a quienes oyen o reciben esas narraciones. Tal vez por esto los poetas se empeñan en contar, una y mil veces, los mismos cuentos; cada vez que le agregan o suprimen alguna parte no están aderezando la historia para hacerla más digerible o amena según la ocasión. Esos “textos son la memoria de los sistemas sociales, sin importar si están fijados por escrito o si son solamente transmitidos oralmente” (Calise, 2011). Los poetas están siendo transformados ellos mismos, junto a quienes les oyen, por el recuerdo-memoria, en la reinteriorización de lo vivido. Tal vez a esto se refería el gran Hölderlin en su poema *Andenken*, cuando afirmaba que “*was bleibet aber stiften die dichter*”, en el sentido de que sean estas narraciones el fundamento mismo de la realidad. Y que, además, permitan “la instauración del ser por la palabra”. Heidegger ofrece una interpretación que conduce con delicadeza hacia el sentido último que tal vez el poeta quiso proponer. “Pero lo que queda, lo instauran los poetas” o “mas, lo permanente lo instauran los poetas” podrían

ser algunas traducciones casi literales. Lo que queda es lo permanente, lo que permanece. Los poetas instauran esto (Heidegger, 1988).

Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser. Si comprendemos esa esencia de la poesía como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras que pronunció Hölderlin.

La memoria, que se remite al comienzo, atiende a la lengua como el cimiento del ser y el principio de todas las cosas. Que “al principio era el Verbo” quiere decir que sólo porque hay verbo hay principio. Pues el principio nace con el primer acto de enunciación, con la primera palabra enunciada que abre las tinieblas. Sólo entonces puede acontecer la Creación: “Al principio Creó Dios los cielos y la tierra”.

La lengua, así, no es un intercambio de información, y el permanecer (*bleiben*) es tener capacidad de memoria (*erinnerungsfähig*). Para hallarnos en otro mundo es menester volver a la vida, darle vida, al principio. Es decir, lo que permanece, instaurado por los poetas, es la memoria. De hecho memoria podría ser una buena traducción del nombre del poema en cuestión; *Andenken*.

Podemos hacer que nuestros archivos conduzcan a estas narraciones como cimiento de la historia, y que esos mismos archivos dejen de ser representantes de los brutales y supuestamente siempre objetivos hechos.

Los hombres han de atender a las cosas constantemente nuevas que nos salen al paso en el presente. Así es nuestro acontecer y no una suma de hechos que se deslizan desde un pasado irreversible hasta un futuro sin fin. Por eso la historia puede nutrirse con el presente; justamente porque ve en lo anterior o lo pasado no un irrecuperable sino una suerte de presente anterior inagotable.



Todos los hombres somos históricos. El pasado visto desde la historia es todo menos lo que se fue, ni tampoco lo para siempre perdido. Más bien es aquello lo que puedo volver una y otra vez para alimentar mi presente; “se hace presente el pasado” (Parra, 2007). No vale preguntarnos entonces qué es el tiempo, pues caeríamos en la simpleza o charlatanería de entregar definiciones que cierran y acaban con la pregunta. Lo entenderíamos sabiendo que la verdad no es la certidumbre o atendiendo a los hechos y personajes de la historia como lo hace un gran poeta del mar (Walcott, 1997):

Where are your monuments, your battles, martyrs?  
Where is your tribal memory? Sirs,  
in that gray vault. The sea. The sea  
has locked them up. The sea is History.

Como el mismo Hölderlin sentencia justo antes de los versos que mencionábamos de *Andenken*: “*Es nehmet aber / Und gibt Gedächtnis die See*” (el mar destruye y da la memoria). Lo permanente luce sólo en el presente, como nos lo decía el diablo Escrutopo (Lewis, 1993): “El presente es el tiempo que más se parece a la eternidad”. En el presente podemos exponernos a los cambios, arriesgar en lo que viene y en lo que va, pues, aunque suene a paradoja, sólo el presente es mutable.



# TANATOS E MNEMOSINE

**Nilton Gonçalves Gamba Junior**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

*Fica firme, Tântalo<sup>1</sup>, já que nem tu nem nenhum outro dos mortos  
haverá de beber. É impossível. Mas nem todos estão condenados à  
sede como tu... de uma água que não os aguarda.*

(Samósata, 1998)

Partindo então da íntima relação entre a memória e a morte e da certeza da interdependência de ambas, voltamos as atenções agora para Tântatos.

No âmbito da antropologia, fica clara a dependência deste deus em relação à memória, já que essa é a única maneira de se guardar a experiência da morte, através da memória do que sentimos quanto à morte de outros, e eis o castigo de não podemos percebê-la fora dessa relação. A antropologia evidencia que inúmeras culturas representaram a morte, como pode fazer hoje qualquer intenção tanatológica, por meio de um discurso alteritário para uma experiência que não pode ser vivida senão por sua representação e que, se for vivida, não poderá ter sua representação compartilhada. Esse limite, quase teológico de Tântatos é descrito aqui como o limite do Tanatólogo.

O objetivo do tanatólogo não é falar da Morte mas da imaginação que a produziu e da importância histórica e psicológica desta ficção multiforme. Para alguns, tal ficção é mais útil que todas as realidades porque permite, tanto ao indivíduo quanto à

---

1 Rei da Lídia que, em banquete, serve seu próprio filho e é condenado por Zeus à sede eterna: cada vez que chega próximo à água, essa evapora. No reino dos mortos, descrito por Luciano, ninguém beberá, mas apenas nele se preservará a sede.

coletividade, não só aceitar a perda do ser amado mas também fazer desaparecer a angústia da sua própria morte. (Urbain, 1997, p. 384)

Urbain vai se deter na função da tanatologia como organização dos discursos impregnados por um fenômeno orgânico da linguagem, que parte da memória, portanto.

A linguagem, a escrita e as palavras, a narrativa, o discurso ou a ficção, as imagens e os gestos, aplicados às trevas do pós-vida são de fato outros tantos sinais que geram e estruturam mitos contra o real. (Urbain, 1997, p. 383)

Assim, coloca a experiência da morte em duas modalidades concorrentes – de um lado, o início do processo de decomposição orgânica marcado pela falência das funções fisiológicas e, de outro, sua representação pelo discurso sobre essa destruição física, deixando sempre clara a impossibilidade de descrição da experiência subjetiva dessa transformação.

Não podendo penetrar na dimensão propriamente subjetiva do morrer, o tanatólogo mais não poderá, portanto, do que escrever as formas e não o conteúdo do morrer. (Urbain, 1997, p. 387)

Logo, estudar Tãatos traz em si um problema metodológico que é a sua representação. Diversos são os autores que traçam o diálogo entre Mnemosine e Tãatos, uma relação entre memória e morte. No campo da Sociologia, Psicologia, Filosofia e da História eles se colocarão diante do dilema da representação da morte na Contemporaneidade ocidental, como Mikhail Bakhtin, Philip Ariès, Nibert Elias, Freud e Edgard Morin. Nesses autores é coincidente o ponto de partida, que fala da substituição de uma

visão animista de mundo por uma cultura existencialista, em que a morte perde suas soluções transcendentais e se torna assustadora e inconciliável.

Portanto, uma visão reincidente, que denuncia a representação da morte como uma crise específica no contexto mais amplo de reorganização social contemporânea. E Walter Benjamin consagra em “O narrador” o vínculo inevitável dessa crise com um desdobramento das reminiscências: experiência narrativa, além de ratificar as considerações sobre o distanciamento dessa experiência da cultura do século XX.

No decorrer dos últimos séculos pode-se observar que a ideia da Morte vem perdendo, na consciência coletiva sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. (Benjamin, 1996, p. 207)

Diante do rechaço histórico dessa vivência, a cultura forja subjetividades de onde escapa essa autoridade de lidar com o tempo, com os fatos e com as reminiscências de forma a gerar a experiência. Benjamin vê na experiência coletiva gerada pela narrativa a possibilidade de transgredir esse limite de nossas existências.

Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem da experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (Benjamin, 1996, p. 215)

Ao associar a morte com a experiência narrativa, Benjamin aponta para uma categoria importante, o *depercimento*, pertencente a “Fragmento Teológico Político”<sup>2</sup>, exemplarmente desenvolvido por Jeanne Marie Gagnebin em “História e Cesura”. Depercimento, segundo a autora, tem o papel de elucidar diversos aspectos da construção do conceito de memória e narrativa em Benjamin. A produção de reminiscências terá o poder de colocar diante dos olhos do homem uma violência imposta pelo tempo. Uma violência que neste texto evidencia o tempo como um problema de representação desse sujeito contemporâneo em sua elaboração da realidade e como elemento que atravessará inevitavelmente sua relação com a experiência narrativa.

Opor-se a essa violência é a salvação mítica de Zeus que, matando Cronos, se torna imortal. Se na antiguidade havia lugar para gerar deuses a partir desse combate, hoje, porém, poderão faltar tanto deuses quanto histórias para sustentar uma imortalidade qualquer que nos dê consolo. Emerge daí o risco expresso por Italo Calvino: o risco da contemporaneidade é não gerar novos deuses e novas histórias expressivas de sua época por produzir obstipados e avarentos do tempo, que, apegados ao presente imediato, rejeitam ferozmente a representação do passado ou do futuro pelo fato de serem um e outro indicativos de sua finitude.

...Maldição do obstipado ( e do avarento) que, temendo perder alguma coisa de si, não consegue se separar de nada, acumula dejeções e acaba identificando a si mesmo com a própria dejeção e nela se perde. (Calvino, 2000, p. 85)

---

2 “Fragmento Teológico Político” é uma organização dada pelo autor para dois textos seus publicados separadamente em coletâneas: “Doutrina das Semelhanças” e “Experiência e Pobreza”, associados a um texto introdutório. Nessa organização há também um apêndice de doutrina das semelhanças (“Sobre a faculdade mimética”), que não consta nas coletâneas brasileiras e que só é encontrado em português em edições de Portugal.

É como se a memória, através da reminiscência, espelhasse nossa terminalidade quando representa a finitude factual de um evento em sua póstuma representação, então, na falta de alternativas animistas de interpretação desse fim, rejeitamos a sua dor inominável – ainda que lidando com algumas seitas e dogmas, esse preceito, surpreendentemente se impõe.

Mediante essa rejeição, privamo-nos de uma certa destruição que se esconde nas entrelinhas desses conceitos (passado e futuro). Em *La Poubelle Agréée* Italo Calvino desenvolve um conto que serve de metáfora para essa categoria benjaminiana. Usando a rotina de jogar fora o lixo como exercício de convivência com a ideia de destruição, o contista descreve uma vivência que remete não só à noção de deprecimento, como também à noção de memória, tão cara a esse artigo.

... que nesse meu gesto diário (jogar fora o lixo) eu confirme a necessidade de me separar de uma parte do que era meu, os despejos ou a crisálida ou o limão espremido do viver, para que reste só a essência, para que amanhã eu possa me identificar por completo (sem resíduos) no que sou e tenho. Apenas nesse jogar fora eu posso me assegurar de que algo de mim ainda não foi jogado fora, e talvez não seja nem venha a ser para jogar fora. (Calvino, 2000, p. 85)

Para dialogar com esse tempo de revelações assustadoras, Jeanne Marie Gagnebin destaca que em Benjamin esse aspecto é precioso para o resgate da memória como função narrativa.

...a violência necessária do tempo e da morte em nossa história humana. História que só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo deprecimento, portanto preciosamente únicos, insubstituíveis, atuais, sem o consolo da imortalidade. (Gagnebin, 2000, p. 94)

Benjamin expõe, como faz em toda a sua obra, a morte à memória, o profano ao messiânico, a finitude à eternidade e o passado ao futuro, reiterando uma mão dupla recorrente em sua teoria. Para o autor, o deprecimento está nessa mão dupla do tempo apresentado pela experiência narrativa: ao mesmo tempo que, pela memória, ela se volta para o passado, pelo inevitável avançar dessa matriz (tempo), ela o destrói. E no obscuro destruir, inexorável na reconstrução dos rastros, é que se vê no fim a semente do novo. Assim, Benjamin convida a enxergar na centelha do tempo destruição e construção, simultaneamente.

Percebe-se então, que o tempo imprime sua dualidade filosófica à narrativa como a corda de um arco que, retesada, intenciona lançar uma flecha na direção de um alvo. É preciso retesar essa corda, puxando-a para o lado oposto ao alvo, para que a força feita em sua estrutura física se volte contra a flecha, lançando-a finalmente na direção do alvo. A memória, construída a partir de rastros, é essa tensão colocada na corda, que, por mais que se volte para o passado, se reverterá – por leis quase físicas – em outra direção, a do futuro, e nele encontrará seu fim, o alvo. E é apenas no olhar para esse movimento dubio, sem se deter exclusivamente no alvo, que se encontrará uma verdadeira noção de eternidade.

O alvo é o fim que assusta o obstinado e o avarento, o movimento complexo é o que constrói em sua dualidade deuses e histórias.

Nessa atenção ao deprecimento regido por Tântatos, Benjamin descreve que o mundano narrado é *...a eternidade do ocaso, e o ritmo do eterno dissipar do mundano...* em que se pode enxergar uma nova temporalidade, *pois messiânica é a natureza por sua eterna e total transitoriedade.*

A morte, no entanto, como se revela para a cultura existencialista, traz um enfrentamento difícil dessa dualidade. O alvo assustador impede que se olhe o movimento, que paradoxalmente seria um consolo. Tântatos resgatado, nesse sentido, pode explicitar esse paradoxo rechaçado historicamente entre



deuses e avarentos, entre o jogar fora e o preservar, que só parece conciliável no conto de Calvino e que traduz a essência da violência do tempo implícita em tudo o que termina e que obriga a enfrentar o deprecimento:

Se isso é verdade, se jogar fora é a primeira condição indispensável para ser, porque somos o que não se joga fora, o primeiro ato fisiológico e mental é o de separar a parte de mim que tenho de deixar cair num além sem retorno.

(...) Até o dia em que mesmo o último suporte de nosso ser e ter, nossa pessoa física se torne, por sua vez, despojo morto a ser deposto também no carro que leva ao incinerador. (Calvino, 2000, p. 86)

Fechando aqui então os embates entre Mnemosine e Tãatos, lembramos de outra figura mítica que a condenada por Tãatos é obrigado a uma ação repetitiva que parece não conter em si as lições de Mnemosine: Sísifo é descrito pelos seus truques contra Tãatos. Na mitologia grega, quando morre, é condenado pelo mesmo a carregar eternamente uma pedra até o topo de um morro. Ao chegar lá, deve deixá-la rolar abaixo para recomeçar novamente a empurrá-la ao cima. Como castigo, por ter iludido deuses, Sísifo terá que fazer um trabalho árduo, exaustivo e permanentemente repetido, como se não tivesse dentro de si a memória. Aqui, poderíamos continuar nosso exercício retornando à Mnemosine, agora como posterior a Tãatos, e assim por diante, reproduzindo Sísifo, nos condenando, por nos sabermos desejosos de sempre iludir Tãatos e por viver em um tempo em que se constroem profundos desafios para Mnemosine.

A contemporaneidade tem demandas claras do estudo das relações entre o deprecimento e a memória, como nos estudos sobre o excesso de estímulos midiáticos, relações entre concentração e dispersão face a um tempo de acúmulos obstipados, veículos de armazenagem de memória, falha em

manutenção da memória digital e perda do sagrado na representação como consequência dessa abundância e da desvalorização quantitativa. O livro de Viktor Mayer-Schönberger, *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, é um aceno dessa relevância. O autor aponta como recobrar o valor da perda, sua verdadeira significação para o processo produtivo e algum aceno de novos critérios de acúmulos e exclusão em tempos de profusão de meios digitais. A referência clara ao comando do computador, que exclui, parece ainda não suficiente, você pode recorrer ao desfazer, ou à recuperação de dados em um HD, enfim, é preciso recriar o sentido de perda em um tempo que provoca manifestações tão idiossincráticas.

Os estudos de Viktor Mayer-Schönberger remeteram-me ao fato de que atualmente, em minhas aulas, vejo os alunos se debaterem em torno da criação de narrativas interativas para *tablets*, e eles se colocam novamente as mesmas questões abordadas nos anos 1990, quando emergia o mercado de CD-ROMs interativos. Como criar interações sem prejudicar o fluxo da história? Como produzir um roteiro próprio para a dimensão interativa do veículo? Que similares posso pesquisar? Atualmente, embora exista alguma pesquisa documentada sobre o tema, os alunos não têm mais como acessar esses similares para ver soluções e consultar resultados, pois os produtos que foram preservados – já que a maioria dessa mídia foi descartada ou sofreu danos físicos por conta do tempo – não podem mais ser consultados nas plataformas contemporâneas. Não há mais computadores com os sistemas operacionais da época e, assim, uma geração de conteúdos produzidos foi perdida de forma inédita: integralmente e em pouco tempo.

Uma outra reflexão importante de Italo Calvino é sobre os clássicos: Como se criam os clássicos? Como se perpetuam? Na abordagem de Calvino, fica claro que a noção de clássico tem íntima relação com a ideia de descarte de algo para que algo se preserve.

O tempo e a velocidade dos câmbios tecnológicos associados à profusão de produção também sem tempo de difusão ou pesquisa e, por último, um contexto de dessacralização da mídia levaram os conteúdos de CD-ROM a praticamente não produzirem clássicos. Que conteúdos e produções originais nessa plataforma sobreviveram ao tempo, como *Rei Lear*, ou mesmo a película *E o vento levou*, que já passou do cinema analógico, para a televisão, para o suporte magnético, para os DVDs, para a internet e é possível de visto hoje em *tablets* ou celulares. O que, de um conteúdo –, ou de uma época – gera essa permanência? Tomei o cuidado de não usar o termo eternidade, por conta das reflexões de Santo Agostinho, que diz que a eternidade não é o tempo infinito, mas sim, a ausência do tempo. Pois, a existência do tempo já pressupõe a morte do fato (deprecimento), ainda que com seu resgate, naquilo que Santo Agostinho vai chamar o tempo da alma (memória).

Enfim, que entendamos cada vez melhor os papéis dos botões *save* e *delete*, do desfazer e do recuperar e dos descartes e das preservações, pois parece que a anulação de um em detrimento de outro pode gerar um novo deus titânico e destruidor de ambos.



# AMEREIDA: TRAVESÍA POÉTICA PARA REVELAR LO PROPIAMENTE AMERICANO\*

Sylvia Arriagada

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Quiero presentar aquí un hecho poético artístico originado desde un ámbito universitario y singular dentro del contexto cultural de su época. Se trata de un particular viaje por el continente sudamericano realizado por artistas, poetas, arquitectos y filósofos europeos y americanos hace más de cuarenta años. Será presentado en cinco partes, desde lo que originó hasta lo que generó dentro de ese ámbito universitario, ellas son:

- I. Acerca del origen y lo que genera una visión poética del continente americano.
- II. Acerca de quienes participaron en la primera Travesía Amereida.
- III. Acerca del “cruce poético” por el territorio: actos y signos.
- IV. Acerca de los objetos tangibles de tal experiencia poética.
- V. Acerca de lo que generó la primera Travesía Amereida en el ámbito de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

---

\* N. del A.: El presente texto es una versión corregida del que fue presentado en el Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2012, São Luís do Maranhão, Brasil.

## **Acerca del origen y lo que genera una visión poética del continente americano**

La visión poética del continente americano, idea que el poeta Godofredo Iommi decanta desde su primer viaje, en el año 1940 a través del Amazonas, cobra forma poético-artística con la primera travesía por el interior del continente en el año 1965 y luego forma universitaria cuando es puesta en marcha como proposición de un cambio al plan de estudios dentro de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV con la incorporación de las “Travesías” – viajes como método de estudio y obra de profesores y alumno – las cuales se han desarrollado año a año en forma continua desde 1984 hasta la actualidad.

En el texto titulado *América, Américas mías*, Godofredo Iommi se pregunta a sí mismo:

¿No fuiste tú quien hace años inventó un género poético para cantar América y que llamaste Oda? ¿No era con la confluencia de todas las artes – escultura, pintura, teatro, cine, poesía, música sobre la escena – sorprendidas en su absoluta modernidad para traer de nuevo a presencia, por ejemplo, la luz de la más alta poesía precolombina? Hablo de la poesía Náhuatl (Iommi, 1983, p. 68).

Para este poeta la poesía es un acto del cual se ha de participar en plenitud. En sus Odas, se hizo necesario e inevitable que la palabra poética cobrara espacio y tiempo presente, oficiando todas las artes en el ejercicio creativo de todos los sentidos, de modo que ese espacio y tiempo del poema se hiciese presente vivo y activo. El propósito era colocar al espectador ante la fuente creativa de cada arte, para así renovar el encuentro con el dicho poético alejándolo de sus significaciones y entregarlo a su mito.

Sin embargo, cabe preguntarse si en este necesario ejercicio creativo, tiempo y espacio han de desentrañar el trasfondo mismo de la palabra.

En este sentido, el viaje, con su ejercicio más libre del tiempo y el espacio, pasa a ser para el poeta aquel abandono deliberado que quizá de curso al mito o palabra que para él está ausente en esta América:

Dime, ¿qué te aclaró a ti haber hecho con otros jóvenes poetas en 1940 la primera travesía poética deliberada del Amazonas entero, bajo el estruendo de la mayor guerra de la historia? ¿Qué te aclaró abandonar las grandes ciudades atlánticas densas de saberes, altivas, espléndidas, vacías de mito (palabra) e inventándose de prisa y falazmente desde las pampas a selvas y cordilleras? ¿Y no te sirvió de algo irte a tu adorada Europa para un siempre que no puede ser? (Iommi, 1983, p. 69).

Iommi nos aclara que su experiencia de viaje-travesía del Amazonas y su muy posterior estadía en Europa, llevan consigo una heredad que se legitima a sí misma desde una tradición europea: una poética de “lo abierto”, con Hölderlin; y una poética de “la búsqueda de lo propio”, con Eneas:

¿Pero no fuiste tú quien bajo la lámpara de Hölderlin inventaste en München: Amereida? ¿No recompusiste la latinidad (América Latina) como estatuto abierto al universo –Pablo de Tarso era romano por estatuto– y no como raza? (Iommi, 1983, p. 69).

América entonces, es vista bajo una mirada poética, un continente “ajeno/a los descubrimientos” (Iommi, 1986, p. 3), continente que “irrumpe en regalo” (Iommi, 1986, p. 5 y 50) a lo ya conocido hasta entonces, pues no se trata de las Indias; y cual sello de apertura, se hace necesario adentrarse en él, con la experiencia de un “cruce poéticamente fundador” (Iommi, 1983, p. 69), pues se piensa que la palabra o dicho ha de habérselas con los lugares y sus

gentes, para develar el territorio y su acontecer, y así dar “temple a las palabras/ o tradición poética desde donde/se abren eras/para que sigan historias/” (Iommi, 1983, p. 47). Aquel cruce que se nombró Travesía Amereida (reunión de los vocablos América y Eneida) lo señaló continente donado y latino, cuya empresa fundadora de atravesarlo y proclamarlo levantando signos, nominándolo a través del juego poético de su acontecer:

Pero, ¿no hiciste tú junto a poetas, artistas, arquitectos y filósofos americanos y europeos un cruce poéticamente fundador desde Tierra del Fuego hacia Caracas? Ustedes desencadenaron lugares con palabras y signos esparcidos en las pampas. Me contaste bien que no pudieron llegar a Santa Cruz en Bolivia porque – ustedes, ignorándolo – el Che Guevara ya estaba allí, y el ejército boliviano sabiéndolo, los desvió en Villamontes. Pero ustedes, proclamaron a Santa Cruz de la Sierra fundada por Ñuflo de Chávez capital de América Latina porque allí la pampa concluye como playa en las orillas de la selva que va hasta el Caribe (Iommi, 1983, p. 70).

Sin embargo, vacilantes ante el no cumplimiento del destino – llegar hasta Santa Cruz de la Sierra – en este territorio cuya vastedad es palpable a la par que sus impedimentos, el poeta proclama desde la lejanía a Santa Cruz de la Sierra capital poética de América “la unión de los dos ritmos del mar interior americano” (Iommi, 1986, p. 198), que cual enigma ha de habérselas con ese más allá, una suerte de margen o vacío que la Travesía Amereida desata. Ella se dice entonces, a sí misma, “el camino no es el camino” (Iommi, 1986, p. 189), sentencia que nos deja al día de hoy, ante un desconocido poético, aquel de un continente que ha de encontrarse con el renovado cumplimiento de cruzarlo nominando sus lugares y sus gentes.



## **Acerca de quienes participaron en la Primera Travesía Amereida**

Conformaron esta travesía cuatro profesores de la Escuela de Arquitectura UCV, los arquitectos chilenos Alberto Cruz y Fabio Cruz; el escultor argentino Claudio Girola; el poeta Godofredo Iommi, naturalizado chileno; y junto a ellos, los poetas Edison Simons, panameño; Jonathan Boulting, inglés; Michel Deguy, francés; el diseñador Henry Tronquoy, francés; el pintor Jorge Pérez Román, argentino; y el filósofo François Fédier, francés.

François Fédier, es miembro fundador de la Ciudad Abierta<sup>1</sup>. Discípulo y traductor de escritos de M. Heidegger, algunos de los cuales han sido publicados dentro la Escuela PUCV, con la cual ha mantenido un vínculo constante. Durante la Travesía Amereida estuvo a cargo del registro fotográfico. Regresa a Buenos Aires junto a Pérez Román semanas antes del término de ésta. Actualmente reside en París.

Michel Deguy, dirigió la *Revue de Poésie* (1964 – 1968) en la cual se publicaron por primera vez en otro idioma los versos del primer poema de *Amereida*; director de la revista *Poésie* (1977). En 1998, recibió el *grand prix national de poésie* y en 2004 el *grand prix de poésie* de la Academia francesa. Participó en los primeros 15 días de la Travesía, despidiéndose del grupo en la localidad de Río Gallegos, Argentina. Actualmente reside en París.

---

1 Ciudad Abierta, fundada el año 1970 por poetas, arquitectos, diseñadores, escultores, pintores en su mayoría de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, junto a otros tantos poetas, filósofos y artistas europeos y latinoamericanos. Recoge la propuesta que se origina con la Travesía Amereida y su poema Amereida, acerca de un modo propiamente americano de habitar y vivir, en este caso, de la poesía en acto como origen de las obras. Su gobierno es a través de ágoras, y su rostro jurídico es la Corporación Cultural Amereida.

Henry Tronquoy, funda junto a Carmelo Arden Quin la revista *Ailleurs* (1962-1966). Se reúne con el grupo en plena pampa, en la localidad de Bajos de Santa Rosa, Argentina, luego de 25 días de iniciada la Travesía. Unos años después, es invitado al momento inicial de las carreras de Diseño UCV, a su regreso a Francia, el avión en el que viajaba cae en el Caribe (1968), ocasión en la cual era portador de todo el material fílmico de la primera Travesía que sería revelado en Europa.

Jorge Pérez Román reside gran parte de su vida en París exponiendo y presentando sus obras en Europa. Miembro fundador de la Ciudad Abierta. No termina la Travesía, desde Santa Rosa de Toay parte a Buenos Aires junto a François Fédier, para luego regresar a Europa. Muere en París en 1993.

Claudio Girola fue uno de los fundadores del movimiento arte Concreto en Argentina en los años 1940. Viaja a Chile invitado por el grupo de la Escuela de Arquitectura UCV el año 1952. Es miembro fundador del Instituto de Arquitectura UCV y de la Ciudad Abierta. Creador del Seminario del Ámbito en la Escuela de Arquitectura y Diseño, profesor titular y fundador de la carrera de Diseño Gráfico junto a Godofredo Iommi, Francisco Méndez. Muere en octubre de 1994 en Viña del Mar, Chile.

Godofredo Iommi es miembro fundador del Instituto de Arquitectura UCV junto a los arquitectos Alberto Cruz, Jaime Bellalta, José Vial, Arturo Baeza, Fabio Cruz, Francisco Méndez y Miguel Eyquem. Miembro fundador de la Ciudad Abierta. Durante algunos años reside en Europa, donde nace su visión de una Travesía por el continente americano. En el año 1967 y dentro de la Escuela de Arquitectura UCV es actor importante de la Reforma Universitaria, que después se extiende a otras Universidades chilenas. Redacta el Manifiesto 15 de junio, el cual firman el resto de profesores de la Escuela de Arquitectura UCV, y autor del Voto al Senado Académico de la Universidad Católica de Valparaíso, textos que fundamentan su visión de una política

universitaria fundada en el estudio. Creador de la *Phalène*<sup>2</sup> (1962), acto que reinventa una poesía hecha por muchos y abierta al acontecer realizando signos. Creador en los años setenta de un género de poesía el cual reunía todas las artes al que nombró Odas las que fueron representadas mayormente en teatros. En el año 1984, propone el inicio y sentido de las travesías de la Escuela PUCV. Muere en febrero de 2002 en Viña del Mar, Chile.

Edison Simons fue miembro fundador de Ciudad Abierta con la cual mantuvo un estrecho vínculo durante sus primeros años. Residió gran parte de su vida en Europa donde publicó su poesía. En 1968, realizó junto a Alberto Cruz un viaje por el borde pacífico, conformado por realizaciones poéticas e innovadores actos que proclamaban la visión de *Ameréida* tanto en instituciones universitarias y artísticas, dirigidas a estudiantes, profesores, investigadores como a público en general. Tales realizaciones fueron publicadas con el título *Viaje a Vancouver* (1969). Muere en París en abril de 2002.

Fabio Cruz fue miembro fundador del Instituto de Arquitectura UCV y de la Ciudad Abierta. Profesor titular en la carrera de Arquitectura, fundador junto a Juan Purcell y Boris Ivelic de la carrera de Diseño de Objetos de la Escuela de Arquitectura UCV en los años setenta; realizó las cátedras, entre otras, de Taller de Arquitectura y de Construcción Formal, esta última es posteriormente publicada, siendo fundamento de estudio en el programa académico de las carreras de Arquitectura y Diseño de Objetos de la misma Escuela PUCV; realizó más de 20 travesías<sup>3</sup> por el continente sudamericano junto arquitectos, escultores, pintores, diseñadores, poetas y estudiantes. Muere

- 
- 2 Es un Acto sostenido por la presencia del poeta y que se inicia con la lectura de unos naipes o cartas realizadas con dibujos que son interpretados por los que participan libremente, luego de ello, el lenguaje de cada cual es transformado en poema a través de las conectivas que incorpora el poeta. Este juego es abierto al acontecer y culmina creando signos en los lugares donde se realiza.
  - 3 Las travesías de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV son viajes que realizan profesores y alumnos a algún punto de América, realizando una obra leve en el lugar visitado, la cual regalan a sus habitantes.

en Viña del Mar, en enero de 2006, ejerciendo como profesor en la Escuela PUCV.

Alberto Cruz fue miembro fundador del Instituto de Arquitectura UCV y de la Ciudad Abierta. Profesor titular en la carrera de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, Premio Nacional de Arquitectura el año 1975. En 1993 la PUCV le confiere el grado de *Doctor Honoris Causa*. Profesor titular entre muchas otras, de la cátedra de Taller de Arquitectura, Taller de Amereida, Presentación de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. Muere en Santiago, en septiembre de 2013 ejerciendo como profesor en la Escuela PUCV.

### **Acerca del “cruce poético”<sup>4</sup> por el territorio, actos y signos**

Esta Travesía se realiza durante los meses de julio y septiembre del año 1965, en ella el grupo se desplaza en una camioneta y si el terreno y el clima lo impide, también a pie. Alojjan en hoteles, estancias, casas, campamentos y carpa.

Tiene una duración de 42 días exclusivamente de Travesía y tres días más en que casi la totalidad del grupo (excepto Michel Deguy) continúan juntos. Se inicia el día 31 de julio desde la ciudad de Punta Arenas, Chile, hacia Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, sin embargo, solamente se llega hasta las localidades de Villa Montes y luego Tarija de ese país el día 13 de septiembre, día de término de la travesía. Luego de ello el grupo vuelve a Córdoba, Argentina, desde donde Girola y Tronquoy viajan hacia Buenos Aires y el resto hacia Mendoza para desde retornar finalmente a Santiago de

---

4 Corresponde al término usado por Godofredo Iommi al referirse a la travesía, en su texto *América, Américas mías*.

Chile en avión, pues las condiciones del paso fronterizo impide cruzarlo en camioneta, la cual posteriormente será trasladada a Chile.

Se reconocen mencionadas en la bitácora, escrita mayormente por el escultor Claudio Girola y por el arquitecto Fabio Cruz, responsable de las rutas; una cuarentena de localidades y ciudades: en territorio chileno, Punta Arenas, Estación Wagner, Morro Chico, Río Rubens, Puerto Natales, Dorotea, Punta Ángeles, Espora, Cerro Sombrero; en territorio argentino, Río Gallegos, Estación Marchand, Piedra Buena, San Julián, Florida Negra, Comodoro Rivadavia, Trellew, Santa Rosa, Choele Choel, Río Colorado, Puelches, Salitral, General Acha, Ataliva, Santa Rosa de Toay, Realicó, Huinca Renancó, Buena Esperanza, Batavia, Coronel Segovia, Nahuel Mapá, San Luis, Córdoba, Rayo Cortado, Salina Grande, Suncho Corral, Yuchán, Quimilí, Otumpa, Campo Gallo, Monte Quemado, Salta, Libertador San Marín, Tartagal, San José de Pocitos, Yacuiba; y en territorio boliviano, Villamontes y Tarija.

En el transcurso del viaje realizan actos poéticos. Tal detención para realizar un acto o acción poética, debía ser concertada por todos, asunto que se afina luego de la llegada del grupo a Punta Arenas, quedando en su primera reunión definidas las “reglas de juego” expuestas en la bitácora con fecha 31 de julio:

Reglas de juego

“No juicios”: Todo cuanto ocurra y se construya en los actos es poético.

Libertad de “hacer”, ejemplo, si Pérez Román quiere pintar cuadro, objeto, muro etc., a raíz del acto poético pero después de ocurrido, vale.

Obediencia al que se le ocurra el acto: no por mandato, sino por disponibilidad.

Transgresiones: La idea es equivocar el equívoco (Iommi, 1986, p. 159).

En la mayoría de las localidades o ciudades realizan actos. El primero es al partir de Punta Arenas, corresponde a una lectura de poemas, Boulting lee versos de Keats<sup>5</sup> y Simons lee soneto de Góngora<sup>6</sup>. Más tarde, en Estación Wagner, Godofredo en collant o maya roja, recita *El Desdichado* de Nerval, y el resto de los poetas dicen poemas propios. Allí erigen el primer signo: un monolito de nueve piedras, otras cinco en forma de estrella alrededor de este. Iommi a propósito de este acto aclara:

Todo acto poético se inicia siempre con la recitación del poema *El Desdichado* de Gerard de Nerval [...] El primer verso es el que marca el tono fundamental de la Phalène: “Yo soy el Tenebroso, el Viudo, el Desconsolado,/El Príncipe de Aquitania, el de la Torre abolida/Muerta está mi única Estrella, y mi constelado laúd/Luce el sol negro de la Melancolía” (Iommi, 1986, p. 204).

Los actos daban origen a un poema, las más de las veces dicho a viva voz, otras tantas grabado en láminas de metal o escritos sobre soportes que los lugares otorgan los que son destinados a las gentes del lugar.

También originaban signos, que se insertaban en un régimen de acciones pictóricas, escultóricas y plásticas todas ellas por lo general efímeras. Los materiales para tales realizaciones fueron descritos en el inventario señalado en *Amereida*, volumen primero, entre los cuales hay tarros de pintura, alambres y láminas galvanizados, clavos, tornillos, pegamentos o colas sintéticas, además de los materiales propios que algunos llevaron.

Los actos son realizados en diversos sitios, desde campamentos petroleros, recintos universitarios, recintos sociales, siendo en su mayoría al aire libre,

---

5 Se refiere al poema *On first looking into chapmans Homer* de John Keats.

6 Se refiere al soneto *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* de Luis de Góngora.

a veces con y otras tantas sin habitantes de los lugares en que la travesía se detenía.

El que reunió más despliegue de ejecuciones fue el acto realizado en la escuela de Puelches, provincia de La Pampa, Argentina.

Ya de noche, el grupo llega a un almacén de las afueras de Puelches, allí dos lugareños les cuentan la historia del lugar: es un pueblo con problemas de agua, con un río seco hace años y una gran y persistente sequía producto de la construcción del dique Nihuil en Mendoza. Iommi pide al grupo volver al pueblo por la mañana, a pesar de que todos quieren partir. Al otro día, pueden comprobar que, aún cuando en el mapa aparecía como un pueblo grande, a sus ojos no es así: “hay destacamento policial, juzgado de paz, registro civil, correo, campo de aviación, estación meteorológica, teléfono público y no hay pueblo” (Iommi, 1986, p. 177). Puelches cuenta en esos momentos con un cuarto de sus antiguos habitantes. Ello viene a señalarles que más que los edificios y sus servicios, un pueblo donde más de la mitad de sus habitantes se ha ido, no es pueblo.

El grupo es recibido esa mañana por la directora de la escuela. Es un local prefabricado que esperaban inaugurar cuando llegara la bandera pedida a Buenos Aires. Resuelven quedarse y participar de ese acto. El grupo resuelve lo que ellos van hacer para esa ocasión durante los 3 días que les restan antes de la inauguración:

- 1º Proyecto de plazoleta.
- 2º Dos Esculturas.
- 3º Una pintura mural.
- 4º Un teatro de títeres.
- 5º Pintar el proyecto de plazoleta y la historia del pueblo en un muro de la escuela.
- 6º Fábula de Godo.

7º Obra de teatro.

8º Improvisación poética.

9º Dos placas con inscripciones de Boulting sobre el puente referente al río (Iommi, 1986, p. 178).

Todo lo anterior se realiza culminando con una gran celebración. Sin embargo, el episodio de Puelches, más que un despliegue de ejecuciones, todas significativas y pertinentes, coloca al grupo en una encrucijada poética, declarada así por Iommi: “Lo que hicimos fue un mero canto a lo existente -porque solo sabemos cantar- y no un despliegue del cálculo” (Iommi, 1986, p. 179). Lo que queda expresado en esa frase, es la presencia de lo festivo sin lo extraordinario que ello guarda, es decir, sin la verdadera “fiesta”<sup>7</sup>.

En Puelches el grupo quedó inserto y condescendiente a los afanes del pueblo y de una escuela, y distante del presente poético al que se habían entregado como cálculo inicial de la Travesía. Tal distancia la expresa Iommi cuando señala: “Nosotros dijimos a los de Puelches que debían quedarse, cuando tal vez deberían irse” (Iommi, 1986, p. 179). Es este el momento más complejo del oficiar del grupo, la travesía se ve entrampada en un juego de significados: los homenajes, los héroes, los sueños y aspiraciones de un pueblo.

### **Acerca de los objetos tangibles de tal experiencia poética**

Han transcurrido más de 50 años desde que se realizó el viaje, por tanto es casi imposible contar con algo presente en los lugares por donde el grupo pasó.

---

7 Godofredo Iommi en su texto *Carta del Errante* nos señala: “Me digo: es necesario obedecer al acto poético con y a pesar del mundo para desencadenar la Fiesta. Y la Fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad. Tal es la misión del poeta porque el mundo debe ser siempre reapasionado.”



A pesar de su carácter esencialmente efímero, la travesía fue registrada fotográficamente. Se cuenta con casi un centenar de diapositivas y una carpeta con sus copias que contienen algunas pocas referencias escritas a mano señalando los lugares. Todo ello actualmente custodiado por el Archivo Patrimonial José Vial Armstrong de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, y otro tanto menor, en el Archivo de la Corporación Cultural Amereida.

Según relata la crónica publicada en *Amereida*, volumen segundo, apareció en el diario local de Punta Arenas el día 31 de julio una noticia que decía: “10 profesores Universitarios inician un estudio geo-poético por América Latina”. Luego, en la edición de *Amereida* volumen primero (p. 71, 1986) aparece registrada la publicación de la sección de columna personal del día 7 de julio en el *Times*, que dice: “International Expedition of Poets and Others depart from Cape Horn for Patagonia August 1.” Al parecer son estos los únicos vestigios tangibles del acontecer de la travesía que aparecieron en los medios mientras esta se realizaba, aún cuando también fueron invitados a audiciones radiales, entrevistas, charlas y encuentros en territorio chileno, argentino y boliviano.

En la actualidad se cuenta con la bitácora de Alberto Cruz (en el Archivo de la Fundación Alberto Cruz Covarrubias) que es quizá uno de los pocos del grupo que utilizó permanentemente en el viaje el cuaderno especialmente hecho para la ocasión, de formato tipo tabloide y tapas de cartón semiduro con forro en papel translúcido, el resto del grupo contaba con sus propias libretas. Las reuniones y anotaciones que registraban el pensamiento y cálculo inicial del viaje, dieron lugar dos años después de realizada la travesía a la edición del libro, *Amereida* volumen primero, editado en 1967. También se editaron posteriormente algunos escritos, conversaciones, discusiones que se recogieron en *Amereida*, volumen segundo, editado en 1986. Ambas ediciones exceptuando el volumen segundo que además agrega la Bitácora de la Travesía

y notas de Iommi, adquirieron la forma de escritura poética, sin puntuación, señalando con blancos entre palabras o versos, las pausas. En la edición de 1967 no existe numeración de páginas, mas las ediciones posteriores si lo incorporan. También se incorporan a su diagramación dibujos y otros tantos mapas que interpretan el dicho poético, cuyos blancos presentan la extensión del continente identificando gráficamente cualidades del territorio del cual se habla, en este caso América del Sur.

### **Acerca de lo que generó la Primera Travesía de Amereida en el ámbito de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV**

En el año 1984, casi 20 años después de realizada la Primera Travesía de Amereida, consecuente a su poética de llevar la palabra a la acción, Iommi propone un cambio crucial para el régimen de estudio de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, incorporando la “travesía” por nuestro continente sudamericano dentro de la asignatura de Taller. Una vez cada año, en un periodo climático que facilita el viaje y la vida al aire libre – que en esta parte del hemisferio corresponde a los meses primaverales entre octubre y noviembre – en grupos previamente acordados, profesores y alumnos de arquitectura y diseño, se dan a la aventura poética señalada en *Amereida* de “reconocer su desconocido”, para lo cual se viaja a un punto de América, haciendo una obra que se regala a los habitantes del lugar donde la travesía se detiene.

Ya van más de trescientas travesías hasta el año 2018. Al surgir dentro de la continuidad de un régimen de taller y no de un tiempo libre, se insertan como una actividad académica extraordinaria, que presenta la actualidad creativa propia de cada grupo de profesores consecuente o vinculado a la visión poética del continente americano que individualmente o en común cada grupo lleva adelante.

La relación y vínculo de las disciplinas de arquitectura y ambos diseños, o de estos últimos entre ellos, permite una experiencia de estudio y trabajo creativo e intercambio de conocimientos que se da casi espontáneamente. Unido a la experiencia de vida en común del día a día, que la mayor parte de las veces se da en un régimen de bus o bien durante varias jornadas de largas estadías, está también el trabajo colectivo de profesores y alumnos enmarcado dentro del cálculo que cada travesía requiere para sus afanes.

Los actos poéticos, a veces con la presencia directa o bien a distancia de uno o más poetas, conforman un ámbito fundamental que da sentido poético al obrar de los oficios, y por tanto, a la travesía. A la par de ello, la obra se realiza releyendo su cálculo primero hasta su cierre, momento en el cual se sella, nombra y es donada con un acto en presencia de aquellos a quienes ha sido destinada.

El viaje, registrado en una bitácora o carpeta de anotaciones y dibujos, es consecuente con el ejercicio personal de observación directa a partir de una pregunta común del taller, la cual incentiva a formular un discurso o argumento propio, pues la experiencia de travesía mantiene las individualidades necesarias para construir desde lo “en común” de su destinación, un punto de vista particular en cada uno de los que la realizan. Las bitácoras constituyen un material fundamental para la formulación del proyecto final de cada estudiante, el que se inicia una vez regresado el grupo a la escuela.

\* \* \*

Lo presentado de esta primera Travesía de Amereida se puede nombrar como una épica poética, en la que un grupo de distintas disciplinas humanísticas y artísticas gira la idea de autor y realización individual presentándola como obra en común. Iommi renueva aquella idea de Lautreamont en cuanto a que

“la poesía debe ser hecha por todos y no por uno”, introduciéndole además su poética del “ha lugar”<sup>8</sup> que implica nombrar o nominar con su fórmula del “cada vez”<sup>9</sup> y en cada ocasión revelar el “desconocido”<sup>10</sup> de América, asunto al que se entregan en el transcurso del viaje.

Para que ello cobre sentido, la experiencia de revelar el desconocido se funda en el acto poético y los signos, acciones en sí mismas irrepetibles. Para Iommi, tales materializaciones creativas y artísticas han de llevarse adelante distantes de las grandes urbes, pues estas ocultan lo propiamente americano, ya que están “densas de saberes, altivas, espléndidas, vacías de mito (palabra) inventándose de prisa y falazmente desde las pampas a la cordillera” (Iommi, 1983, p. 68). ¿Dónde entonces este territorio por develar? este es nombrado poéticamente como “mar interior”:

Lllamarlo “Mar Interior” como lo llamó el cronista ya es poético, porque en la palabra mar interviene una resonancia antigua de Caos y un modo de orientación. Por otro lado, Amereida es esto: el “Mar Interior” de América” (Iommi, 1984).

Habiendo trazado la Cruz del Sur sobre América, Iommi propone el cruce por el continente lo más cercano a su eje mayor, que corresponde a su mar interior, territorio mayormente conformado por pampa, sierra y altiplano. Sin embargo, la Travesía por el mar interior de América como proyecto fue muy difícil de sobrellevar, ¿cómo entonces sostener ese cálculo inicial?:

---

8 En texto Exposición 20 años de la Escuela de Arquitectura UCV, p. 11 . [https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/32/OFI\\_1972\\_Exposicion\\_20.pdf](https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/32/OFI_1972_Exposicion_20.pdf)

9 Esta noción la encontramos en el texto de la Exposición 20 años de la Escuela de Arquitectura UCV (1972) “Lo cierto es que este íntimo rasgo de la libertad ante su libertad se manifiesta a sí mismo y luce cada vez, en cada lugar, en cada caso, en cada obra de arte. Por eso ante cada obra de arte se está desnudo y sin recetas. Es cierto que todo cambia menos la invariable palpitación de esa libertad sin opción.” [https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/32/OFI\\_1972\\_Exposicion\\_20.pdf](https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/32/OFI_1972_Exposicion_20.pdf)

10 Iommi, 1986, p. 47. En esta noción se basa la poética de Godofredo Iommi, para ello ver también texto *Hay que ser absolutamente moderno*, Ediciones Universitarias, 2017.

Un buen cálculo implica la memoria la atención al detalle la cabeza épica muy diferente de la cabeza lírico-elegíaca todo lo retiene capaz de vasto panorama histórico pero justa desconfía de las interpretaciones siempre azarosas que no juegan nunca su todo por el todo rehusando la apuesta que juega al fracaso sobre el rechazo de una precaución mantiene su ley (su máxima) su propia regla por ridícula que parezca a la gente del país que atraviesa en viaje si se tratara de respetarlas una a una nos dejarían cada vez sin munición sin experiencia arruinados por la vesatilidad (Iommi, 1986, p. 185).

Tal empresa requería entonces de un temple poético, asunto al cual se entregaron en continuidad, día a día de principio a fin en un ritmo de actos, y cual gesto que responde a su orientación primera, reinventan en el camino, cómo cruzar América:

su proyecto se orienta sobre una vista (vista del espíritu sin duda puesto que no hay otra) que parece falsa en el sentido de imposible es decir cuya aplicación estricta no puede ser sostenida – circunstancialmente la travesía de la América del sur por su centro es harto irrealizable – y es así como la Amereida se hace desviándose de su aguja (Iommi, 1986, p. 185).

El 12 de septiembre de 1965 y a 43 días de su partida en Punta Arenas, esta travesía se da por terminada luego de su último acto en la ciudad de Tarija, Bolivia. Casi dos décadas más tarde, en 1984, Iommi proclama nuevamente el develar América, esta vez, la invitación es al oficiar de dos oficios: la arquitectura y el diseño de una Escuela Universitaria. Conforme al temple épico de aquellos 10 iniciadores, hoy una Escuela por entero sigue partiendo y atravesando este continente, marcándolo con sus trazas y dando figura a ese nuevo mapa que recibe lo posible y lo resuelto de rutas y obras efímeras,

como umbral de abertura de un desconocido poético que ha de habérselas con aquella significativa sentencia de lo que aún no es principio ni aún es fin: “partida”<sup>11</sup> la nombra *Ameréida*, en la que “el camino no es el camino”.

---

11 La noción poética “partir” y su acepción “partida” es fundamental en el libro *Ameréida*, volumen primero, pues señala un modo americano de la construcción de mundo.

# IDENTIDADES CRUZADAS\*

Luiz Antonio L. Coelho

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

El subtítulo de la segunda parte de este capítulo presenta una tautología intencional, ya que no existe identidad – individual, grupal o nacional – sin intersecciones: intersecciones de imágenes de sí mismo, de imágenes especulares y imágenes del ambiente, así como un encuentro con otras identidades, intertextos, unión de varias voces y costumbres culturales ... Obviamente, en nuestro contexto nos referimos a la superposición de culturas de un continente latino, en su mayoría cristiano, cuyo símbolo, la cruz, establece un encuentro de dos líneas, horizontal y vertical, en un punto central. En otras palabras, la forma de cruz, en sus diversas representaciones, presupone un *criss-cross*. En varios pasajes de este capítulo la palabra “cruz”, y algunas de sus variables, son recurrentes. Al remitir a la *Primera Travesía de Amereida*, el trabajo de Arriagada es testigo de este hecho. Incluso el corazón continental se otorga a una ciudad que lleva la cruz en su nombre. Es natural, pues, que cuando hablamos de identidad estamos hablando de intersecciones. Para los brasileños, la idea de la cruz impregna su identidad nacional. Hemos tenido monedas con los nombres de *cruzado* y de *cruzeiro*. Uno de nuestros símbolos nacionales, la constelación de la Cruz del Sur, aparece en el centro de nuestra bandera, en nuestro dinero y en las armas de la República de Brasil. La cruz no es sólo un símbolo de este país, sino su primera marca identitaria. Antes de Brasil, conocido por los pueblos originales como *Pindorama* (“tierra

---

\* N. del A.: Agradecimiento: Gracias a Diana Guanziroli, João Luiz Vieira, Sílvia Steinberg y Sýlvía Arriagada por la lectura y sugerencias para mi texto.

de las palmeras” en tupí-guaraní), el país fue nombrado por la corona de Portugal como *Ilha de Vera Cruz* y más tarde *Terra de Santa Cruz*.

El texto que sigue busca establecer un paralelismo entre el proyecto y experiencia de la *Primera Travesía de Amereida* y otros experimentos realizados en Brasil donde aspectos semejantes de búsqueda poética y de una identidad latinoamericana se cruzan. Como en *Amereida*, estas experiencias también proponen el desplazamiento físico en cuanto recurso de esta búsqueda. Salimos del ámbito académico para el del arte. Empezamos por una reflexión general de la propuesta de Iommi y seguimos presentando un trabajo del artista Cildo Meireles, *RIO OIR*, sobre el sonido de las aguas de ríos y lagos brasileños. Concluimos con dos casos de producción filmica, uno del cineasta Walter Salles, *Diarios de motocicleta* (2004), que narra los diarios de Ernesto Guevara en busca de su propia identidad, mientras que experimenta la dura realidad de los campesinos en América Latina. El otro del director de cine Eryk Rocha, que trata de una incursión por países andinos, *Pachamama* (2008), y se centra en experiencias de viaje a través de Brasil, Perú y Bolivia y su encuentro con comunidades indígenas, tales como la quechua y la aimara.

### **Algunas reflexiones sobre la propuesta de *Amereida***

Godofredo Iommi pone la palabra delante del objeto o la poesía antes del proyecto. Él nos enseña a ver la dimensión mítica de hacer algo a través de la poética. Para Iommi el individuo urbano perdió la percepción de este paradigma y se alejó del suyo más natural, él mismo. Estar en situación de inmersión en relación con la naturaleza y otros seres humanos es donde reside la clave de la cuestión. Para Iommi este “ejercicio” sólo ocurre cuando hay colaboración, cuando hacemos algo en conjunto. Esta visión y postura aplicadas al acto proyectivo, ya sea en diseño o en arquitectura, recupera una



organicidad entre el individuo y la realidad sensible (o el objeto tangible en las palabras de Sylvia Arriagada). El relato sobre la “travesía”, que es presentado en la primera parte de este capítulo como taller, representa, más que todo, un enfoque metodológico que hace que los cursos de diseño y de arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso sean pioneros en la búsqueda del acto poético en el proyecto y en la fabricación de artefactos.

A través del texto de Arriagada, inmediatamente nos dimos cuenta que la *Primera Travesía de Amereida*, como se le llama, también incorpora un acto de búsqueda de la identidad continental. Iommi utiliza la palabra “cruce” para referirse a este pasaje, el cual, a su vez, también trae consigo la idea de “cruzar algo” y de “cruz”, la forma que, en efecto, surge en un boceto sobre un mapa de Latino América en el primer volumen de *Amereida*, lanzado poco después de la travesía histórica realizada de julio a septiembre de 1965. La cruz tiene un polo en la región próxima a Ushuaia, en la parte sur de continente americano, otro al norte, en la región de Caracas, otro a leste, en la región de Salvador, Brasil, y el último como un punto en el Océano Atlántico. Este punto es al final de una recta que sigue de la capital de Bahía y pasa por la región de Lima hasta el Océano Pacífico. Esta cruz, que se asemeja mucho a la constelación de la Cruz del Sur, tiene su centro en la Amazonía boliviana, en las proximidades de Santa Cruz de la Sierra. Iommi se refiere a Santa Cruz de la Sierra (que también tiene la palabra “cruz” en su nombre) como la capital simbólica de América Latina. Ubicada entre la Pampa, la Amazonía y la Cordillera de los Andes, Santa Cruz de la Sierra constituye la “playa” de un “mar interior americano”, en palabras de Iommi, el mar que se extiende al este del Caribe y se convierte, así, como un punto pasaje mítico obligatorio para la *Primera Travesía de Amereida*, algo que finalmente no sucedió por razones políticas. Sin embargo, parece que la noción de América Latina, a juicio de Iommi, pasa, particularmente, por la franja vertical oeste de América del Sur, por Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela y también la de Amazonas a que él se refiere. Es interesante notar que para nosotros, los

brasileños, el Amazonas es un estado federativo o un río que se encuentran en la región llamada Amazonía, que abarca ocho estados y otros ocho países. El texto de Arriagada menciona “el Amazonas” dando a entender que esto es lo que llamamos *Amazonía* en Brasil. Este detalle es importante porque tratamos aquí de un imaginario que domina el continente sudamericano incluyendo esta vasta región (más que solo el río o un estado nacional).

Desde el relato de Arriagada nos parece que Godofredo Iommi Marini se inspiró, o tuvo la idea para la travesía de 1965 en el viaje realizado en 1940 por Amazonía. Y así efectuó la *Primera Travesía de Amereida* con diez profesores de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (hoy la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV) de diferentes orígenes (Argentina, Chile, Francia, Inglaterra y Panamá) en 1965. Eran dos arquitectos, un escultor, un diseñador, un filósofo, un pintor y cuatro poetas, que buscaron una reflexión sobre el potencial creativo y la identidad latina a través de la palabra y la poesía del espacio y de las culturas locales. De alguna manera, la escala épica de la Amazonía inspiró este viaje, a semejanza de la búsqueda de la identidad griega de Homero en *La Ilíada* y *La Odisea*, o de la identidad romana de Virgilio en *La Eneida*, que en versos enfocaran las hazañas de heroísmo épico de esos pueblos mediterráneos<sup>1</sup>. Sin embargo, la manera original de Iommi tiene sus raíces en la palabra y la naturaleza y resulta, como se ha mencionado anteriormente, en un enfoque metodológico en forma de talleres para estudiantes y profesores de la EAD, que ocurre anualmente desde 1984.

La Amazonía y otros sitios de América Latina parecen recurrentes en proyectos que buscan la identidad continental. *La Primera Travesía de Amereida* constituye uno de estos ejemplos en el ámbito académico. Pero otros que vienen del arte tienen algunas coincidencias con el cruce iniciado por Iommi. Tales son los trabajos de letras y de cine que vamos a presentar en lo sucesivo.

---

1 Fue justo la obra de Virgilio – que, por su vez, tiene en Homero su inspiración – que inspira a Iommi para unir dos palabras en *Amereida*: “América” y “Eneida”.

## RIO OIR

Algunos términos ganan enfoque especial en este trabajo. Vocablos como “palabra”, “objeto”, “forma” y “poesía” constituyen como *piedras de toque* para el tema de la identidad y la creatividad. Ellos son orgánicos y centrales para la producción artística y se mezclan y confunden en el trabajo del diseñador y del arquitecto en general.

RIO OIR es un palíndromo que reúne en una sola palabra las nociones de “río” (arroyo), “río” (la primera persona del singular del verbo reír) “oír”, que en español se refiere al infinitivo del verbo oír, y finalmente “Río” (una ciudad costera, Río de Janeiro, que toma su nombre de la creencia de sus descubridores que esta región era el estuario de un gran río). Las letras son las mismas y se “miran” como reflejos en el espejo.

El material discutido aquí se refiere a la obra del artista Cildo Meireles que se llama a sí misma “escultura sonora”. Es la instalación y el LP *RIO OIR*<sup>2</sup>. Su proceso de creación y logro se reporta en un DVD titulado *Ouvir o rio, uma escultura sonora de Cildo Meireles (Oír el río, una escultura sonora de Cildo Meireles)*<sup>3</sup>. Gran parte de nuestros comentarios proviene del DVD.

Desde pronto, a través del DVD, observamos que el proyecto de Meireles tiene un epígrafe de Máximo Gorki (1988):

Con la poesía sucede lo mismo que con todas las otras cosas: ella pierde la sencillez sagrada, así que se convierte en una profesión.  
(t.m.)

---

2 Trabajo exhibido como una instalación de 21/8/2011 hasta 02/10/2011 en *Itaú Cultural*, en São Paulo.

3 Film presentado en el Festival de Río de 27/09/2012 hasta 11/10/2012, Río de Janeiro.

Cuando Iommi se refiere a la pérdida de la dimensión mítica por la urbe y se propone buscar la poética y la identidad latina en las regiones centrales del continente, parece referirse a la cuestión planteada por Gorki: incluso la poesía pierde su poética cuando se convierte en profesión. Aunque contestemos la idea de Gorki, podemos admitir que hay un punto común entre el escritor ruso y el poeta argentino, el de la reserva de sentido que la palabra tiene tanto en el acto de la producción como en el acto de su realización. Algo transitorio que sucede en el habla y la lectura. Algo del aquí y ahora que se va después de proferido o leído; más que todo, algo que cambia según el contexto y el uso.

Meireles ve su trabajo como un grito contra el despilfarro de las aguas brasileñas, ríos y lagos. Él dice que el pronóstico es grave. La abundancia de agua de manantial pura da paso a las aguas residuales procesadas. Esto es su grito. Como Iommi el habla de pérdida, fruto del crecimiento y el uso de recursos finitos por el ser humano contemporáneo.

En particular, aunque Meireles no propone de manera directa, pensando en la cuestión de la identidad, algo que es muy claro a Iommi, su investigación presenta un aspecto que nos hace pensar en la propuesta de *Amereida*. Para Meireles los ríos son como las venas y arterias de un cuerpo. Unas aparecen en la superficie y otras no son percibidas, pero se van pulsando debajo de la tierra y se unen creando un espacio único, una única masa de tierra. Mientras Iommi piensa que el continente marcado por la Pampa, la Amazonía y la Gran Cordillera, Meireles nos muestra que las grandes cuencas hidrográficas brasileñas, Tocantins/Amazonas, São Francisco y Paraná/Río de la Plata, por ejemplo, aunque se encuentren en el Océano Atlántico, se cruzan en el subsuelo de la *Estação Ecológica de Águas Emendadas* en el estado de Goiás, en el centro de Brasil.

La evidencia de un solo continente, un tramo continuo de tierra que la visión de Iommi discute gana otros contornos y se vigoriza en la

obra de Meireles. Este artista visita el Río Iguazú y sus cataratas, cuyas aguas se extienden por Brasil y Argentina, y el Río Paraná y la Represa de Itaipú, cuyas aguas bañan Brasil y Paraguay, y bajan para formar, con el río Uruguay, el Río de La Plata, patrimonio acuífero de Argentina y Uruguay. Meireles también atraviesa las aguas del Río Amazonas, que nace en el Perú, pero tiene su curso hacia el Océano Atlántico por el Brasil. ¿Cómo pensar en la identidad como territorio continental continuo sin tener en cuenta la masa de fluido que corre y recorre, sin fronteras políticas, en el subsuelo del continente?

La obra de Meireles se vuelve poética en palabras vivas, recitadas, escuchadas y leídas por los sonidos de las aguas. Estos sonidos son como voces humanas que traen una dimensión intangible por los acentos en tonos, intensidades, duración y el ruido en el acto de puesta en circulación por esas voces de los ríos y lagos. Lo que queda del LP de Meireles es el registro de los poemas de agua y la risa de la gente. Los sonidos que a veces representan el llanto o la alegría<sup>4</sup>.

Los versos que siguen, en portugués y en español, son de la música final, *A terceira margem do rio*, de Caetano Veloso e Milton Nascimento, sobre los créditos del DVD<sup>5</sup>. Ellos traducen bien la dimensión poética de la obra.

---

4 El LP tiene dos lados, mitades superior e inferior de un solo objeto. Lo que se ve y lo que se oculta: la superficie y el lado oculto de las cosas. A un lado del disco escuchamos el sonido del agua y el otro, la risa de la gente. Por el sentido dramático de la propuesta, se puede decir que ambos pueden ser versos de las aguas, con risa y llanto. ¿Sería la risa la expresión de la ironía o el tragicómico del sonido del agua?

5 La canción *La tercera margen del río*, hecha para la película homónima (1994) del director Nelson Pereira dos Santos, fue inspirada en cinco cuentos del escritor Guimarães Rosa, incluyendo una historia del mismo nombre que habla de una línea imaginaria que separa a las personas de lo que es tangible y crea barreras entre ellas.

Oco de pau que diz  
Eu sou madeira beira  
Boa do vau, triztriz  
Risca certaíra  
Meio a meio o rio ri  
Silencioso, sério  
Nosso pai não diz, diz  
Risca certaíra

Água da palavra  
Água calada, pura  
Água da palavra  
Água de rosa dura  
Proa da palavra  
Duro silêncio, nosso pai

Margem da palavra  
Entre as escuras duas  
Margens da palavra  
Clareira, luz madura  
Rosa da palavra  
Puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri  
Por entre as árvores da vida  
O rio riu, ri  
Por sob a risca da canoa  
O rio riu, ri  
O que ninguém jamais olvida  
Ouí, ouví, ouví  
A voz das águas

Palo hueco que dice  
Soy borde de madera  
Buena del vado, triztriz  
Raya precisa  
Mitad a mitad el rio se ríe  
Silencioso, serio  
Nuestro padre no lo dice, dice  
Raya certera

Agua de la palabra  
Agua silenciosa, pura  
Agua de la palabra  
Agua de rosa dura  
Proa de la palabra  
Duro silencio, nuestro padre

Margen de la palabra  
Entre los dos oscuros  
Márgenes de la palabra  
Claro, luz madura  
Rosa de la palabra  
Puro silencio, nuestro padre

Medio a medio el río se ríe  
A través de los árboles de la vida  
El río se rió, se ríe  
Debajo de la raya de la canoa  
El río se rió, se ríe  
Lo que nadie jamás olvida  
Oí, oí, oí  
La voz de las aguas

Asa da palavra	Ala de la palabra
Asa parada agora	Ala parada ahora
Casa da palavra	Casa de la palabra
Onde o silêncio mora	Dónde el silencio mora
Brasa da palavra	Brasa de la palabra
A hora clara, nosso pai	La hora clara, nuestro padre
Hora da palavra	Hora de la palabra
Quando não se diz nada	Cuando no se dice nada
Fora da palavra	Fuera de la palabra
Quando mais dentro aflora	Cuando lo más dentro aflora
Tora da palavra	Leño de la palabra
Rio, pau enorme, nosso pai.	Río, palo enorme, nuestro padre

Guimarães Rosa, 1988, p. 32 (t.m.)<sup>6</sup>

## El cine y la representación de la identidad latinoamericana

He estado trabajando con la representación del objeto, haciendo especial hincapié en su potencial narrativo en las artes y la producción audiovisual. Preguntas acerca de cómo el objeto conduce y direcciona narrativas o sirve como un ancla para el desarrollo de la *diegesis* en el cine, por ejemplo, se han explorado recientemente. Uno de los objetos de mi trabajo es la imagen. Trabajo con el significado y la recepción de la imagen en diferentes entornos sociales. Mi intención aquí, sobre todo, es examinar cómo forma y significado se presentan a través de lo que suele llamarse la realidad sensible o el objeto tangible. Estos términos tienen un aspecto redundante. “La realidad” (diferente

---

6 Guimarães Rosa en el libro *Primeiras histórias* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 32). La traducción de los versos para el español es mía.

de “lo real”, en términos de Platón), abarca el concepto de “representación y construcción”, lo que significa que es algo que tenemos acceso a través de nuestros sentidos fisiológicos. Por otro lado, esta expresión está ya acuñada para referirse a la construcción de una realidad o realidades por medio de los diversos idiomas que afectan al aparato sensorial, es decir, objetos que utilizamos para la creación de sentido. Así, mismo los objetos que no son contruidos por el ser humano (objetos naturales) todavía tienen su reserva de sentido como aquel que posee una forma artística como la pintura, la poesía o una película.

Comienzo mi análisis por la película *Diarios de motocicleta* (2004), dirigida por Walter Salles, y continúo por *Pachamama* (2008), dirigida por Eryk Rocha. Ambos son registros de viajes, sea a través de diarios, como en *Ameréida*, o de la cámara. La metáfora de la cámara como pluma, o *caméra-stylo*, acuñada por Alexandre Astruc (1948), coincide con la idea de la película de autor, que resulta ser el caso de ambas obras y de sus directores, considerados *auteurs*.

Estos detalles nos hacen relacionar la intención de llevar a cabo las películas destinadas a la búsqueda de una o más de las identidades, ya sea de sus autores, personajes o culturas, es decir, las identidades son extraídas de los objetos que se muestran en el entorno físico o el paisaje geográfico y social. También es donde se halla la dimensión poética y donde nacen las palabras. Esto es algo que, además, se encuentra en la obra académica de Iommi. Aquí los cuatro ejemplos se tocan.

### ***Diarios de Motocicleta***

Tomó a Walter Salles cinco años de producción para finalizar *Diarios de motocicleta*. La película fue lanzada en 2004. El guión se basa en libros escritos por Ernesto Guevara y Alberto Granado sobre el viaje que hicieron en 1952.



El objetivo inicial era cubrir 8.000 kilómetros a través de América Latina en un viaje de motocicleta, cariñosamente apodada “La Poderosa”. La idea era visitar una América desconocida de ellos en 4 meses, desde la Patagonia hasta la Guajira, Venezuela, a través de Chile, Perú y Colombia. El itinerario se inicia en Buenos Aires, hasta Miramar, a 600 kilómetros de la capital, donde visitan a la novia de Ernesto. Luego van desde la Patagonia a Chile para visitar algunas ciudades como Valparaíso, el desierto de Atacama y se dirigen al Perú, a través de la Cordillera. Desde Lima, viajan en barco a San Pablo en la región amazónica, donde los segmentos más dramáticos de la historia toman lugar. A partir de ahí se van en una pequeña balsa a Leticia, Colombia, y desde allí vuelan a Caracas, donde se separan.

La historia muestra un Ernesto más idealista y un Alberto más travieso, aunque ambos se meten en problemas con mujeres y obtienen favores a través de pequeñas mentiras. Los dos amigos cruzan parte del continente, se reúnen con grupos de trabajadores de las minas o con personas perseguidas por sus convicciones políticas consideradas subversivas. Ellos se encantan por la cultura de la América precolombina en Machu Picchu, y llegan a la colonia de leprosos de San Pablo, Perú, por el río Amazonas con la ayuda de un médico en Lima.

La película tiene un punto focal en la transformación ideológica de los dos jóvenes argentinos de clase media, que buscaban un viaje de cuatro meses que terminó con una duración de ocho meses. A partir de una nueva realidad de la supervivencia desconocida a ellos hasta aquel punto, maduran. No tenían dinero para mantenerse; les faltaban alimentos, y tuvieron que soportar largos paseos a pie, además de los desafíos de las condiciones climáticas adversas. Ellos vivieron la presión por la supervivencia experimentada por aquellos que fueron excluidos o estigmatizados por la pobreza y las enfermedades en los países que visitaron.

Salles, que había hecho películas como *Socorro nobre* (1995), *Terra estrangeira* (1995), *O primeiro dia* (1998), *Central do Brasil* (1998), *Abril*

*despedaçado* (2001) y después hizo *On the Road* (2012) sobre la vida errante de Jack Kerouac, trabaja con el eje temático de la gente en los márgenes. En *Diarios de motocicleta* parece encontrar en el camino de Ernesto y Alberto el tema de la estigmatización revisitado, con dos resultados distintos pero encadenados: la propia trayectoria política de Ernesto y Alberto después. El primero en la lucha por su ideal hasta su trágico final y el segundo, aún con vida, dedicado a la integración de las personas por medio de la educación.

Las imágenes de Salles, a través de la lente de Eric Gaultier, tratan de expresar las dificultades de la vida en las carreteras polvorientas, en los paisajes nevados o con neblina de los Andes chilenos y el aislamiento de una pareja comunista en la región de Atacama con el foco de la cámara sólo en el fuego y toda la imagen en negro. Los muros de piedra de Cuzco y Machu Picchu también refuerzan la sensación de desnudez de la película.

Por último, vale la pena mencionar el cruce a nado doloroso del río Amazonas, en la noche, en su cumpleaños número 24, Ernesto decide elegir el banco de los leprosos, que marca la opción del hombre que más tarde llegó a ser conocido como *El Che*.

La película de Salles revela una conquista de identidad continental a partir de la identidad individual y de las relaciones personales con culturas locales. *La Primera Travesía de Amereida* no logró acercarse a Santa Cruz de la Sierra precisamente porque sus miembros fueron impedidos de seguir más allá de Villamontes donde se desarrollaban operaciones para la captura de Guevara.

### ***Pachamama***

*Pachamama*, que significa “madre tierra” en quechua y se refiere a la diosa de los campesinos agrarios según la sinopsis divulgada, es una película que

narra el viaje por tierra hecho por el director del film desde la región amazónica de Brasil hacia Perú y Bolivia. Desde el principio, la voz del director explica que es él quien toma la cámara y se encargará de editar la película en el camino (como un proceso de diseñador). Una vez más observamos la intención de este director de adoptar el enfoque llamado de “pluma-cámara”, que a menudo, sobre todo en la parte de Bolivia, parece convertirse en “cámara-arma” debido al nivel de las imágenes de la protesta política y de las manifestaciones en las calles de La Paz<sup>7</sup>.

La intención del director/autor parece, una vez más, mostrar la realidad de las personas históricamente excluidas de los procesos políticos de sus países, buscando la participación activa en la vida pública. Esta intención parece ya clara en el principio de la película en el estado brasileño de Rondônia, con conversaciones de voces en *off* sobre la devastación de la Amazonía, mientras vemos las palabras escritas y las imágenes sobre la revolución agraria en las paredes de la villa. En el Perú, vemos imágenes pintadas de figuras históricas en la lucha por la liberación del país y del continente, como Túpac Amaru y Simón Bolívar. En Iñapari personas entrevistadas se quejan de la falta de conciencia social y frustración, incluso con los movimientos revolucionarios. También se quejan de las organizaciones no gubernamentales, los gobiernos estatales y locales y se ponen en contra de los académicos, que no pasan sus conocimientos para ayudar a los indios a mejorar las técnicas agrícolas. Se habla de la humillación y la dominación de 514 años desde que los españoles mataron a Atahualpa, y de la necesidad de rescatar la original nación aymara, dispersa en Perú, Argentina, Chile y Bolivia.

---

7 En realidad, este cambio de metáfora, entre cámara-pluma para cámara-arma comienza en el contexto del llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, como en el caso de *La hora de los Hornos* (1968), de Fernando Solanas, y de cineastas como Octavio Gettino y Thomaz Gutierrez Allea.

Tanto en Perú como en Bolivia, en la segunda parte de la película, vemos desacuerdo y el debate entre los propios líderes políticos, revelando diferencias de opinión sobre la dirección a tomar para resolver sus problemas.

Imágenes de algunos líderes aymaras manejando hojas de coca y hablando en quechua sobre sus leyendas y problemas se presentan a lo largo de la parte de Perú de la película. Este segmento converge hacia el campo, mientras que la parte boliviana se caracteriza por la visión de los movimientos sociales urbanos y ocurre cuando Evo Morales asume el cargo. Vemos a Morales argumentando a favor de la legalización de la hoja de coca, que él llama de “coca verde” frente a la “coca blanca” utilizada por los traficantes de drogas. Para él, es un medio importante de subsistencia para muchos bolivianos. En una mina de Cerro Rico de Potosí, un minero habla acerca de la importancia de la hoja de coca masticada para adquirir la energía necesaria para trabajar bajo las condiciones dentro de las minas. También habla de las enfermedades estomacales causadas por la hoja de coca, y de una enfermedad pulmonar, silicosis, causada por el polvo de piedra, además de las lesiones más comunes que ocurren en las minas.

El examen de las dos obras frente al tema de la identidad y el “viaje”, este último como una metáfora de la búsqueda de lo propio para mejorar el conocimiento de sí mismo, nos señala un aspecto significativo: la Amazonía como un *locus* de la identidad de América del Sur, que aparece en *Ameréida* y en *RIO OIR*. Además, las películas parecen abogar que los pueblos indígenas son los legítimos representantes de esta gran región conformada por Brasil, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Guyana, Surinam y la Guayana Francesa, nueve de los trece países que integran el continente.

Visualmente hablando, las dos películas analizadas no hacen atención al estereotipo de la exuberancia de la selva tropical. En *Diarios de motocicleta*, el bosque se convierte en un telón de fondo para la secuencia de la leprosería de San

Pablo y el cruce del río Amazonas como una metáfora de la opción de Ernesto. En *Pachamama*, es también un fondo para mostrar la cultura indígena de la región y sus demandas. Lo que es evidente aquí como rasgos comunes en ambas películas son las tomas adoptadas para representar la aspereza del ambiente. Hay varios *takes* del río turbulento, las piedras angulares homogéneamente gris y los niños pobres a lo largo de las carreteras. Esta representación de la región amazónica se ve reforzada por la expresión de la opresión y la dureza de los otros ambientes que se presentan en las dos películas, además de la región amazónica. Es el caso de los tonos de gris de niebla en las montañas nevadas y desiertos, o las pistas polvorientas de la Cordillera y de los pueblos empobrecidos. El color varía de luz amarillenta producida por el reflector que muestra la rugosidad de la cueva de piedra en las minas Sierrico de Potosí, haciendo hincapié en el calor y confinamiento, el barro rojizo y el polvo de las calles sin pavimentar. También es el negro de la soledad del desierto y grisáceas rocas dentadas. Por otro lado, los *takes* de fusión de la reunión en La Paz con imágenes de una hoguera y primeros planos del fuego de color amarillo brillante en el primer plano y las caras de la policía armados con cascos y escudos.

Vale la pena destacar los retablos en blanco y negro de grupos de personas en el film de Salles, en representación de planos subjetivos de Ernesto de esas personas que conoció a lo largo del camino que también representan las caras de América Latina.

También contamos con la belleza de los rostros masculinos y femeninos en Iñapari y Mazuco, Perú, y una posibilidad remota de los ojos verdes de un niño mulato, en Brasil. Vemos muchos *takes* poéticos de la gente en mano de obra, como la cocina, y los trajes de Ccatcca, después de Cuzco, llamando la atención por sus colores brillantes llamativos.

Sin embargo, al hablar de la presencia destacada de color que llama la atención, es la multitud de personas vestidas con ponchos rojos, en su mayoría

negros a rayas, en las calles de La Paz que llevan impresos eslóganes diciendo palabras de protesta. Los tonos similares y tonos de voz revelan la cohesión de un grupo cultural junto con varios primeros planos de rostros.

Otras fotos que se destacan son las diversas imágenes borrosas y pastel hechas por la cámara que refuerzan la noción de movimiento. Se repite mucho en película de Rocha. Al final de *Pachamama*, este tipo de *take* va de derecha a izquierda indicando el regreso a Brasil. Hasta entonces, vemos un movimiento de izquierda a derecha, lo que indica la entrada o comienzo. Estos *takes* muestran que la película está llegando a su fin, y son reforzados por las imágenes tomadas desde el espejo retrovisor y la ventana trasera del coche donde la cámara se encuentra. También vemos chicos corriendo hacia el coche. Algunos lo alcanzan, pero otros son dejados atrás sin ser capaces a alcanzar el vehículo que sale. Se trata de los últimos *takes* que vemos antes de los créditos finales.

\* \* \*

El primer cruce de *Amereida* y los talleres realizados por la UCV, de forma continua, desde el año 1984, en perspectiva con otras experiencias que tematizan la identidad continental, nos llevan a algunas consideraciones. La primera es que, de alguna manera, la identidad imaginaria de América Latina pasa por la Amazonía. Si consideramos sólo los países amazónicos del continente, no hay ninguna sorpresa, ya que la región es parte del territorio de estos países, lo que implica cuestiones históricas y culturales. En el caso de Brasil, específicamente, existen muchas leyendas y mitos que aún persisten en nuestra cultura y que alimentan la imaginación de nuestra gente. Difícil es también hablar del medio ambiente en Brasil sin mencionar la fauna y la flora, así como de la cuenca hidrográfica Amazónica. Aspectos estratégicos de

la seguridad nacional y la economía integran los ocho estados brasileños de la región al resto del país. Nuestra política, por lo tanto, señala la Amazonía como una región vital para el desarrollo nacional.

Lo mismo se puede deducir de los otros países que se ubican en la región amazónica. Sin embargo, se puede pensar que este no sería un asunto de Argentina y Chile, que son más lejanos de esta floresta más al norte del continente. Pero constatamos que la inspiración para el cruce de Iommi parece haber venido de Amazonía. Iommi era argentino y vivía en Chile. Lo mismo ocurrió con el argentino Ernesto Guevara. Lo más interesante, en mi opinión, es que no sólo la Amazonía parece componer el imaginario latinoamericano, sino también los Andes y la cultura pre-colombina. Los brasileños también van al continente, no casualmente en los mismos lugares, para visitar y buscar puntos de contacto con la cultura brasileña. Así fue el viaje realizado por Eryk Rocha.

Tal vez el atractivo de la región amazónica no sólo es por sus dimensiones continentales. Su responsabilidad de reserva de oxígeno en el planeta, los misterios de la selva tropical, las especies de hierbas, minerales, fauna, todo esto no sólo aumenta la curiosidad de los pueblos de América Latina, como también de otros continentes. Para nosotros, sudamericanos, no se habla de la integración sin esta extensión que se considera a sí misma continental. Las leyendas de El Dorado, las amazonas y los seres extraños de tantas otras historias que vienen de Europa y los pueblos de estas regiones están en el imaginario hispano. La Amazonía se convierte como un mito para todos.

En el tema de la identidad latinoamericana, como hemos visto, algo menos visible que la Amazonía se inscribe en cuestión. Es lo que nos da el artista Cildo Meireles cuando percibimos que la unión de los pueblos y las culturas, no sólo en Brasil, como también en los países vecinos se completa mediante la combinación del agua. Fue a través de la dimensión poética de

la obra de arte de Meireles que se puede plantear la pregunta: ¿cómo hacer frente a la cuestión de la identidad continental sin pensar en la fuente de la vida que impregna el subsuelo de nuestros países y hace la interconexión de ellos? Tal vez el arte y la poesía sean nuevas puertas insospechadas, en última instancia, para tal fin como nos apuntan las experiencias relatadas en este capítulo.

En realidad, los artefactos y las palabras son creaciones o productos de la mente humana. La dimensión poética sería involucrada en ambos. Pero la percepción y la reacción emocional de la *poesis* solo se cumplen en la relación de sensibilidad del individuo con el objeto (las palabras o los artefactos). Por lo tanto, no es la palabra que desencadena lo poético sino la sensibilidad del sujeto frente a ella. El gran rasgo de la metodología adoptada por las travesías del proyecto pedagógico de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso se ubica en este ejercicio de sensibilidad frente al objeto tangible.



# TRAVESÍA CORRAL 2012: TIEMPO ACADÉMICO EXTRAORDINARIO, TALLER PRIMER AÑO DE DISEÑO, PUCV

**Ana Vanessa Siviero**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

**Rita Maria de Souza Couto**

Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Flávia Nízia da Fonseca Ribeiro**

Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Las *Travesías* son viajes que recorren América, se realizan anualmente como una actividad académica, desde 1984 hasta la fecha, dentro de cada Taller de la Escuela de Arquitectura y Diseño, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Estas abren un horizonte dentro del proceso educativo y son de carácter eminentemente creativo. Se desarrollan como una empresa de profesores y alumnos, empresa porque requieren decisión y esfuerzo en su organización; considera todos los aspectos necesarios del diario vivir fuera de la cotidianidad y la dimensión de una obra que se realiza desde la creatividad del oficio en el lugar que se elige. En este régimen de vida extraordinaria, el alumno queda expuesto en su totalidad (pensamientos y acciones), incorporándose sus actitudes y características personales<sup>1</sup>. En esta práctica pedagógica fuera del aula, el alumno se vuelve a mostrar y el profesor percibe estas distinciones desde la cual ordena las funciones del Taller en *Travesía*.

---

1 Las tres grandes dimensiones que configuran una competencia cualquiera son: saber (conocimientos), saber hacer (habilidades) y ser (actitudes) (Rué, 2009).

En este tipo de acciones en que el diseño está tocando a una comunidad, existe una relación que funda una manera de afrontar el oficio. Se construye una visión holística de todas las variables que componen la situación de proyecto, teniendo presente la voz del sujeto, su perspectiva y su sentido.

En el año 1965, un grupo de poetas, artistas, pensadores, arquitectos y diseñadores, entre los que se encontraban los fundadores de la Escuela de Arquitectura y Diseño (de aquí en adelante la llamaremos sólo “Escuela”), parten desde el extremo del sur de Chile, en Tierra del Fuego, recorriendo el cono sur de América hasta llegar a las cercanías de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia. Este viaje que dura aproximadamente un mes y medio, se convierte en la primera *Travesía* por América. Dos años más tarde, en 1967, se edita un libro titulado *Amereida*, edición de todo el material recolectado como relatos, textos, anotaciones, poemas, cartas, dibujos, etc. Componiendo una narración poética de América que habla sobre la tierra, sus gentes, el hallazgo y sus inmigrantes como constituyentes de su ser y de su identidad.

Bajo la luz de esta palabra se encuentran iluminados los quehaceres de la Escuela, palabra poética que es un modo de vida, de trabajo y de estudio, convirtiéndose *Amereida* en una visión. *Amereida* canta “América ha de recorrerse en su extensión. Es preciso ir al continente, ir a él para reconocerle y habitar su emergencia”<sup>2</sup>. Y desde el año 1984 se incorpora al currículum de los alumnos de arquitectura y diseño la realización de una *Travesía* anual dentro del ámbito de cada Taller, abriendo el horizonte dentro de los procesos educativos y de aprendizaje en el ámbito académico de la Escuela.

Se han realizado ya más de 150 Travesías, en donde la totalidad de los Talleres de la Escuela, alumnos y profesores, realizan obras concretas de arquitectura y diseño, en algún punto de América. Estos lugares son fijados a

---

2 “Por eso mañana. partimos a recorrer América e ir junto a ella sin interrumpirla cuando. nos diga sus encargos” (Vários autores, 1986, p. 102).

través del estudio que desarrolla cada Taller, los destinos son diversos: Chile, Brasil, Argentina, Uruguay, Perú, Bolivia; tan extremos como Pto. Williams por el Sur, Belem do Pará por el Norte y Rapa Nui por el Oeste.

Estas *Travesías* se llevan a cabo durante el tercer trimestre de cada año y duran alrededor de 15 días. En cada uno de los lugares se realizan obras, en magnitud real, que son: un regalo para la comunidad, un lugar de encuentro y contemplación, pero fundamentalmente, un lugar que revele el don, el presente americano<sup>3</sup>. Este tiempo de Travesía es un tiempo de trabajo, estudio y vida reunidos. No hay momento que no sea pensado, cada instancia, por muy doméstica que sea, es una construcción, una invención. Para esto, el total de los alumnos se hacen responsables de algún aspecto, como de la ruta, el restauro, el campamento, la obra, o de otro asunto importante que denominamos del “ámbito”. Este último es el que nos ordena el ritmo cotidiano, y que se preocupa de tener siempre presente una dimensión poética.

### **Travesía Corral 2012, tiempo académico extraordinario del Taller**

En el 2012, la Escuela cumplió 60 años de existencia, y en el caso del Taller de Primer Año de Diseño, se decidió ir de *Travesía* a Corral<sup>4</sup>, concretamente a la Parroquia de Corral, por ser ese templo, una obra que contiene profundamente los fundamentos más originales y primeros del quehacer de nuestra Escuela, y que por tal motivo constituye un ejemplo para aquellos estudiantes que comienzan en esta disciplina.

---

3 “Colón. nunca vino a Aamérica. buscaba las indias. en medio de su afán. esta tierra irrumpe en regalo. pero. el regalo. surge. contrariando intentos. ajeno a la esperanza. trae consigo. su donación. sus términos, sus bordes.” (Vários autores, 1986, p. 13).

4 Puede ubicarse el lugar geo-referenciado en: [http://wiki.ead.pucv.cl/Traves%C3%ADa\\_Corral\\_2012](http://wiki.ead.pucv.cl/Traves%C3%ADa_Corral_2012)

Existen tres conceptos genéricos fundamentales dentro de toda Travesía: primero los fundamentos poéticos y visión de América, segundo el fundamento académico y el tercero el fundamento social y su relación con el lugar.

El primero trata de la Escuela desde su fundación, que tiene una profunda y estrecha relación con la poesía. Esta relación la ha llevado a cuestionarse la condición de ser americano. La pregunta por la realidad americana y por la identidad que ella implica, fue planteada por primera vez en el proyecto de reconstrucción de las iglesias del sur de Chile, realizado después del terremoto de 1960. La Parroquia de Corral<sup>5</sup> es un ejemplo destacado de ese proyecto, que incluyó además la Capilla de la Candelaria San Pedro Concepción, la Iglesia San Javier de los jesuitas en Puerto Montt, la Iglesia Parroquial de Arauco, la Iglesia Parroquial de Curanilahue, la Iglesia Parroquial de Lebu y la Parroquia de Florida.

El segundo concepto de fundamento académico, tiene que ver con el tiempo de enseñanza aprendizaje en este período extraordinario de *Travesía*, en las que participan profesores y estudiantes, y constituyen un momento particular dentro del proceso de formación integral. Se genera el aprendizaje mediante la adquisición de conocimientos y experiencias con la realidad de diseñar, construir y erigir obras en verdadera magnitud.

Si uno define el turismo como viaje para ver y pasear, la *Travesía* se define como una gesta épica para revelar la identidad poética de un lugar. Busca revelar el don del lugar, su sustancia más pura. Y esto se logra, creemos, por medio de obras de arquitectura y de diseño que se despliegan en lo abierto del lugar. Pueden ser plazas, miradores, senderos, juegos infantiles, señalética, esculturas, murales, etc.

---

5 Artículo “Reconstrucción Parroquia de Corral”, de 1982, de José Vial Armstrong, Jorge Sánchez y Alberto Cruz, publicado en la Revista *CA – Ciudad y Arquitectura*, n° 28-33.

El tercer concepto tiene relación con el fundamento social y su relación con el lugar, ya que para la *Travesía* es trascendente el lugar y las personas con las que se relaciona. En la gran mayoría de los casos, se busca un interlocutor válido que permita el cruce fecundo de la visión de América, que nosotros llevamos adelante, con la realidad presente del lugar: con sus historias, sus gentes, sus costumbres; con sus necesidades y afectos; con sus paisajes y sus riquezas naturales. Esta actitud despierta el diálogo y abre la hospitalidad de los unos con los otros.

### **Tiempo de pre-Travesía**

El tiempo de *Travesía* es el que se mide desde la partida al lugar elegido, hasta su retorno. Pero es necesario un tiempo anterior, que es el tiempo de *pre-Travesía*, tiempo que demora en prepararse la empresa de *Travesía*.

Decimos empresa, porque esta actividad tiene una cierta complejidad, ya que debe considerar varios aspectos de la vida fuera de la rutina cotidiana, y cuya ejecución requiere de un tiempo de decisiones y trabajos previos para alistar el tiempo de estadía de la *Travesía*.

El tiempo de *pre-Travesía* parte en el tercer trimestre del año académico, a fines de Septiembre. El Taller se divide en grupos de trabajo, donde cada grupo esta a cargo del funcionamiento, de la organización y toma de decisiones real y trascendental de los distintos temas. Todas las *Travesías* se organizan en 5 grupos genéricos: ruta (transporte), restauración (cocina), campamento (alojamiento), ámbito (ritmo cotidiano poético) y obra (producto del oficio artístico). Con estos grupos se lleva adelante la organización de un tiempo de vida, estudio y trabajo específico. Es aquí donde cada *Travesía* se vuelve única, porque cada vez se reinventa este tiempo de vivir y trabajar.

Cada faena es fundamental y cada una forma parte del todo, por lo que deben funcionar sinérgicamente. Así el grupo de ruta decide por el recorrido del viaje de ida y vuelta, revisando cuál es la mejor opción y viabilidad de la ruta y medio de transporte. El grupo debe considerar tanto la cantidad de personas, presupuesto, tiempo del trayecto, paradas o cambios de transporte, documentación, etc.

El grupo de restauración, por otra parte, considera recuperar o recobrar las energías que el cuerpo ha perdido, devolviéndolo a un estado óptimo para seguir en este tiempo extraordinario. Así se ocupa de las comidas de todo el día (desayuno, snack mañana, almuerzo, snack tarde y cena), planeando un itinerario de menú tanto del tiempo de viaje como el de estadía, debiendo organizar la dieta según el clima y actividad, la lógica de abastecimiento, los grupos de cocina, las compras a realizar, etc.

El grupo de campamento, es el encargado de buscar el alojamiento, un lugar donde dormir y estar. Los lugares van desde camping a hoteles, pero deben considerar toda la logística de distribución y habilitación de los espacios, asegurando lugares para el estar y reunirse, como en comidas y clases.

El grupo de ámbito, vela por el tiempo de ocio y ambiente del tiempo de *Travesía*, construye un espacio grato y de reunión, vinculando al grupo. La poesía entra de lleno en este punto, se hace cargo de nombrar los momentos, dar tiempo de lecturas, juegos poéticos entre otros.

Y finalmente el grupo de obra, es el centro fundamental de toda *Travesía*, ya que es el momento en que aparece de lleno el oficio. Se encarga de reunir las herramientas necesarias y los materiales pertinentes, organiza las fases de la obra a construir, aunque ella puede estar programada desde antes o surgir en el propio destino.

También en este tiempo de pre-*Travesía* cuando es posible se realiza un viaje de adelantados. En esta oportunidad, se realiza un viaje a Corral, para conocer el lugar, hacer nexos con la comunidad y poder tantear las posibles faenas a abordar y la logística del viaje. Específicamente se logra contactar a la encargada de la Iglesia de Corral, la hermana Berta, que nos recibe para mostrarnos la Iglesia. Viendo y estando en el lugar se puede desarrollar un catastro de posibles faenas a ejecutar, que orientarán los preparativos de la pre-*Travesía*. Las faenas han sido separadas en dos, en el interior y en el exterior de la Iglesia:

Faenas al interior de la Iglesia: Recuperación del lugar del Sagrario, altar del Santísimo. Reubicación de algunos elementos originales. Construcción de celosía detrás de la imagen de la Virgen. Diseño de mueble vitrina de entrada. Habilitación de espacio subterráneo para exposición de fotos. Renovación de pintura sectores blancos altar y paredes. Restauración de los ambones donde se lee la palabra.

Faenas al exterior de la Iglesia: Proyectar y ejecutar la Cruz del exterior. Letrero con nombre de la Parroquia. Trazado baldosa entrada. Escultura del profesor José Balcells para la plaza. Recuperación del borde cancha, proyección y ejecución siales borde.

Las travesías son completamente financiadas por alumnos y profesores, por lo tanto, todas las coordenadas están sujetas a esto.

Lo realizado en la pre-*travesía* es para ir preparando el camino. Con destinos más próximos se puede hacer un viaje de reconocimiento, pero con otros que se debe hacer una reinención para que lo planificado resulte. Un viaje de *Travesía* siempre tiene un factor de desconocido, nunca todo está definido ni cerrado. Se planifica, pero al encontrarse con el lugar y las personas del lugar, nos dejamos atravesar.

## Tiempo de Travesía

El punto de partida es Valparaíso y a 986 Km se encuentra Corral. Es una comuna del sur de Chile, de la XIV Región de los Ríos. Se ubica 22 Km de la ciudad de Valdivia, en la bahía donde desemboca el río Valdivia, frente a la localidad de Niebla. El puerto de Corral constituye el principal puerto de Valdivia y el más antiguo del sur de Chile. En 1850 arribaron allí los primeros colonos alemanes. Hoy habitan 3.584 personas.

Esta *Travesía* tuvo una duración de dieciséis días, del martes 23 octubre al miércoles 07 de noviembre del 2012.

El grupo estuvo compuesto por cuarenta y siete personas, de los cuales cuarenta y dos son alumnos del Taller de Primer Año de Diseño 2012 y cinco son profesores a cargo del grupo, entre estos últimos dos diseñadores industriales, un diseñador gráfico, un escultor y un poeta.

El viaje comienza con el primer tramo en bus desde Valparaíso a Valdivia. Al llegar al terminal de buses de Valdivia hay que trasladarse hasta el Puerto de Niebla, esto se realiza por transporte público en pequeños grupos de 8 personas, para luego cruzar en un transbordador hasta Corral. Tanto el grupo de restauración como el de obra, se separa del total para hacer las compras necesarias en la ciudad de Valdivia.

En Corral, la Parroquia destina un lugar detrás de la Iglesia para la estadía. Es un antigua casa de reuniones que tiene 4 salas, 1 cocina y 2 baños. Estos lugares se habilitan para comer, dormir y estar. Durante el primer día, se efectúan las faenas de instalación de los espacios de trabajo y el reconocimiento del lugar. Para esto se sale a dibujar y recorrer el pueblo para conocer los lugares de abastecimiento de comida y materiales, los servicios básicos y para tener una referencia de la vida del lugar.



## La Obra: Plaza del Archipiélago



Figura 1. Participantes Taller de Primer año de Diseño 2012; lugar de la obra de Travesía: costado de la Parroquia de Corral. Imagen: grupo de registro Travesía 2012.

La obra comienza al definir el lugar a intervenir, este es en los terrenos de la Parroquia de Corral, a un costado de la Iglesia junto a una cancha multiuso, es un espacio baldío sin uso definido. Lo primero que se hace es despejar y preparar el terreno, así se tiene un panorama más claro de las dimensiones del espacio y sus elementos circundantes.

El siguiente paso es distribuir el total del Taller en 5 grupos de trabajo, para que observen el lugar y propongan una manera de habitarlo. En este tiempo se hacen clases y correcciones que van orientando las propuestas y su fundamento. Los cinco grupos se identifican con lugares cercanos a Corral, esto generado a partir de un listado realizado con el poeta. Llamamos a la totalidad del lugar como: Plaza del Archipiélago.

Dentro de las correcciones se van afinando las propuestas, pero llega un momento en que se debe continuar con el desarrollo in situ, para ir resolviendo los problemas constructivos no resueltos en las maquetas. También se van dando directrices en el trabajo con los elementos constructivos, pero las distintas decisiones están orientadas por la voluntad constructiva fundamentada en la observación que da cabida al oficio, momento que se encuentran con la real magnitud de una obra de diseño.

Durante el transcurso de los días, se va teniendo una rutina de trabajo, en que el alumno va siendo parte de cada uno de los grupos de la *Travesía*, un día le corresponde estar ayudando en cocina, otro día va a estar a cargo de la limpieza y otros días en obra. Pero siempre pasa por todas las dimensiones, adquiriendo distintos compromisos con el Taller y desarrollando distintas habilidades.

En esta *Travesía* se alcanzó a desarrollar otros encargos, no menores y de igual importancia para el lugar. Dentro de la Iglesia se restauró la pintura original del sector del Sagrario, finas líneas pintadas a pulso que dan un efecto sobre el blanco de este sector<sup>6</sup>. También afuera, se creó un letrero con el nombre de la Parroquia, inexistente hasta ese día. Y se cambió una cruz que había en la fachada de la Parroquia. Todas faenas llevadas a cabo por el Taller.

---

6 Y para reforzar su extremo esta situación de giro horizontal, los entablados de los muros de presbiterio se colocaron en diagonal girando en un sólo sentido y se pintó el cielo con líneas de colores diagonales que tienden a atenuar la direccionalidad que llevan consigo las bancas, los pasillos, y la bóveda, y contribuyen por tanto hacer presente – junto con los elementos ya mencionados – el ancho.  
Artículo “Reconstrucción Parroquia de Corral”, de 1982, de José Vial Armstrong, Jorge Sánchez y Alberto Cruz, publicado en la Revista *CA – Ciudad y Arquitectura*, p. 31.

El término de esta Travesía finaliza al “entregar la obra” a la comunidad, esta vez al ser parte de la Iglesia fue bendecida por el párroco Padre Adam Bartyzol en la misa del domingo. También como agradecimiento, se organiza un “banquete” que es una comida en la que se invita a las personas del lugar, en un acto de compartir y disfrutar el trabajo realizado.

Se regresa a Valparaíso, donde el Taller retoma las clases luego de un descanso. Toda la experiencia ganada en Travesía se volcará en el proyecto de término del año. La formación del diseñador sucede desde una yuxtaposición de planos que convergen en un hacer, es por medio de la experiencia que se desarrollan estas tres dimensiones, y el Taller les da cabida tanto en el aula (clases), como en la ciudad (salidas de observación) y en el continente (viajes de Travesías); así estos saberes se conjugan en el Taller junto con los profesores y la materia.

El resultado es el aprendizaje por medio de la experiencia y reflexión del proyecto. Es una enseñanza orientada a la acción, que coloca al profesor como agente orientador. En la práctica de la enseñanza, no sólo cuenta la entrega del conocimiento teórico, si no que también considera las habilidades *del hacer* y la manera *de ser* del alumno. Así se concibe una formación integral, como dijo Pestalozzi, para dar paso a un proceso de aprendizaje equilibrado entre la cabeza, el corazón y la mano”<sup>7</sup>.

---

7 “Para Pestalozzi, la cabeza representa el poder que tiene el hombre, gracias a la reflexión, de separarse del mundo y sus impresiones confusas, y de elaborar conceptos e ideas. Pero como individuo situado, el hombre sigue estando completamente sumergido en un mundo que, a través de la experiencia, no cesa de requerir su sensibilidad y lo vincula con sus semejantes en la lucha emprendida para dominar la naturaleza por medio del trabajo: esa es la dimensión del corazón. El hombre, provocado de este modo por lo que es y requerido por lo que debe ser, no tiene otra solución en ese conflicto siempre abierto y plenamente asumido, que hacer una obra consigo mismo: esa es la dimensión de la mano” (Pestalozzi, 1994, p. 299-313).

## Fundamento Académico y Social

En las *Travesías* es trascendente el lugar y las personas con las que se relacionan. En la gran mayoría de los casos, se busca un interlocutor válido que permita el cruce fecundo de la visión de América, que nosotros llevamos adelante, con la realidad presente del lugar: con sus historias, sus gentes, sus costumbres; con sus necesidades y afectos; con sus paisajes y sus riquezas naturales. Esta actitud despierta el diálogo y abre la hospitalidad de los unos con los otros.

En las *Travesías* es posible identificar los fundamentos de diseño en asociación, que es más que un enfoque metodológico. Es una filosofía de diseño, es decir, un modo de entender y conducir el acto de proyección, que requiere durante todo el trabajo, una constante realimentación de informaciones y experimentaciones de soluciones parciales con el público de usuarios. En este tipo de enfoque metodológico se establece una relación de intercambio que incorpora preceptos de la investigación-acción.

En este tipo de acción, el investigador considera la voz del sujeto, su perspectiva, su sentido, pero no sólo para el registro e interpretación posterior: la voz del sujeto pasa a formar parte de la tesitura de la metodología de la investigación. En este caso, la metodología no se hace por medio de las etapas de un método, sino que se organiza por las situaciones relevantes que emergen del proceso. En los días de hoy sabemos que gran parte de las acciones que hacemos en el campo del diseño deben basarse en un proceso social de aprendizaje.

Frente a esa complejidad, autores como Castells (2000), defienden la idea de que el diseño está demandando redefinición en su forma, función, procesos y, principalmente, valores. Un camino para esta redefinición pasa necesariamente por la discusión seria y comprometida sobre su función social.

Social, todo el diseño es, dicen algunos. Es verdad. Pero el diseño orientado a cuestiones sociales es mucho más que esto.

Él tiene límites y cuando se trabaja en este campo es mandatorio conocer a las personas con quien se está proyectando, así como para atender a sus necesidades, él exige compromiso.

Para construir un telón de fondo para esa cuestión, es necesario tener la habilidad de intercambiar con las personas sentimientos y experiencias, colocándose, en la medida de lo posible, en la misma situación que ellas, haciendo lo que ellas hacen y del modo en que ellas hacen. Y en todos los casos es necesario tener una visión holística de todas las variables que componen la situación de proyecto.

En el diseño con vocación social es imprescindible la composición de un cuerpo de conocimientos multidisciplinarios que proporcione soporte teórico, fundamentación. Un diseño, para ser llamado Social, tiene que considerar todo esto y aún mucho más que esto.

Diseñadores sociales trabajan desarrollando proyectos, intervenciones e investigaciones para encontrar modos de mostrar a las personas, sean ellas el ciudadano común, comunidades variadas, sectores públicos y privados, entre otros, que es posible extender las oportunidades disponibles, en cualquier sociedad, sea desarrollada, en desarrollo o subdesarrollada, para aquel que se encuentran marginados y excluidos.

El diseño social es una práctica profesional ética, basada en derechos humanos, que considera los principios de igualdad y respeto por las cualidades individuales. Es sostenible por excelencia y su dimensión social sólo se realiza efectivamente cuando es guiada por estas cuestiones.

El diseño social no es una utopía, está solicitando de nosotros un proceso de aprendizaje, a través del cual vamos gradualmente cambiando y aprendiendo cómo diseñar guiado por la preocupación con el otro, con su entorno, y preocupándonos en proyectar no para necesidades “creadas”, inventadas, sino para necesidades reales, como nos enseña Manzini (2015).

Se puede entonces concluir, de lo que fue presentado y discutido arriba, que el Diseño Social es una actitud de proyecto que tiene por objetivo desarrollar trabajos dentro de una realidad social, en un contexto definido, lo que facilita el descubrimiento de valores culturales.

Esta práctica favorece la generación de soluciones apropiadas, que estarán siempre en consonancia con los anhelos y necesidades de la población involucrada. Permite la construcción de objetos que ganarán la aceptación del grupo. El modo de actuación del Diseño en la Asociación encuentra su más fértil campo en entidades receptivas a la colaboración externa y al trabajo participante.

Las *Travesías*, en las que participan profesores y estudiantes, constituyen un momento extraordinario dentro del proceso de formación integral. Se genera el aprendizaje mediante la adquisición de conocimientos y experiencias con la realidad de diseñar, construir y erigir obras en verdadera magnitud.

Si uno define el turismo como viaje para ver y pasear, la *Travesía* se define como una gesta épica para revelar la identidad poética de un lugar. Busca revelar el don del lugar, su sustancia más pura. Y esto se logra, creemos, por medio de obras de diseño que se despliegan en lo abierto del lugar, sean plazas, miradores, senderos, juegos infantiles, señalética, esculturas, murales etc.

# UM PROJETO DOTADO DE CARGA SIMBÓLICA

**Juan Carlos Jeldes**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

**Isabela de Mattos Ferreira**

Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Ariel Méndez Brindis**

Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Vera Lúcia M. dos Santos Nojima**

Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Os processos de significação são marcas características da produção social de um lugar, entendido como propôs Milton Santos (1994a:36), por “extensão do acontecer homogêneo ou do acontecer solidário, a partir de duas construções: a configuração territorial e norma, mesmo que efêmera”. Os objetos que compõem um local são frequentemente ressignificados por aqueles que o habitam e que nele constroem suas representações. Esses processos apontam para uma reflexão sobre ações coletivas junto a um grupo social, pois não existe espaço cujos objetos não sejam expressos por representações (significação e ressignificação<sup>1</sup>) para e/ou por cada um daqueles que o habitam.

---

1 Segundo o Dicionário *Houaiss*, tanto a palavra significação quanto a palavra significar remetem a “1- ter o sentido de; querer dizer 2- exprimir, traduzir” (Houaiss, 2003). Já o Dicionário *Aurélio* entende significação como “1 – o que as coisas querem dizer ou representam. 2- O sentido da palavra; significado” (Ferreira, 1999). Finalmente, o *Dicionário de Sinônimos e Antônimos da Língua*

Não há cidade que não tenha passado ou venha a passar por processos de reconstrução e ressignificação motivados pelo desejo de melhorias, por necessidade de revitalização, ou para reerguer-se de uma catástrofe. Em todos os casos, principalmente neste último, a participação coletiva reúne diferentes atores em intervenções criativas para melhorar a qualidade de vida, a convivência e a habitação dos lugares.

Sob a concepção de que a fundamentação poética capacita e favorece o desenvolvimento da arte e o ofício da arquitetura e do design através da combinação vida, trabalho e estudo, professores e alunos da Escola de Arquitetura & Design da Universidade Católica de Valparaíso têm sustentado uma participação direta e proativa na construção e adaptação de lugares de acordo com as necessidades locais de cada uma. Realizam as “*Travessias pela América*”, projetos anuais, que os levam a lugares onde executam atos e proclamações, que culminam em obras de arquitetura e design, deixadas a seus moradores.

### **Tubul – um projeto de pequena escala**

Assim foi em Tubul, um pequeno vilarejo, de belas praias e vegetação exuberante, povoado por pescadores e construtores de barcos, localizado na Província de Arauco na Costa Sul da Região de Biobio, no Chile. Em 2010, Tubul foi arrasado por um tsunami que destruiu os barcos e as casas de seus moradores.

---

*portuguesa* descreve como sinônimos de significação os termos: “sinal, explicação. Notificação. Significado, sentido, aceção; significância” (Fernandes, 2005). O termo ressignificação foi encontrado apenas em dicionários na internet. O Dicionário *Priberam* (<http://www.priberam.pt>) define como o ato de “dar outro ou novo significado a” algo.



As ondas do maremoto que passaram por Tubul destruíram noventa por cento das casas dos 4.000 moradores e a única escola que havia na região. Os professores Juan Carlos Jeldes e Herbert Spencer, no relatório apresentado em janeiro de 2011, descrevem a *Travesía Tubul, Arauco*, que conduziram em novembro do ano anterior.



Figura (a) Praia e vila de Tubul.

Figura (b) Barcos de pescadores de Tubul.

Figura (c) Peixe frito com batatas – almoço típico da vila.

Figura (d) (e) Peixe frito com batatas – almoço típico da vila.

Figura (f) Pós-tsunami, a vila coexiste com o vestígio.

Relatam que o grupo formado por três professores, dois designers convidados e dezoito alunos de Design iniciou os trabalhos pela observação do lugar e de seus habitantes. A observação é um procedimento que permite penetrar na realidade de maneira sempre nova e original. Identificou uma atividade compartilhada no espaço público e determinou o local para o ato poético, que permite extrair e nomear as qualidades observadas para conformar um lugar, valorizando as pessoas pelas práticas e modos de vida que lhes são próprios.

Neste caso, o processo criativo do projeto aproxima-se de um jogo. Trata-se de um sério jogo em equipe, cantando em coro uma obra que traz o jogo da conversão – de baixo para cima – *El cantar del ad ripam*.

A abstração flui quando somos capazes de reconhecer certos elementos da realidade e transportá-los separadamente para o âmbito das ideias. A realidade é plena de sujeitos, pessoas, objetos, situações, fatos... Dela identificamos e nomeamos, em separado, para elaborar um louvor ou formular um projeto a partir das relações diversas e divergentes que fazemos das imagens obtidas.

Faz-se, então, referência às possibilidades de acesso ao intelecto a partir da vivência do sensível como está em Santo Tomás de Aquino “o princípio do conhecimento está nos sentidos”<sup>2</sup>.

A realidade foi perscrutada e mentalmente absorvida para gerar imagens. Por dinâmicas relacionais, as imagens foram transmutadas em novas ideias associadas à materialização de formas que vão provocar as pessoas, porque se lhes revelarão como suas.

---

2 *Sed contra est quod philosophus probat, I Metaphys., et in fine Poster., quod principium nostrae cognitionis est a sensu. Sancti Thomae de Aquino – Summa de Theologiae, prima pars – quaestione LXXXIV ad quaestione LXXXIX, articulo 6.*

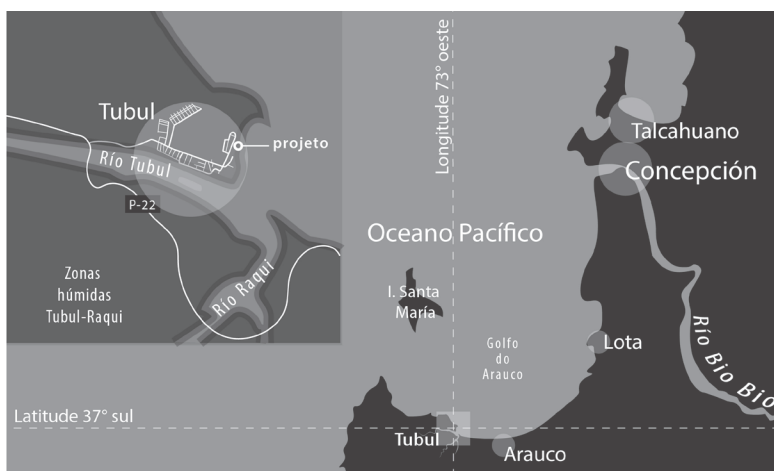


Figura (g) *Ubicación Tubul.*

Não se projetam coisas, mas, sim, o que as coisas estimulam nas pessoas. Outorga-se ao ato abstraído um valor para devolvê-lo à realidade em forma de produto. Constroem-se seus significados. O processo de significação ou de ressignificação, de atribuição de significado ou de um significado novo em projeto de produtos é dinâmico e complexo. Envolve as condições emocionais, culturais e até biológicas das pessoas a quem se destinam, seus repertórios, seus gostos, comportamento, suas ideias, intenções e expectativas. Esses fatores se inter-relacionam à materialidade, ou seja, a partir de sua construção, estrutura, forma e configuração, como também à percepção do contexto de onde serão instaurados.

### **Da abstração à forma**

Um amplo espaço frente ao mar do golfo de Arauco no limite do povoado foi escolhido para a construção de um conjunto de artefatos que permitisse aos moradores ali quedarem-se de modo repousante e prazeroso; um lugar com atributos de intimidade, proteção, refúgio, centralidade e conforto.



Figura (h) Os barcos cedidos.

São poucos objetos de madeira resgatados dos cascos dos barcos destruídos pelo tsunami. Cinco barcos foram disponibilizados para serem seccionados para obter pranchas em curvas duplas de cipreste. As secções de cinco metros de comprimento por dois metros de largura, em média, foram unidas e distanciadas do chão.

Todo objeto constrói sempre uma relação com a vida. O casco de um barco é a forma viva de sua relação com o mar, mas, quando visto em terra, entende-se que está fora do lugar e parece abandonado.



Figura (i) Obra executada.

A madeira foi raspada e envernizada, e também arranjadas observando de cima e em uma altura que permite evitar o vento. A parte inferior dos barcos deixados no solo foi usada como revestimento.

A obra tornou-se um lugar de encontro com vistas para o Pacífico, um ponto de intercâmbio entre a cidade e a praia.



Figura (j) A obra entregue aos moradores.

### **A criatividade não tem sentido sem o outro**

A atribuição de significado está totalmente ligada a um sistema de interação usuário-objeto-tempo-contexto. Os processos de significação e ressignificação dos objetos são sempre relacionais, ligados à natureza das emoções. Aqueles com que o indivíduo se conecta são os mesmos que também o conectam a outros indivíduos. A (re)construção dos espaços ressignifica os lugares e dota de uma relevante carga simbólica as relações que os indivíduos tecem uns com outros. A frequência a estes locais tende a criar e manter cortesia e generosidade das pessoas entre si e confere-lhes atributos comunicativos e atraentes de um espaço amável, o qual Adriana Sansão Fontes (2012) chama de amabilidade e define:

(...) como a qualidade que surge da articulação entre as características físicas do lugar, as intervenções temporárias que ocorrem sobre este espaço e as pessoas que o utilizam e se conectam, sendo um conceito formado, portanto, pelas dimensões física, temporal e social. (*Amabilidade urbana: marcas das intervenções temporárias na cidade*)

Nos barcos destruídos pela catástrofe, a madeira foi compreendida como material reutilizável. Sua beleza revela-se por sua pertença ao mar mesmo esfacelada, pelas curvas duplas que mostram a fineza do trabalho dos carpinteiros e pela existência dos pescadores que se reconhecem em algumas histórias desses barcos. São as dimensões próprias do lugar que desenharam a narrativa da forma da obra.



Figura (k) Polindo o material.

A obra realizada em Tubul traz um entendimento do campo de atuação do designer em projetos de intervenção urbana e mostra uma metodologia singular não só pela abordagem à problemática das necessidades das pessoas e dos locais, mas sobretudo pelo procedimento de colocar-se na condição do outro para ler as entrelinhas da realidade imediata.

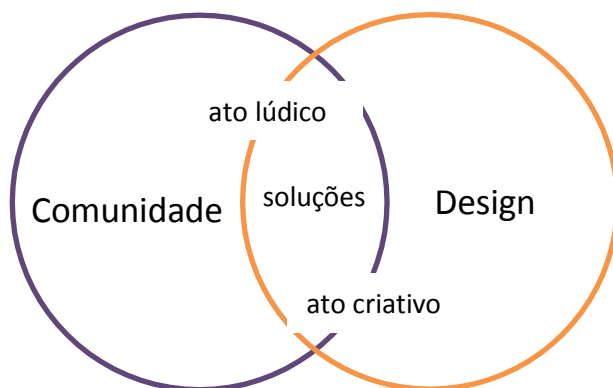


Figura (1) Esquema do processo metodológico.

É a lição de como, a partir de um ato lúdico, seguido da fruição própria de um ato criativo, pode-se atingir um resultado eficaz, que tipifica um fazer com os limites do que se tem, sem nada a que se anteponha uma demanda. É um modelo flexível de negociação, de participação e de cooperação.





# O NINHO E O ATO POÉTICO

**José Luiz Ripper**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Alfred Thiers**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**João Victor Correia de Melo**

Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso

Hoje cada vez mais às instituições cabe legitimar e separar os campos profissionais. Quem ganha são as más escolas, os maus professores e os maus alunos, pois a escola é um campo de treinamento: treina a pensar, refletir, fazer etc. Cabe aos usuários, ao setor jurídico, e ao Estado, regular a atividade profissional. À universidade, cabe estar livre.

A pesquisa técnica que é feita no LILD indica, ela mesma – por seus métodos – os próprios caminhos. Somos conduzidos mais que condutores. A cada momento a realidade de cada experimento tem que ser interpretada, indicadora que é da próxima e interminável etapa. No entanto, esse contínuo sofre principalmente aqui e agora, nesse meio de tantos objetos, ações físico/culturais, abalos – que chamamos de cruzamentos – causados por um novo cruzamento recente que deu oportunidade para titular este trabalho. Cruzamento este já feito bem antes, para outras finalidades, por G. Bachellard. Entretanto, esses cruzamentos são “soluços” dos pesquisadores. Temos, então, que ativar o que pensamos, o que pensamos que é um campo teórico em constante ebulição, cotidianamente descoberto na árvore do conhecimento. Um conhecimento que se apresenta livre das disciplinas, integralmente unificado no laboratório, sem a necessidade das segmentações feitas pelo ensino acadêmico.

Os cruzamentos abalam o que se conhece porque as referências que os ocasionaram são referenciadas fora de nós, além da nossa vontade, sendo feitos, muitas vezes, com nossas relações e embates, com as pessoas do mundo. No artigo em pauta, há muito aqui do que foi conversado com o professor Arturo Chicano, nosso principal interlocutor nesse caso. Durante nossas conversações com o professor, trocamos escritos para facilitar nosso entendimento. Textos com os quais concordamos e vice-versa, que podem ser encontrados tanto neste trabalho, quanto em outras referências sobre o LILD e a e[ad].

### **Caminhos**

No meio ambiente, que é o espaço conhecido (Lefebvre, 2000), o objeto existe não só em sua concretude, mas também existe no pensamento do ser, em estado abstrato. Nesse estado abstrato, o objeto é controlado pela mente. No estado concreto, interage livremente com o meio físico e social. O indivíduo, em suas atividades diárias, interage forçosamente com o objeto nessas duas modalidades: a abstrata e a concreta, que se dão isoladamente em tempos diferentes, ou praticamente conjugadas. Qualquer movimento corporal humano, para ser executado, necessita da ação, de um agente, e do objeto. Todo ato é, então, uma interação. O homem vive em dois domínios: o mental, teórico, do pensamento; e o mundo da matéria, da gravidade, o mundo concreto. No mundo mental, o objeto está em estado abstrato. A velocidade e a potência das coisas são controladas pelo pensamento, variam conforme a vontade, e, dessa forma, as distâncias e fronteiras não existem, pois, em pensamento pode-se estar em qualquer lugar. Fora da mente, do pensamento, o objeto está em estado concreto. No mundo físico, os limites são práticos, determinados pelas suas concretudes, e não são controlados pela vontade, uma vez que o objeto concreto interage com as ações do meio onde está inserido. Nesse estado, o ser não mais o controla. De acordo com o tipo de mentalidade

e seu momento pessoal, como posicionamento físico (sentado, deitado, andando, em um ônibus, em uma oficina), o sujeito interage com o objeto em estado abstrato ou concreto. Conforme o caráter particular do indivíduo, ele tende a adequar suas atividades de maneira a manter o objeto do seu trabalho no estado de sua preferência: em pensamento, *puro*; ou em interação com o objeto, *aplicado*. Nesse sentido temos no primeiro caso o Pensador, *Homo Sapiens*, relativo ao objeto no abstrato, e o Fazedor, *Homo Faber*, relativo ao objeto no concreto. Na escola, em um curso de design, por exemplo, importa a estrita convivência desses dois tipos de caráter do ser humano, igualmente importante para o desenvolvimento do setor. Parafraseando a definição de espaço dada por Milton Santos, define-se que o estudante e o professor devem ser formados à luz de um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de ambas as abordagens, não consideradas isoladamente, mas como um quadro único no qual o curso e a pesquisa se dão.

Pensar o objeto, e fazer o objeto, são ações diferentes, complementares, interdependentes e constantes. No entanto, quando se trata de um grupo de indivíduos pertencentes a qualquer instituição que reúne pessoas, no caso a unidade escolar, pode-se notar pouca sintonia entre as pessoas do grupo voltadas para atividades ligadas ao objeto abstrato e aquelas que preferem passar a maior parte do tempo dedicadas ao objeto concreto. Nas escolas de design, a própria grade curricular discrimina as matérias dividindo-as em dois grupos: matérias teóricas (entendam-se matérias teóricas aquelas em que o objeto é abstraído de sua concretude, e está num nível mental), em que o objeto é abstrato; e matérias práticas, em que o objeto é concreto. O equilíbrio entre as duas parcelas formadas é assunto de discussões intermináveis, como se pode constatar nas histórias das instituições. Como é apontado por Huxley (1954), o homem é um “anfíbio” que vive simultaneamente em dois mundos – o mundo da realidade e o mundo por ele próprio fabricado – o mundo da matéria, da vida e da consciência; e o mundo dos símbolos. Quando pensa, faz uso de grande variedade de sistemas de símbolos:

linguísticos, matemáticos, pictóricos, musicais, ritualísticos. Sem esses sistemas de símbolos, não haveria arte, nem ciência, nem lei, nem filosofia, nem sequer os rudimentos da civilização; em outras palavras, seria animal. Por outro lado, esse domínio do abstrato/simbólico pode acabar por afastar cada vez mais o homem da realidade concreta, afinal, “por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana (...) frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente” (Jung, 2008, p. 19), e assim, “a maioria de nós transfere para o inconsciente todas as fantásticas associações psíquicas inerentes a todo objeto e toda ideia” (p. 49). Dessa forma, o mundo abstrato torna-se extremamente sedutor, afinal a interação deixa de ser entre o ser e a natureza incontrolada, e passa a ser entre o ser e o ser, o que traz um maior domínio sobre o objeto em pesquisa, pois, como dito, seu controle é exclusivo da mente. Dessa lógica, surge a predominância da parte pura do design na academia, nas suas pós-graduações, e isso se alia ao fato de que muitos cursos têm sua origem nas áreas de ciências humanas – tradicionalmente mentais –, cujas pós-graduações serviram de modelo à nova área. A ideia de dar continuidade prática ao conteúdo da graduação, muitas vezes objetos concretos, ou era considerada uma “atitude menor”, ou era simplesmente afastada. Soma-se a isso o caso particular do Brasil, onde trabalhar com as mãos é “feio” e sinônimo de um trabalho “ralé”. Em contrapartida, desenvolve-se, na graduação, o que se pode chamar de “design de escritório”.

O consumismo instalado no meio social invade as unidades de ensino de forma degradante, e por extensão os escritórios de design. Desse modo, a produção de conhecimento nas áreas acadêmicas destinadas ao estudo, ao desenvolvimento técnico e à aplicação do objeto utilitário, fica fortemente prejudicada. Disfarçada de design de aplicação, essa tipologia é totalmente voltada para a lógica industrial, o que levou a graduação a um limbo, não estando diretamente ligada a nenhuma das abordagens acima citadas. Percebe-se esse fato na análise do objeto de design em sua concretude. Como proposto por Moreira & Ripper (2014), pode-se entender o objeto como

um texto, ou seja, nele está presente uma estruturação, a sintaxe, que remete a quatro conteúdos particulares, a semântica. Assim como o texto, o objeto só é entendido em sua totalidade por meio da união indissociável da sintaxe, conteúdo aplicado, e da semântica, conteúdo puro; em outras palavras, quando sua organização estrutural técnica se refere ao uso cultural. No entanto, a sociedade pós-moderna e sua velocidade dominante (Santos, 2011) colonizam por meio da técnica, transformando esta no ponto central do objeto de uso: a sintática é imposta à cultura, ou melhor, às culturas. Dessa forma, o objeto é esvaziado de semântica, suas interações tornam-se pálidas, formais, o que, por consequência, esmaece todo o espaço físico deixando-o sempre em estado de necessidade, em que objetos não são acionados, e ações são impossibilitadas por falta de objetos (Santos, 2009; Massey, 2009). O mundo instrumental, como apontam Illich (1976), e mais tarde Flusser (2011), desvalorizou a reflexão humana, transformando-se na grande verdade do mundo moderno. Nesse sentido, o instrumento deixou de servir ao homem, para que agora o homem sirva a esse instrumento. Fator ainda mais agravante é a inserção dessa lógica também na academia.

A educação e a pesquisa, como nos mostram Freire (2011) e Illich (1976), tornaram-se ferramentas dessa expansão instrumentalista, moldando as novas gerações de acordo com as necessidades dessa prática, limitando, e muito, a real criatividade humana, fruto de sua reflexão livre sobre o mundo. Desse modo, essa prática não pode ser chamada de conhecimento “pois os educandos não são chamados a conhecer, mas a memorizar o conteúdo narrado pelo educador” (Freire, 2011, p. 96) em detrimento da problematização do mesmo, o que criaria questionamento, diálogo e reflexão. Surge, então, um problema ainda maior. O pensamento não tem um limite, e quanto mais se entra no mesmo, mais pensamentos surgem, tendendo ao infinito. Dessa forma, quando esse “design de escritório” entranha-se na abordagem pura do design, cria-se uma falsa noção de avanço científico do pensamento, ou do objeto em estado abstrato. Por mais que o indivíduo possua “conhecimento acumulado”, sua experiência

pessoal estará presa a essa concepção instrumentalista do mundo. Dessa forma, suas experiências aproveitam apenas uma fração das possibilidades existentes no universo, uma vivência curta e rígida dos paradigmas instrumentalistas. Como aponta Jung, “a despeito da nossa orgulhosa pretensão de dominar a natureza, ainda somos suas vítimas, pois não aprendemos nem a nos dominar” (2008, p. 128). Assim, ocorre um soluço na formação do designer, atrapalhada por essa falsa aplicação do “design de escritório”, e um design puro, que trabalha somente na área instrumental. A pós-graduação, então, seria uma possível fuga dessa lógica. No entanto, a quebra da tipologia do “design de escritório” na abordagem aplicada é muito complicada, pois envolve toda uma modificação do espaço concreto da academia, em especial, as oficinas, cada vez menos heteróclitas e dinâmicas. Em contrapartida, a abordagem pura, por estar em um ambiente abstrato, não percebe o problema com a aparelhagem concreta, o que facilita sua implementação, e especialmente, sua predominância na pós-graduação.

## O Puro

Para que o ser se mova, ou realize qualquer outro ato corporal, é necessário que o mesmo envie mensagens, de tempo indeterminado, ao corpo, e para que essas mensagens sejam enviadas, é necessário o pensamento anterior às mesmas. O design puro detém-se, nesse primeiro momento, no objeto enquanto pensamento. O design puro aborda o simbólico, os postulados e teoremas, as histórias e teorias, enfim, todos os termos que remetem ao estado abstrato do objeto, mas é injusto chamar o design puro de teórico, afinal, também há teoria no design aplicado. Nesse, o objeto pensado, em estado abstrato, se concretiza nas interações do pensamento com o seu objeto direto, a linguagem. Os objetos no estado de pensamento manifestam-se, fora da mente, na linguagem, por meio de técnicas orais e escritas. Características específicas do Design Puro: É o espaço dos postulados e dos fundamentos

– princípios fundamentais; Fala e escreve sobre a coisa sem a presença da mesma, que é, assim, idealizada; O reconhecimento científico; Independe da técnica; Documental e utópica; É mental, mas se expressa materialmente pela escrita e pela fala; Trabalha com conceitos psicológicos, especialmente, os não operantes; Transcende a materialidade com o intelecto; Elabora noções vindas do pensamento; Controla o comportamento do objeto mental; É impossível testar o objeto de pesquisa na realidade cultural; Torna abstratas as características do Design Aplicado.

## O Aplicado

O desenho aplicado, por meio do objeto concreto, estende as técnicas de linguagem às técnicas próprias da materialidade (Correia de Melo, 2011): técnicas do fazer, do fabricar, da replicação, do eletrônico, do monitoramento, e outras mais. Essas técnicas de monitoramento servem para avaliar as interações que o objeto faz com a cultura, mostrando o desempenho do mesmo, e indicando os necessários aperfeiçoamentos do mesmo. No caráter aplicado, o objetivo de pensar o objeto está no fazer, logo, visa a uma tradução, necessária a uma relação entre os mundos, enquanto, no puro, continua submetido apenas ao pensamento. Dessa forma, torna-se menos confortável que o Design Puro. Ortega y Gasset afirma que “*del dicho al hecho hay un gran trecho*” (1925). Exatamente por isso, o método em design aplicado trabalha com noções operantes, combinação de dois ingredientes ou seres conhecidos que produz um terceiro ingrediente desconhecido, imprevisto. Trabalha com os erros e acertos em um processo de aproximação sucessiva. Normalmente, o erro traz mais respostas que o acerto. O domínio Aplicado necessita, então, de um pesquisador com características bastante específicas. Primeiramente, perseverança. Os tempos do fazer e do pensar são completamente diferentes, e a partir do momento em que é necessária uma interação com o meio

concreto, especialmente na cultura, o tempo torna-se totalmente imprevisível, afinal, são muitos fatores influenciando no mesmo. Exatamente por isso, é necessário que esse pesquisador mantenha seus objetivos por longo tempo, mantendo sempre a curiosidade, deixando de lado o ter medo de errar. Por fim, espera-se a capacidade de fazer mais do que agir: como diferenciava Aristóteles (1984), fazer e agir são diferentes, tão diferentes que um nunca inclui o outro. Porque nem o agir é uma forma de fazer, nem o fazer é o verdadeiro agir. O fazer tem sempre um fim distinto de si mesmo, o agir, não; pois a boa ação é ela própria seu fim. Características específicas do Design Aplicado: Trabalha com noções operantes; Concretiza, mexe, combina os materiais, provocando novos acoplamentos; Concretiza, mexe, combina as formas, provocando novas configurações; É prática, faz objetos concretos que tem existência independente da vontade; Aperfeiçoamento técnico constante; É possível testar o objeto de pesquisa na realidade cultural; Torna o objeto manifesto, e demonstra potências características do Design Puro.

### ***Ciudad Abierta e a Poesia***

La Poesía dice, la Arquitectura hace. Una Ciudad que no es Ciudad. No hay ideas tipológicas, no hay referencias ni imágenes del pasado clásico o tradicional, no hay planos ni alegorías maquinistas. No hay épicas ni grandes retóricas. No hay calles, no hay lotes. Pero se percibe un inigualable aire de modernidad. (...) con la pura idea de que vida, estudio y trabajo se fusionen en una sola cosa. (...) (Lisnovsky apud Asensio, 2013)

A poesia diz, a arquitetura faz. A história da Escuela de Arquitectura y Diseño da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso é pautada nesta frase. Baseada na epopeia moderna da Amereida, a filosofia da escola busca a conjunção



da palavra e da ação. Os atos poéticos convidam ao agir das mãos. Alberto Cruz e Godofredo Iommi – seus precursores, arquiteto e poeta respectivamente – muito bem tratam da ideologia e do vir a ser dessas ideias (1983). Vislumbram essa cidade de interação e de possíveis relações. Formatam em estado *puro*. No entanto, outro precursor, Fábio Cruz Prieto, também arquiteto, questiona esse estado, e coloca seu ponto: Se acreditamos nisso, fazamos existir. E assim se definem as lógicas e parte-se para um estado *aplicado*:

Los poetas se detienen señalando un “ahí”, los arquitectos dan unos pasos; que describen un centro; aquél de la obra. Ésta se configura en la búsqueda de sus límites. Así las sucesivas detenciones de los “ahí” y la incesante búsqueda de los límites es el plan de acción de la Ciudad Abierta. Como la abstracción arquitectónica es representativa, en estas obras la representatividad de las condiciones de vida del momento actual se da a través de la “detención del ahí”. (Escuela de Arquitectura PUCV, 1992)

A relação entre o ato poético e o projeto a ser executado é lógica. A poesia desfaz, no ato de sua concretização, os limites entre o prático e o teórico, entre as relações técnicas, físicas e humanas sempre separadas nas escolas. Aí, o conhecimento em sua constante mutação e crescimento, vai sendo tocado na e[ad] com a liberdade, há muito perdida, no âmbito acadêmico em geral.

Em precursora viagem para “aulas” do convênio de pós-graduação entre PUC-Rio e PUCV, o LILD foi apresentado ao espaço da *Ciudad Abierta*, e como descreve Mihalache, a primeira impressão foi:

(...) la visión de conjunto son sustituidas por intervenciones locales, puntuales, de huellas dejadas en el lugar. Entre éstas, algunas se estabilizan (como el cementerio y la capilla al aire libre) y otras se metamorfosean cambiando su aspecto. Nuevos objetos fagocitan a los antiguos, otras obras quedan por terminar,

los materiales se reciclan y viven; de esta forma, hay varias vidas y todas ellas en un proceso vivo, dinámico y activo. Ciudad Abierta no es un museo al aire libre con maquetas a escala 1:1, sino la señal siempre en movimiento de la vida misma. (2006, p. 26)

Em suma, Design Aplicado em seu máximo. Surge, então, a vontade: Por que não aproveitar essa proximidade com os preceitos do laboratório e desenvolver objetos em contexto tão inspirador. Abre-se, assim, a oportunidade da confecção de ninhos: abrigos domiciliares compactos; e os primeiros experimentos estão são demonstrados à frente.

### Cronograma de Atividades

Para o desenvolvimento de tais objetos, foi criado um cronograma preliminar focando nos dois anos seguintes ao primeiro contato com a *Ciudad Abierta*. Tais atividades foram alocadas de modo a aproveitar as viagens para as aulas já agendadas do convênio de pós-graduação entre PUC-Rio e PUCV, a participação em congressos e as estadas ocasionais de cada um dos membros envolvidos. Tal cronograma visou à integração entre os vêm por meio deste, relatar o conjunto de ações efetivamente ocorridas na colaboração entre o Lild PUC-Rio e a e[ad]PUCV pelos professores José Luiz Ripper e João Victor Correia de Melo, do Lild, e Alfred Thiers, da e[ad], no período de 2 de outubro de 2012 a 1º de setembro de 2013.

Data	Ações	Agentes	Local
02/10/2012	Conversas gerais sobre a tecnologia desenvolvida no LILD; levantamento inicial de materiais naturais locais, instrumentos e instalações.	LILD: José Luiz Ripper e[ad]: Alfred Thiers, Juan Carlos Jeldes, Arturo Chicano e o pessoal envolvido no projeto de pós da PUC/UCV	PUCV

<b>Data</b>	<b>Ações</b>	<b>Agentes</b>	<b>Local</b>
Março/2013	Estágio no LILD visando à transferência de tecnologia desenvolvida no laboratório. Bases Técnicas sobre Método de preparação, sopragem e parametrização das bolhas de sabão (softwares indicados) e sólidos platônicos; barro cru; bambu; e resinas baseadas em óleos vegetais para aplicação em construção sem fundações. Duração: em torno de duas semanas.	LILD: José Luiz Ripper e João Victor Correia de Melo e[ad]: Alfred Thiers	PUC-Rio
Abril/2013 Maio/2013 Junho/2013	Experimentos com materiais naturais locais, próximos à Cidade Aberta, similares aos utilizados no LILD. Experimentos visando à geometria de possíveis módulos a serem montados. Envio de amostras.	e[ad]: Equipe Alfred Thiers	PUCV
Abril/2013 Maio/2013 Junho/2013	Baseados nas informações do professor Thiers sobre a ação anterior, experimentos no LILD sobre técnicas a serem utilizadas na montagem de um objeto experimental na Cidade Aberta.	LILD: José Luiz Ripper e João Victor Correia de Melo	PUC-Rio
Julho/2013	Definição do objeto a ser depositado segundo programa de utilização a ser combinado.	LILD: José Luiz Ripper e João Victor Correia de Melo e[ad]: Alfred Thiers	PUC-Rio PUCV
22 a 27 Agosto/2013	Montagem conjunta do objeto experimental definido na Cidade Aberta com técnicas desenvolvidas no LILD e materiais locais.	LILD: José Luiz Ripper e João Victor Correia de Melo e[ad]: Equipe Alfred Thiers	PUCV
28 a 30 Agosto/2013	Apresentação da pesquisa do LILD e comunicação das ações de colaboração entre a PUC-Rio e a PUCV, à comunidade científica, durante o Seminário Ibero-Americano de Arquitetura e Construção com Terra -SIACOT. (Anais SIACOT 2013)	LLILD: José Luiz Ripper e João Victor Correia de Melo	PUCV/ SIACOT

<b>Data</b>	<b>Ações</b>	<b>Agentes</b>	<b>Local</b>
31/Agosto/2013	Exposição do objeto em finalização para alunos e professores da PUCV e integrantes do congresso SIACOT.	LILD: José Luiz Ripper e João Victor Correia de Melo e[ad]: Equipe Alfred Thiers	PUCV
Emandamento	Observação da secagem e uso do objeto por parte da comunidade PUCV.	e[ad]: Alfred Thiers	PUCV

*Tabla 1. Cronograma de actividades.*

## **Design Aplicado na Ciudad Abierta**

### **Espaço Bolha**

Optou-se por concretizar na Cidade Aberta uma unidade já em experimentação prática no Lild, e na qual o professor Thiers teve participação quando de sua permanência na PUC-Rio. A unidade é uma estrutura baseada na geometria da bolha de sabão que, dentre inúmeras características, apresenta eficiência energética e material. O objeto em experimentação no Lild apresenta medidas gerais de 7,70 metros de comprimento por 6 metros de largura e altura máxima de 3,20 metros. Para o experimento, na PUCV utiliza-se a mesma geometria, no entanto, em menor escala, apresentando medidas gerais de 2,56 metros de comprimento por 2 metros de largura e altura máxima de 1,07 metros.

### **Materiais utilizados**

Conforme método do Lild, os materiais utilizados no laboratório foram substituídos por equivalentes próximos existentes na localidade, mais especificamente, nas proximidades da Cidade Aberta. Esse processo envolve uma série de experimentações para a avaliação do comportamento desses materiais. As mudanças ambientais devidas às diferentes localidades, no caso Rio e Valparaíso, envolveram adaptações das técnicas utilizadas em laboratório. O “fibrobarro” (Leme, 2003), por exemplo, foi feito com terra e fibras locais, mais especificamente,

fibras de pasto e de pinheiro. O material foi pisado para mistura em conjunto com alguns alunos da e[ad] PUCV, que, em continuidade, ajudaram na confecção e no posicionamento das placas sobre o molde.

### **Processo de concretização**

O processo iniciou-se nas definições das medidas gerais do objeto. Esse passo foi conduzido ainda no Lild baseando-se nos parâmetros de tempo, recursos humanos e materiais disponíveis, e possibilidades de uso por parte da cultura local. Definidas as relações, levantou-se junto à PUCV – baseando-se em desenhos preparatórios – as disponibilidades de local e materiais possíveis. A concretização foi, então, iniciada quando da chegada da equipe do Lild à Valparaíso, e ocorreu segundo os passos a seguir:

1. Localização e demarcação do espaço de construção em meio às dunas de areia fina da Cidade Aberta;
2. Preparação do canteiro de obras;
3. Nivelamento, preparação da base e drenagem (feita de seixo rolado) do espaço;
4. Coleta de materiais;
5. Experimentos do fibrobarro com a terra e fibras locais;
6. Execução da fôrma do objeto feita de areia e *grid* de tubos flexíveis de PVC;
7. Mutirão para a preparação da terra misturada com as fibras;
8. Confecção e aplicação do fibrobarro na forma;
9. Proteção do objeto às intempéries;
10. Observação no período de secagem;
11. Exposição do objeto em fase de secagem para grupos visitantes compostos por membros do Seminário Ibero-Americano de Construção com Terra (SIACOT), alunos e professores da PUCV em 31 de agosto de 2012.

12. Após a secagem, o objeto foi desmoldado, pela simples retirada da areia.

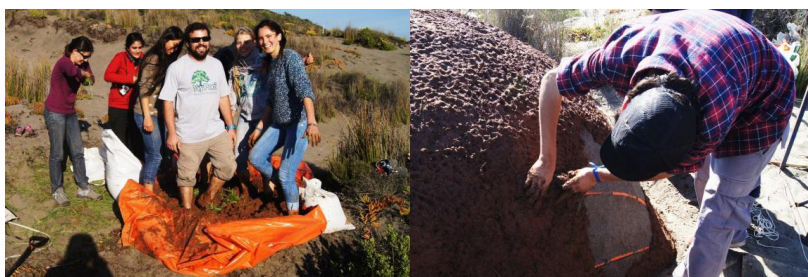


Figura 1. Transporte do molde de PVC até o local de construção e confecção do molde de areia.

Figura 2. Preparo e aplicação do “fibrobarro”.

Figura 3. Objeto em secagem.

O tema central do SIACOT foi relacionado ao efeito dos sismos em construções de terra crua, muitas delas, patrimoniais. Na borda da placa sul-americana, o Chile é um país especialmente sujeito a intensos e frequentes sismos, algo que dificilmente ocorre no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. As ações e estadias possibilitaram o contato com essa realidade à qual o objeto está sujeito trazendo outros olhares e entendimentos sobre o mesmo, expandindo as possibilidades de uso. Um fato interessante é que o objeto resistiu a um tremor de aproximadamente 5,2 na escala Richter.

Esse objeto foi caso de estudo de dois alunos de graduação da e[ad], sendo avaliadas variações de temperatura, umidade, entre outros. Além disso, desdobrou-se em mais um objeto, experimentado pelo professor Thiers, baseado na triangulação matemática da forma e na possibilidade de pré-fabricação. Ambos os objetos foram removidos devido à ação das chuvas e à não impermeabilização dos mesmos, fase ainda faltante do programa.

### **Icosaedro Curvo**

O segundo objeto concretizado na Cidade Aberta foi uma unidade de jogo (Moreira e Ripper, 2014) já em experimentação prática no Lild, sendo um desdobramento da pesquisa extensa sobre domos geodésicos, encaminhada há cerca de 20 anos pelo laboratório. A unidade é uma modificação de um domo geodésico frequência 1, baseado no icosaedro, sólido platônico de 20 lados. Nesse objeto, as arestas do sólido são curvadas de modo a obter o mesmo raio de curvatura da esfera circunscrita ao mesmo, e amarradas em giro. O objeto construído tem diâmetro final de 3 metros.

### **Materiais utilizados**

Assim como no experimento descrito anteriormente, os materiais utilizados no laboratório foram substituídos por equivalentes próximos existentes

na localidade, mais especificamente, nas proximidades da Cidade Aberta. A principal modificação em relação ao objeto em estudo no LILD foi a utilização do coligue, um bambu do gênero *chusquea*, natural dessa região chilena. A grande diferença, em relação à maior parte dos bambus trabalhados no Brasil, é o fato de o coligue ter o interior dos entrenós maciços, o que, a princípio, pareceu bastante interessante no que diz respeito à resistência à flambagem, principal questão no objeto em pesquisa. As amarrações foram feitas com cordas de polipropileno trançadas, muito parecidas com as utilizadas no LILD.



Figura 4. Professor Ripper e o modelo do objeto confeccionado no LILD.



## Processo de concretização

O processo iniciou-se nas definições das medidas gerais do objeto. Esse passo foi conduzido, ainda no LILD, baseando-se nos parâmetros de tempo, recursos humanos e materiais disponíveis, e possibilidades de uso por parte da cultura local. Definidas as relações, levantou-se junto à PUCV – baseando-se em desenhos preparatórios – as disponibilidades de local e materiais possíveis. A concretização foi, então, iniciada quando da chegada da equipe do LILD à Valparaíso, e ocorreu segundo os passos a seguir:

1. Coleta de materiais;
2. Experimentos de curva a fogo dos coligues;
3. Confeção de moldes para curva a fogo;
4. Curva a fogo dos 30 elementos de coligue;
5. Mutirão para amarração;
6. Testes dinâmicos;
7. Observação do objeto e seu comportamento à ação das intempéries.





Figura 5. Elementos de coligue curvados a fogo.

Figura 6. Professor Alfred Thiers finalizando a amarração do objeto.

Figura 7. Objeto sendo rolado nas dunas da *Ciudad Abierta*.



O objeto comportou-se muito bem, no entanto, um melhor desempenho relativo à flambagem não fora obtido. Apesar de o coligue ser maciço em seu interior, essa parte interna apresenta uma densidade muito menor que a parte da casca, não apresentando uma diferença notável em relação ao bambu trabalhado no Brasil. Fora esse ponto, o objeto mostrou comportamento muito parecido com seu similar em terras brasileiras.

\* \* \*

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. (Santos, 2009, p. 63)

Nessa definição do espaço geográfico, encontram-se os termos imprescindíveis que os designers devem considerar ao trabalhar: espaço; sistema de objetos; sistema de ações. O geógrafo alerta que só existe ação no meio concreto na presença do objeto, e que o objeto não tem existência filosófica sem a ação sobre o mesmo. Pede-se ao leitor que mantenha na memória essas palavras após a leitura deste artigo, pois, em geral, os escritos colocados contêm esse pressuposto. Note que objeto e ação não podem ser considerados isoladamente como se vê frequentemente. Essa é uma condição *sine qua non*, tanto do LILD como da *Ciudad Abierta*.



# TRADICIÓN E INVENCIÓN DEL GRABADO EN UNA EXPERIENCIA ACADÉMICA DEL DISEÑO GRÁFICO

**Alejandro Garretón**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

El presente texto es fruto de una investigación que ha tenido como eje, el análisis de las dimensiones culturales, espaciales y artísticas que se presentan en la noción pintor/grabador, (Bartsch, 1803) en el contexto de una revisión sobre el sentido que adquiere la disciplina del Grabado en la experiencia académica del Diseño gráfico, en al Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

La articulación pintor/grabador propuesta por Bartsch en su catálogo razonado del grabado europeo entre los siglos xv y xix, expone en su fundamentación, un fenómeno de traducción, que el autor identifica entre el mundo de la pintura y el mundo del grabado. Tal enfoque abre para nosotros, una oportunidad para analizar la pertinencia del Grabado dentro del campo del diseño, a fin de reconocer en sus particularidades, un punto de vista sobre la realidad gráfica contemporánea, porque la palabra traducción en este contexto, permite abrir el sentido amplio que adquieren las correspondencias entre la Pintura y el Grabado cuando ambas realidades son cuestionadas en términos de un dialogo entre tradición e invención, a fin de responder ¿cuál es la naturaleza de la invención de los pintores/grabadores que condujo a conformar un oficio distinto a la Pintura, dentro del campo de la comunicación visual?

El desarrollo de este texto expone una reflexión sobre una experiencia académica de Diseño gráfico que centra sus estudios en el eje tradición-

invención que se manifiesta en el campo del Grabado en función de presentar la forma práctica en que se torna sensible el campo de abstracción del Diseño, a partir de observar las invenciones del Grabado y su pertinencia en la formación de la cultura gráfica contemporánea.

El tema que desarrolla este texto, está centrado en la presentación del contexto a través del cual se intenta responder, ¿que tipo de orientación justifica en la actualidad, el hecho de sostener un taller de Grabado al interior de un plan de estudio universitario del Diseño gráfico?

El sentido de este cuestionamiento, constituye una oportunidad para exponer una reflexión sobre los fundamentos de una experiencia académica, en la cual he participado hace 30 años como profesor responsable del Taller de grabado de la Escuela de Arquitectura y Diseño, PUC-Valparaíso, (e[ad]).

Tal experiencia en lo personal, ha significado recibir y mantener viva una visión artística de la disciplina del Diseño, que fue planteada a comienzos de los ´70 por los profesores fundadores de esta Escuela, cuando por circunstancias de la política educacional del país adscribieron a la indicación de diversificar los programas de estudios profesionales al interior de facultades ya constituidas. En tal contexto ésta Escuela de Arquitectura, decide dar curso a la implementación del estudio del Diseño en sus versiones industrial y gráfico.

Entre los profesores que desarrollaron ese proyecto no había diseñadores, habían arquitectos, un pintor, escultor y un poeta que entre ellos, propuso una orientación al plantear que, para estudiar Diseño gráfico, había que implementar la disciplina del Grabado porque a través de ello se podía traer a presencia un horizonte suficientemente amplio para el estudio del Diseño gráfico.

Esta indicación implicaba una manera particular de tomar una cierta distancia, que permitiera introducir dentro del perfil profesional del Diseño,

un espacio especulativo y reflexivo de acuerdo con la visión de una escuela que privilegia el “aprender a pensar, a partir del saber hacer.” En este caso, mediante experiencias directas con la materia y los materiales del Grabado, para reconocer desde ahí las referencias y la tradición profunda del diseño contemporáneo.

En consecuencia con dicha proposición, se convocó a colaborar, en los inicios de ese proyecto a Enrique Zañartu (1921-2000), pintor y grabador que formó parte del equipo estable de William Hayter (1901-1988) en el Atelier 17, en Nueva York y en París entre 1944 y mediados de los ´60.

Zañartu implementó el Taller de grabado junto al escultor Claudio Girola (1923-1994) quien sostuvo en la práctica de sus talleres de Diseño, una estrecha vinculación con experiencias de grabado en proyectos editoriales y posteriormente en obras de travesía.

Paralelamente, Zañartu colaboró con el pintor Francisco Méndez (1922) para implementar el taller de serigrafía, desarrollando las técnicas de estampación, con colores planos. Esos dos talleres permitían a los alumnos alternar sus tareas, entre la realidad del dibujo calcográfico en aguafuerte y aguatinta y los grandes formatos de la impresión serigráfica del color. Ello permitía con muy pocos medios, entrar de lleno en el espíritu de abstracción que trae al proceso de diseño, un campo acotado para que los proyectos de estudio alcancen el estado de una obra concluida, que se presenta por sí misma en lo público, donde el protagonista es el lector.

Ambos talleres gráficos, junto a otras materias como la Poesía y las técnicas, permitieron decantar el espíritu de una visión excéntrica al ámbito profesional, que permitía dentro del campo concreto del Diseño, permanecer abriendo una distancia reflexiva, que en sí misma no estaba destinada a la formación integral de grabadores, pintores o poetas, (aunque algunos tomaron libremente ese camino) sino que daba lugar a que cada alumno en

el contexto de la e[ad], participara desde su experiencia disciplinar específica, en la construcción colectiva de una visión de mundo que se orienta en la pregunta ¿qué significa ser americano? (Iommi, 1967).

Esto es porque en dicho poema se canta el hecho de que el surgimiento de América, completa la figura del mundo con un continente nuevo, inesperado como un regalo que abre con su recibimiento, una aventura que mueve a cuestionarnos incesantemente, sobre las formas de recrear las tradiciones recibidas, al ser atravesadas por aquello que no conocemos (Balcells, 2015).

En éste contexto el Taller de grabado ha sostenido desde su origen, la posibilidad de encarar ese cuestionamiento fundamental por la vía de comprender dentro de un saber hacer específico, que significa en el presente, recibir una herencia, entendiendo que estudiamos trabajamos y vivimos en la parte más nueva del mundo y al mismo tiempo pertenecemos a una tradición latina profunda que atraviesa la cultura occidental hasta sus raíces, que a la vez comprende otras tradiciones como la griega, su contexto mediterráneo y su vinculación con Oriente.

Esta pregunta por el diálogo entre herencia e innovación, ha significado para nosotros reconocer que cuando un grabador como Enrique Zañartu, participa en la fundación de un taller de grabado al interior de una escuela de Diseño, significa mucho más que la transmisión de un conjunto de técnicas, significa estar cerca del sentido que planteaba Godofredo Iommi M. (1917-2001) respecto del horizonte mayor para el estudio del Diseño, porque en éste Taller de grabado podemos practicar una artesanía del siglo xv para comprender cómo se formó el pensamiento gráfico que en el presente constituye una cultura universal. Zañartu participa en el contexto inaugural de este Taller, como portador de una herencia netamente europea, sin embargo el carácter experimental con que esa realidad se retoma, permite construir un



puente entre una tradición profunda y el sentido de invención que nos cobra esa herencia, en el contexto del Diseño contemporáneo.

### **El caso de Alberto Durero**

El sentido de nuestra reflexión apunta a recoger aquellas dimensiones gráficas que se presentan en el trasfondo de un contacto directo con los medios del Grabado para comprender de qué manera la experiencia de reproducir un grabado, se torna relevante en la formación de un diseñador. Esto es porque entendemos que entre un dibujo original, la elaboración de su matriz y el procedimiento de impresión, existe un proceso de mediación que pide visualizar de antemano un conjunto de variables que van desde lo técnico a lo interpretativo.

Así mismo el carácter artesanal de dicho proceso implica encarar y cuidar esa idea de mediación con un ritmo de trabajo que puede durar varios días como en el caso de xilografías y aguafuertes o en forma directa como sucede con la punta seca y litografía, donde el dibujo es simultáneo a la confección de la matriz. La noción de Diseño que estamos cuestionando se manifiesta como la experiencia de un ritmo de trabajo que no significa apurarse o demorarse demasiado, sino saber sostener una idea a lo largo de un proceso, el cual es necesario para extender y comprender en toda su variabilidad, para llegar a producir una serie de copias exactamente repetibles, donde cada ejemplar permite verificar aquello que fue pensado respecto de un propósito original.

Tales dimensiones se tornan evidentes a partir del momento en que por ejemplo, se recibe el encargo de reproducir un grabado existente que trae consigo sus propias referencias, tiene un autor, trae una imagen, pertenece a un contexto cultural y muestra un estado de la técnica, sin embargo el punto

de entrada consiste en colocarnos directamente ante la realidad concreta que plantea la experiencia de copiar fielmente el trabajo de otro.

Ello abre el campo de dibujar de una manera específica, “al margen de mi propia caligrafía” y aparentemente uno podría comenzar esa copia en cualquier punto, sin embargo desde ese inicio -el que fuera- las decisiones que se toman, forman parte de un proceso intuitivo que va en la confianza de descubrir los cuidados que se tomaron para realizar dicho grabado. Ello significa abrir el juego de tantear esa forma conclusa, dibujando y mirando el original y la copia, con toda sensibilidad para descubrir entre ambos la idea que da sentido a la relación entre los detalles, la composición y el sentido de la obra. La comprensión del “copista” es, desde el momento en que se constituye, una idea rectora, que deberá guiar la mano que ejecuta y el ojo que ve y se anticipa en medio de un régimen de dibujo indirecto, a propósito de una imagen-objetivo, porque las técnicas gráficas implican dibujar a la inversa en muchos sentidos, donde el dibujo se materializa tallando o haciendo incisiones o máscaras de barnices bituminosos que en su conjunto sólo pueden ser practicados bajo la persistencia de una imagen latente, donde la viveza de esa idea se manifiesta en la experiencia de un ritmo de trabajo que se mueve en función de hacer visible esa idea.

Desde ese rol de copista, las distintas pruebas de estado son las encargadas de comunicar de que manera el dibujo habla sobre si mismo, obligándonos a nombrar las cualidades que adquieren los elementos gráficos cuando el modelo y la copia son vistas en relación. Ahí aparecen las dimensiones que dicen sobre el encuentro con la técnica y los procesos constructivos y también el dibujo mismo que dice sobre el pulso de la mano que, imitando la mano del original, pone en juego la posibilidad de descubrir las cualidades que dan origen a dibujar de una manera específica. La experiencia de reconocer por la práctica una concepción original en la manera de dibujar implica también la posibilidad de reconocer la forma en que esa concepción se expresa en

términos de una idea gráfica, cuyo re-dibujo en las manos del copista, más allá de la mera imitación, trae una lección concreta sobre una manera de pensar, esto es por la vía de recoger con el dibujo, cualidades luminosas que le dan sentido a esa forma de dibujar.

Esta es una experiencia en que se puede conocer la diferencia entre dibujar y diseñar, en el caso del grabado, esta diferencia se aprende primero imitando el proceso constructivo que pone en evidencia los cuidados que demanda la necesidad de pre-ver, de anticiparse constantemente respecto de lo que sólo se verifica en la copia impresa.

Erwin Panofsky (1982) al describir la etapa de aprendizaje de Durero (1471-1528) explica que “aún no podía haber aprendido a establecer diferencias entre un dibujo ordinario a pluma y el diseño de una xilografía” (Panofsky, p.48). Esta nota de la biografía de Durero confirma el sentido que adquiere para nosotros la realización de un grabado a partir de la recreación de su matriz, en primer lugar porque ello permite reconocer el carácter constructivo que trae consigo la noción de que los grabados son consecuencia de un acto de diseño, y en segundo lugar porque la aproximación práctica a la diferencia entre “dibujo y diseño” trae como consecuencia que en el ejercicio de imitar una manera de dibujar que ya fue pensada por otro, se accede al flujo de una tradición profunda que está presente de muchas maneras en el campo del arte, esto es porque el acto de imitar una forma de pensar, da lugar a una reflexión sobre aquello que se recibe como herencia y aquello que esa misma herencia es capaz de desplegar en el presente.

El caso del Durero aprendiz, permite mostrar de qué manera, al imitar cabe la posibilidad de ver el modelo en un sentido distinto, a lo que se tiene ante la vista. Durero copió varios grabados al buril de Mantegna (Panofsky, p. 58). En el caso de “La batalla de los dioses marinos” (ver Fig. 1) el estudio preliminar de Durero, consiste en un calco realizado directamente sobre el

grabado original, para dibujar fielmente – solamente los contornos – dejando por un momento en blanco los achurados del original para “pensarlos” de otra manera. En el diseño de los grabados de Mantegna se puede observar un carácter esquemático en los achurados, al modo de una anotación sobre la luminosidad, al superponer al plano del dibujo y la composición de las figuras, un régimen de achurados rectos y uniformemente diagonales.



1. A la izquierda, fragmento del grabado al buril de Mantegna, “La batalla de los dioses marinos” c.1470. 29,2 x 38,1 cm.
2. A la derecha, fragmento de la copia dibujada por Durero a partir de un calco del grabado de Mantegna en 1494.

En el relato de Panofsky, el dibujo con que Durero completa la copia del grabado de Mantegna, se percibe claramente un giro radical en la concepción de sus achurados por cuanto abandonan el esquema de tramas esquemáticas

en “La batalla de los monstruos marinos”, para introducir a mano alzada un achurado de trazos en curva que cambian de grosor, de orientación y distanciamiento para integrarse a la función descriptiva del contorno, mediante la elaboración de texturas y volúmenes sensibles a la luz. Esta forma de concebir las tramas que giran y se adaptan en función de caracterizar las superficies y el volumen tiene una consecuencia radical en el diseño de las xilografías de Dürero (ver Fig. 3) porque introduce una característica a sus grabados que permite que el trazado inicial del contorno – como el que fue reservado en la copia del buril de Mantegna – se integre con las tramas que se curvan para hacerlas flexibles y orgánicas al contorno de cuerpos que se mueven o al relieve de los pliegues de las ropas y el paisaje, etc. El resultado, proviene de una manera de dibujar que piensa el contorno y las superficies como consecuencia de la elaboración de un mismo fenómeno luminoso, para guiar el ojo del lector en una superficie continua que se desdobra incesantemente, para intercalar a la relación claro oscuro, la variabilidad de texturas y relieves que multiplican la sensación de contraste. Esto es porque al integrar la estructura básica de figura y fondo aparece la construcción de una superficie compleja, dada por la variación dinámica del grosor, de la orientación y el distanciamiento de los trazos que forman los achurados. Ello introduce en forma sensible la participación de la luminosidad del papel, a través de los intersticios de los trazos negros, y de esa manera “los blancos” dejan de pertenecer al fondo no dibujado para formar parte de una “trama” que nos trae el sentido material de un tejido, en tanto superficie que fija aquello que la línea configura y también “trama” en el sentido literario, dado su carácter orgánico en tanto anuda una serie de eventos y particularidades del contenido, que en su conjunto expresan la coherencia de lo múltiple a través de una ordenación de la luminosidad.



3. Dürero, “El caballero y el soldado”. Xilografía 1497, 38.2 x 27.7 cm

El carácter orgánico de estas invenciones sobre la luminosidad gráfica, planteadas por Dürero en sus grabados se transforman en verdaderas lecciones, cuando se presentan en el ejercicio de copiar los grabados. Ello permite a los estudiantes experimentar la virtud que trae consigo dibujar de una manera específica, siguiendo Panofsky, para salvar la distancia “entre un dibujo a la pluma y el diseño de un grabado”. Estas formas de estudiar la manera en que Dürero diseña sus xilografías, constituyen un tipo de experiencia sobre lo potencial del dibujo, cuando se lo encuentra en el origen de un diseño y

cuando esa realidad es aprendida con las herramientas del Grabado, plantea un rigor de trabajo que permite identificar el carácter de estudio que adquiere el dibujo, en tanto vemos que forma parte de la experiencia del pensar. En esa condición reconocemos los rangos en que el dibujo puede abarcar diversos rangos, como desde su carácter descriptivo, a la caracterización de una luminosidad, en tanto dicha articulación da lugar al fenómeno reflexivo, como el acontecer propio de la experiencia del sentido en la demora de un lector.

En el ejercicio de rehacer un grabado, el registro de la serie de pasos que van entre el análisis de la obra a la impresión de la serie de estados, hasta llegar a la determinación de un “bon a tirer” permite al estudiante sostener a lo largo de ese proceso una alternancia de roles entre “el artesano” que asume el rigor técnico de una sensibilidad plástica con los materiales y las herramientas, y el “diseñador” que sostiene en su intimidad, la condición de pre-ver la imagen y los cuidados inherentes entre sensibilidad y propósito. El sentido formativo que se desprende de esta alternancia de roles, es la complementariedad entre aquel que coloca todo su esfuerzo realizador, según lo mejor de sí mismo y el que sostiene una visión crítica de aquello que da sentido a ese esfuerzo, pues “Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento” (Sennet, 2008 pg. 21).

Esta experiencia con el Grabado, articula el diálogo entre la realidad del artesano y la realidad del diseñador en tanto trae a presencia una de las consecuencias más elementales de aquella proposición de implementar el Taller de grabado en el centro del proyecto académico para estudiar Diseño gráfico en la e[ad]. Esto es porque aquello que comienza por un diálogo interior entre el saber hacer y el saber pensar, puede adquirir, como afirma Richard Sennet (2008 p. 21) la consistencia de un hábito, como aquel que se manifiesta en la apropiación de un lenguaje constructivo con que el diseñador discierne sobre las cualidades gráficas y comunica su propia capacidad de lectura de la realidad, a través del diseño de una matriz de impresión.

## El caso de Rembrandt

Otro caso de estudio que ha sido recurrente en éste Taller de grabado, corresponde a la obra gráfica de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) cuya relevancia en el campo del grabado y de la tradición gráfica en general constituye un modelo en el que se integran la profundidad interpretativa que adquiere el dibujo, con la visión especulativa que se desprende del carácter experimental con que Rembrandt explora los límites de su técnica.

El caso del grabado de Rembrandt permite reconocer un momento de recreación respecto del potencial gráfico de la técnica del aguafuerte, desde el cual redirecciona el campo del Grabado respecto de un medio plenamente constituido, a lo largo de dos siglos, donde los grabadores profesionales permanecieron en el virtuosismo que demandaba el ámbito editorial, donde la pulcritud y la destreza se tornó autorreferente, perdiendo sus vínculos con la tradición profunda del dibujo y la pintura (Ivins, 1975).

En un sentido análogo a la irrupción que generaron las xilografías de Dürero, los grabados de Rembrandt constituyen el modelo de un enfoque reflexivo donde lo constituido de una tradición adquiere un sentido nuevo y con ello amplía el horizonte del grabado precisamente porque con ese salto recupera el protagonismo del dibujo (Orenstein, 2013).

Tal condición la podemos observar directamente en el carácter testimonial de sus paisajes así como en la profundidad humana de sus retratos, porque en ellos se percibe el rigor de una perseverancia que se manifiesta como un desafío que él se plantea a sí mismo, para hacer que la vida que da vida a un dibujo esté presente en la especulación luminosa que le otorga el grabado.

En este sentido, nuestro ejercicio de copiar los grabados de Rembrandt permite comprender la cota privilegiada que adquiere en ellos el dibujo, porque mediante nuestra imitación del carácter exploratorio con que aborda



la técnica del aguafuerte, podemos acceder con nuestras propias manos a la tradición que él mismo a su turno ha recogido, en tanto renueva de manera decisiva, el carácter especulativo de los medios del grabado para comprender que existe un horizonte que está más allá de la factibilidad de reproducir rigurosamente la semejanza (White, 1999).

La forma de abordar la profundidad de los retratos de Rembrandt, con la misma técnica que fueron realizados, plantea una experiencia compleja cuyo sentido formativo mueve a observar dinámicamente la multiplicidad de dimensiones que están en juego en cada uno de sus grabados. En primer lugar, porque en sus grabados el nivel de dibujo y flexibilidad de la técnica requiere identificar en el total, el dibujo directo y rápido de la figura, en su carácter inicial, para desde ahí comenzar a reconocer aquello que hemos dicho acerca de construir una profundidad gráfica, desde la vitalidad de un dibujo al natural hasta el empaste de las sombras y los remates finos a la punta seca y la técnica del azufre. En segundo lugar, el hecho de iniciar este ejercicio a partir de una reproducción fotomecánica como la que encontramos en los libros, obliga a dibujar con pluma y tinta una versión de estudio personal, la cual permite una primera aproximación a la experiencia de leer gráficamente estas obras, en función llegar a comprender la idea o el sentido que sustenta cada grabado, donde su tema nunca es algo inmediato porque la lógica de su tramado incontable, plantea una demora del juicio en la que es posible encontrar la manera en que el dibujo adquiere su profundidad interpretativa.

Decimos que esta experiencia de observación consiste en practicar una forma de leer, porque este tipo de trabajo directo, plantea que un grabado complejo no se pudo realizar sin una idea matriz que orienta todos los pasos que hay entre lo que llamamos el croquis de inicio y la profundidad interpretativa que alcanza en la obra terminada. Entre ambos, el ejercicio de imitar pide tener presente una comprensión íntima de una mezcla de sensibilidad y rigor que exige sostener un pulso a lo largo del proceso de realización, en que la

técnica misma se ve exigida en tanto tiene por delante una experiencia de la interpretación, que se manifiesta en la formación libre de un juicio que permite decidir el estado en que se da por terminado el trabajo.

Esa experiencia de la comprensión que recoge la relación entre el tema y la manera elaborada en que se presenta en estos ejercicios, permite también hacerse la idea de que el acto de imitar lleva implícita la condición de decidir por cuenta propia, qué instancias del dibujo han de ser consideradas para reconocer el carácter espacial que sostiene la idea que da vida al grabado.

Esto es porque al asumir la tarea de copiar la forma de grabar que usa Rembrandt, la mayor de las veces nos encontramos con la realidad de que los grabados no corresponden a la reproducción de un dibujo concluso, esto es porque al recrear el proceso consecutivo de la técnica del aguafuerte, uno se encuentra reiteradas veces con un límite en que no es posible dibujar todo de una vez, para no destruir los intersticios del barniz que protegen los blancos entre las líneas.

Ese es un límite que genera un ritmo de dibujo, en que se avanza por pasos que a su vez requieren pruebas impresas que se nombran como estados, en tanto significan ocasiones de detención ante lo dibujado, para reflexionar y decidir dónde y qué es lo que falta para concluir.

Una consecuencia práctica en la didáctica de este trabajo, es que el conjunto de “estados”, pueden ser ordenados de distintas maneras, donde la cronología es relevante, sin embargo el registro de esa serie, por naturaleza discontinua, revela diferentes sentidos de lectura como producto del reconocimiento del valor que adquieren cada una de las ideas y las decisiones que permitieron dar por terminado el proceso de producir una matriz de impresión.

La noción de una matriz terminada en el trabajo de Rembrandt es relativa, pues significa que a partir de ese estado aparentemente concluso en la matriz, se abre nuevamente el campo de exploración sobre las variables

que se desprenden de la forma de entintar y quitar tinta directamente con las manos, alterando con ello la nitidez o la densidad de las tramas, en función de ajustar la relación de contraste entre luces y sombras. Así mismo la elección de los papeles y las proporciones de los márgenes también abre un mundo de variables y forman parte esencial del ejercicio de recrear una forma de trabajar, pues éste estado corresponde al proceso de edición, que se inicia a partir del momento en que se determina cual es el estado final, que se va a reproducir idénticamente. Así las versiones anteriores quedan en la categoría de copias únicas o pruebas que el autor decide conservar, sin publicar.





Figuras: 4, 5 y 6. Taller Diseño Gráfico e[ad] 2015. Grafías de la ciudad. Monocopia y punta seca sobre papel estucado, alt. 17 cm.

Este campo de variaciones y de estudios en base a copias únicas, a partir de una misma matriz que hemos observamos en los grabados de Rembrandt se conoce desde entonces como el ejercicio especulativo de monocopias. Dicha forma de trabajar, permite transferir o fijar la tinta en una superficie en forma eventual e incluso, sin una técnica específica o mediante variaciones de ellas. Ello abre un ejercicio exploratorio de mucha libertad y permite al mismo tiempo lograr resultados de gran riqueza plástica y con una economía de tiempo y materiales realmente significativos y cuando esos medios se introducen en la práctica del taller de Diseño. Tanto en el contexto de la observación directa de la naturaleza y la ciudad o dentro del campo propositivo del desarrollo de proyectos, el trabajo de monocopias, permite expandir la propia noción del dibujo de una manera directa y con mucha flexibilidad. De la misma manera respecto de las escalas de grises, permite llegar rápidamente a relaciones de contraste de gran finura y carácter, condición que permite comprender el dibujo como “un instrumento” cuyo “timbre” es un contante descubrimiento y con ello abre renovadamente el campo de la interpretación, más allá de la técnica.

### **El caso de una obra Travesía**

Una de las experiencias más significativas en que vemos resonar aquella orientación inicial, sobre el sentido de sostener un taller de grabado para estudiar Diseño, corresponde al desarrollo de una obra gráfica en el contexto de una Travesía, a la ciudad de Quito, en 1997. En ese caso debíamos prever que una obra gráfica al aire libre donde pensábamos dibujar en formatos mayores, a la escala de la calle, planteaba una serie de requerimientos que debían ser resueltos con el mínimo de recursos. Debíamos tomar en cuenta que en Quito llueve prácticamente todos los días y también hay mucho sol,

por tanto había que considerar una superficie gráfica resistente y al mismo tiempo sensible a una forma de dibujar coherente con nuestras expectativas en el campo del grabado.

Tal situación fue abordada como una ocasión en que nuestras referencias en la tradición del Grabado debían estar presentes para que el acto de dibujar alcanzara el carácter de una celebración a propósito del encuentro de los oficios con la ciudad y las personas que nos recibían.

El camino que se tomó para alcanzar estos requerimientos íntimos de esta Travesía, consistió en retomar un ejercicio de monocopias que habíamos hecho con dibujos a la punta seca sobre papeles estucados, entintados con tempera. A partir de esos antecedentes, comenzamos a experimentar con papeles sintéticos de alta resistencia a la humedad y al calor. Para la tinta logramos modificar una tinta de grabado para que en el entintado se pudieran lograr transparencias y graduaciones de gris en complemento a los surcos negros profundos de la punta seca.

El resultado de esa búsqueda fue muy relevante para nuestro propósito, porque se logró establecer una manera de dibujar absolutamente nueva para nosotros y lo más importante es que trajo una cualidad gráfica que no estaba prevista, dado que el papel sintético que usamos tenía una porosidad imperceptible a la vista y al tacto y cuando entintábamos nuestras líneas de punta seca, aparecía un fondo gris que no podíamos eliminar. Ahí lo que se presentó como un problema permitió que esa porosidad del papel finalmente se comportara como matriz de agua tinta, que es una técnica de grabado que permite definir superficies en escala de grises.

A partir de esa experimentación llegamos a Quito con una paleta gráfica en la cual contábamos con unos rangos muy flexibles para las líneas, en base a una versión de la punta seca, superpuesta a superficies grises que permitía

dibujar sobre ellas, con líneas negras de punta seca con todo su rango de nitidez y grosores de bordes difusos, además de la posibilidad de redibujar sobre los grises con líneas blancas, que en las técnicas de grabado, se llama “a la manera negra”.

Desde el punto de vista del grabado esta versión de la modalidad monocopia, podría ser una más de las miles que existen o las que se inventan todos los días, sin embargo para nosotros y para la Travesía, en cuanto acto de estudio centrado en la concepción y realización de una obra gráfica, constituye una experiencia profunda pues ella reúne en un lugar y en un momento, el cruce de un conjunto de ejes o coordenadas que conectan ese ámbito de las circunstancias particulares de una Travesía, con el carácter reflexivo con que hemos abordado el Grabado en el estudio del Diseño.

A modo de conclusión se presentan tres aspectos recogidos como lecciones surgidas de las experiencias de estudio en torno a la especulación del dibujo con los medios del grabado y el diseño.

### **La dimensión pública**

Una de las características de las obras de Travesía es que ellas se constituyen a través de un trabajo de diseño colectivo, donde se torna necesario dar cabida a la experiencia de cada uno de sus participantes. Todas las instancias de diseño que van desde la concepción, a la concreción de una obra, están encaminadas a ofrecer ese trabajo al ámbito público del lector. Y cuando ese tipo de trabajo acota sus medios al espacio del dibujo, requiere inventar una forma de dibujar en que la mano de cada uno encuentre la forma de construir un total independiente del contenido particular que cada uno trae en términos de su observación personal de la ciudad.



7. Grafías de la ciudad. Travesía a Quito. 1997. Punta seca sobre papel Kimdura. 4 x 12m.

En la Travesía a Quito, tal planteamiento, condujo a convenir en una forma de dibujar que tiene como condición definir un carácter, acorde a la instancia pública en la que nos encontramos, la cual permitió pasar de “mis dibujos” a un dibujo hecho por todos. Ahí lo que se definió es la especificación de un “instrumento único de dibujo” para todos de modo que cada dibujo, valioso en sí mismo pudiese ser traducido a un lenguaje común.

El horizonte que permite que nos coloquemos en esta situación proviene de nuestra experiencia reflexiva con el Grabado donde lo que hemos hecho es nuevamente imitar, no una forma de dibujar, sino encontrar como otros lo hicieron el camino para hacer que “mi dibujo” permita privilegiar lo dibujado por medio de un carácter gráfico, surgido de dicha experiencia, pues paradójicamente trabajamos en un medio en que los esfuerzos y los cuidados que demanda el destino público de las obras, implica -dado su carácter colectivo- tomar en consideración que nuestro trabajo creativo se torna



anónimo. Y la experiencia de la obra en Quito transparentó esa correspondencia entre colectivo y anónimo como una condición muy particular, al presentar al final un dibujo de gran formato que contiene múltiples miradas y “una sola mano”. Esta condición de lo público se manifiesta aquí para señalar que estas experiencias de estudio, tienen como horizonte que el protagonista y la medida de nuestro trabajo es, la experiencia del sentido en el lector y su contexto.

### **El campo especulativo de la técnica**

El Taller de grabado desde su planteamiento inicial consideró que la práctica del grabado implicaba conocer las obras de los grandes maestros del Grabado de manera de tener presente las referencias de aquellos que lograron con su trabajo, expandir el horizonte de las posibilidades plásticas y comunicativas del Grabado. El enfoque que tuvo esta obra de Travesía, está basado en la confianza que se adquiere dentro de los límites y cuidados inherentes a toda técnica, para comprender que esos límites implican también una condición previa a la experimentación reflexiva que tiene lugar en los márgenes de esas técnicas. Esta es una dimensión especulativa que permite pensar el Grabado, como un dominio que está eternamente destinado a expandir el carácter expresivo de los elementos gráficos. Este tipo de experimentación se apoya en el reconocimiento de una tradición que cobra su mayor relevancia cuando vemos que aquello que nosotros consideramos una innovación, es consonante con una herencia renovada en un contexto actual.

### **De la interpretación**

Los tres casos de estudio presentados aquí permiten comprender a partir de las particularidades de la disciplina del Grabado, la naturaleza interpretativa que se pone en juego cada vez que nos vemos enfrentados a admitir que “la forma en que se diseñan las imágenes”, tiene una consecuencia en la experiencia interpretativa del lector. Los ejemplos de los grabadores

que hemos visto se caracterizan por modificar de manera radical, la forma de hacer visible lo dibujado. Las razones o las condiciones que se desprenden al distinguir entre nuestros dibujos originados en la observación de la realidad y la definición del carácter que adquieren cuando esos dibujos están destinados a otro, lo hacemos en la medida en que tal forma, adquiere sentido para todos. Este tipo de condiciones corresponden al tipo de cuestionamientos que le dan sentido a esta orientación que hemos referido acerca de las lecciones contenidas en la disciplina del Grabado en su trance público. Así lo que se presenta aquí como la dimensión interpretativa que pone en juego la participación del lector, se constituye en una lectura contemporánea de una herencia que se manifestó nítidamente en la forma que fue tratada por los pintores grabadores y que en el presente toma el sentido de una dimensión relevante para cuestionar los fundamentos del Diseño.

Hablamos de la interpretación como una experiencia del lector que accede a un sentido que está contenido en la obra. De tal manera quedamos expuestos a una experiencia creativa la cual reconocemos cuando vemos, cómo en estos casos un diseñador se coloca en el lugar de un otro, para encontrar la justeza de una forma de dibujar.

# O CAMPO DO DESIGN E O USO DAS CORES

**Alberto Cipiniuk**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Para a maior parte dos designers, as cores são compreendidas apenas por um viés técnico ou funcionalista. Às vezes, para uns poucos, pelo viés estético, mas desde que elas também sejam vistas como algo técnico ou funcional, em suma, os designers supõem que é preciso que a cor tenha uma função utilitária qualquer e aqui nesse caso a função é informativa ou sinalética. A função decorativa, jamais. Assim sendo, verifica-se que, quase nunca, as cores são consideradas em sua dimensão simbólica. Até porque isso que os profissionais da categoria denominam de simbólico, muitas das vezes possui um sentido imediato ou pragmático, aquele do senso comum, como por exemplo: as cores claras são indicadas para a fabricação de vestimentas de verão, pois refletem a luz do sol que incide sobre elas. Isto posto, as cores que empregamos nas roupas funcionam para debelar uma parte da energia luminosa que se transforma em calor, enfim, a função utilitária é o fator mais importante para a metodologia projetual. O aspecto simbólico das cores, nesse caso estético, fica em inferioridade, pois supõe-se que elas não têm serventia alguma, isto é, a importância decorativa das cores vem sempre em segundo lugar.

A minha afirmação de que “a maior parte dos designers” compreende as cores do ponto de vista funcionalista pode ser contestada pelos designers que empregam as cores, pois não tenho como deixar de ponderar que, nos dias de hoje, essa afirmação não se aplica integralmente ao exemplo das cores das roupas ao qual me referi. Dificilmente, os designers que atuam na área do

*fashion design*, outrora chamados de estilistas, concordariam comigo. Acho que nenhum deles concordaria que um dia desenhou, ou mesmo pensou em produzir uma roupa colorida para debelar o calor. Penso também que, por conta do uso que se faz das imagens, dos novos suportes que empregamos para veiculá-las, quase todos eles empregando cores, pode-se dizer que o dogmatismo funcionalista está em declínio, mas não tanto como deveria estar. Gostaria, portanto, de delimitar minha afirmação de modo mais preciso. Faço minha afirmação do ponto de vista daquilo que se ensina nos cursos superiores de formação de design e não do ponto de vista da forma hegemônica como as cores são empregadas em imagens nos meios de comunicação em massa. Na verdade, penso que é preciso tornar público o meu entendimento de que os pares do campo não se declaram de modo direto, mas ficam em volteios alambicados, tendo como objetivo de fundo não apenas esse, mas a manutenção desse inexplicável e odioso dogma.

Assim sendo, dentro do núcleo fundamental da noção funcionalista, para os pares do campo, os profissionais do design que se atêm aos elementos que consideram como fundamentais – uma verdadeira escola – a cor é percebida associada à produção de mais-valia, mas não que os designers tenham consciência disso. Na verdade, julgo que os designers também não compreendem muito bem como a sociedade industrial opera a produção da mais-valia e, do mesmo modo, como podem ser agentes desse processo desde o surgimento da profissão. Parece contraditório, mas não é. Os funcionalistas afirmam que, na ação projetual, a cor deve ser empregada para atender a uma função utilitária, pois desde Louis Sullivan (1856 – 1924) a forma segue a função, contudo é verdadeiro também que a função mais importante no projeto industrial é a produção da mais-valia e não as demandas técnicas que o objeto industrial solicita. Por exemplo: um mesmo modelo de uma camisa, mas produzido em várias cores, em que a multiplicação de cores não busca produzir prazer estético e o conforto simbólico que elas podem

oferecer ao usuário, mas sinaliza para aumentar uma oferta variada do mesmo produto, conseqüentemente ampliando o seu consumo. Outro exemplo: os barbeadores coloridos. Quando são cor-de-rosa são para mulheres, os pretos ou azuis para homens, mas trata-se do mesmo barbeador. A cor, portanto, deixa de ser uma categoria estética e passa a ser uma categoria funcional ou utilitária e nesse caso dificilmente podemos confirmar se existe algum aspecto ergonômico – funcionalista – entre lâminas de barbear dos aparelhos cor-de-rosa para mulheres e os pretos e azuis para homens. O funcionalismo, portanto, não visa apenas a uma dimensão utilitária do usuário, mas ao interesse da indústria em produzir mais-valor. Raríssimas vezes os designers examinam as cores pelo seu valor de uso e, de minha parte, penso que também nada conhecem sobre a dimensão expressiva ou simbólica. Enfim, parece existir, desde a noite dos tempos, uma incompreensão sobre isso, que é valor de uso e valor de troca simbólica. Às vezes, alguns, aqueles que se arriscam a ser marginalizados ou censurados pelos pares, defendem o uso das cores, mas passam a ser considerados ameaças, pois, ao romperem as fronteiras ontológicas do campo do design, podem abri-las para que os artistas sejam reconhecidos como membros da categoria. Imaginem se os seguranças da presidência da República aparecessem em público com armas cor-de-rosa ou verde-limão? Seria um escândalo, pois, do ponto de vista simbólico, as armas “devem” ser pretas.

Embora esse último exemplo possa parecer estapafúrdio, é preciso considerar que nos Estados Unidos da América do Norte, já é possível comprar armas de fogo coloridas para defesa pessoal, mas duvido de que as armas dos seguranças do presidente Barack Obama não sejam pretas. Esse uso simbólico – armas coloridas – aqui no Brasil ainda é considerado esdrúxulo. Contudo, penso que cabe como uma luva para explicar a natureza simbólica do uso das cores.

Neste pequeno trabalho, defendo a importância de ressaltarmos a injusta ocorrência da perseguição das cores pelos, ora hegemônicos, pares no campo do design, posto que raramente elas são mencionadas em seu sentido simbólico. Contemporaneamente, tem-se a impressão de que os profissionais do campo do design insistem em apagar fisicamente a sua dimensão simbólica, mesmo considerando a importância da dimensão estética das cores depois do início da Idade Moderna. Na verdade, defendo que compreender as cores como categoria estética é o mesmo que compreendê-las como partícipes do universo simbólico e que essa afirmação não se opõe à elaboração de produtos utilitários e as cores podem ser empregadas tendo como objetivo apenas esse viés. Pois isso que é tido como belo, uma bela cor, é uma noção circunstancial, ou historicamente condicionada. Não devemos também pensar que essa ação por parte dos designers seja uma espécie de perversidade intencional, uma caça às bruxas, mas pode-se dizer que, contemporaneamente, os partidários mais fiéis dos princípios básicos do campo do design, ou melhor, aqueles que são reproduzidos nos bancos escolares, condenam moralmente as cores. Os designers funcionalistas, caso pudessem, expulsariam o sentido simbólico das cores das coisas do mundo industrializadas, isto é, caso elas sejam pensadas como elementos “gratuitos” do produto industrial, que não sirvam para isso ou para aquilo, mas somente para serem cores. Para esse lugar agora vago, certamente indicariam apenas a pureza anódina do branco do papel e a cor preta.

É interessante examinar esse fato, pois para os pares do campo há uma verdadeira ética no uso da cor preta sobre um fundo branco. Desde a Bauhaus, ser designer é empregar a cor preta sobre fundo branco. E para sabermos como os pares chegaram a esse tipo de compreensão do uso das cores, penso que precisamos recorrer um pouco à história, pois, embora pareça que não, dependendo do período histórico em que examinamos o seu uso, as cores podem possuir sentidos simbólicos totalmente diferentes daqueles que temos nos dias de hoje.

Michel Pastoureau (2011), em um livro que nos leva a conhecer coisas novas, recentemente traduzido para o português, logo no início, nos provoca citando Wittgenstein<sup>1</sup>, com a seguinte pergunta: “O que significam as palavras ‘vermelho’, ‘preto’ e ‘branco’?” Ora, a pergunta de Wittgenstein pode evidenciar o que nos perguntamos sobre tais coisas que possuem cores, e que as classificamos exatamente por isso e, caso nos peçam, podemos dizer sobre uma coisa vermelha, preta ou branca, mas que a nossa capacidade de explicar o significado dessas palavras não vai muito longe disso. Pois, além de não sabermos o que essas palavras querem dizer, Pastoureau nos ensina que dependendo do período histórico em que esse fato pôde ser observado, certas coisas não tinham as cores que as pessoas diziam ter, tal como o exemplo da cor do vinho branco que nunca foi branca, embora sempre tenha sido chamado de vinho branco, ou que algumas vezes, certas cores foram perseguidas e até banidas da vida das pessoas, tal como aconteceu no período da Reforma protestante no século XVI. Assim sendo, volto a afirmar que, contemporaneamente, por conta do funcionalismo demandado pela sociedade industrial, o campo do design se atém a uma norma estrita ou dogmática que poderíamos chamar de dissidência cromática, ou então de antipatia ou hostilidade às cores. O termo designativo e classificatório em latim tardio seria *schisma*. Essa palavra, em português, cisma, ainda possui o mesmo sentido da Antiguidade clássica. Por exemplo, uma pessoa cismada é caprichosa ou teimosa e apresenta uma implicância injustificada contra algo ou alguma coisa e, aqui, se trata do uso das cores.

O estudo do sentido simbólico das cores por Pastoureau não é novo, pois, desde 1986, quando publicou *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité medieval*, ele já atuava procurando desvendar o seu escopo e como a nossa faculdade de compreensão sobre elas foi se alterando. Em 2002, publicou o famoso *Bleu: Histoire d'une couleur* em que aprofundou suas observações sobre

---

1 Na verdade, essa citação apareceu no seu *Les couleurs de notre temps*. Paris: Bonneton, 2003, que vem a ser o mesmo texto da segunda edição do *Dictionnaire de couleurs de notre temps*, editado anos antes.

o tema a que já havia se dedicado antes, transformando-se em um *best-seller* em sua categoria. A sugestiva análise de Pastoureau não é muito empregada pelos partidários do design funcionalista, pois isso implicaria entendê-las de uma maneira de que os pares desconfiam.

Diferentemente dos estudos do uso das cores pelos designers e artistas (pintores), Pastoureau nos ensina, por exemplo, que, durante a Idade Média, as pessoas preocupavam-se muito, talvez muito mais do que nos dias de hoje, com aquilo que de modo geral lhes parecia desordenado, isto é, situações ambíguas, ou que se mostravam ser não muito claras. Essas situações apareciam como ameaças ao modo como viviam o dia a dia, em que tudo era ordenado e classificado quase de forma maniqueísta. Hoje, por exemplo, uma rua sem saída, um enorme buraco que impede as pessoas de passarem, ou a mudança inesperada e injustificada da hora de uma consulta médica. Essas situações também são percebidas como ameaças, ou seja, também são vistas culturalmente como negativas, mas as explicamos racionalmente ou procuramos um ponto de razoabilidade para aceitar por qual motivo elas aconteceram. Na Idade Média, quando as coisas se apresentavam de modo desordenado, eram coisas do diabo. Enfim, nos dias de hoje, essa preocupação com a incoerência das coisas do mundo ainda existe e vivemos alarmados quando elas podem contribuir para estabelecer desordem, mas, em geral, mencionamos o termo quando estamos nos referindo apenas aos conflitos sociais. Discutimos ou nos alvoroçamos mais, quando se trata de um assalto à mão armada, por exemplo, do que quando nos deparamos com as cores em lugares que consideramos inapropriados. Mas isso não quer dizer que também odiamos essas incoerências. Imaginem uma urna funerária totalmente colorida de verde-limão com rosa-choque e amarelo-ouro?

Na Idade Média, os conflitos sociais eram outros e também aquelas pessoas não liam livros de ciências sociais, mas a Bíblia, isto é, quando sabiam ler.

Tomemos um exemplo: as hordas de guerreiros normandos que invadiam sistematicamente a Europa continental para saqueá-la. O que fazer



para resolver esse grave problema? Na Bíblia, estavam escritas prescrições ou recomendações gerais para a solução dos problemas das pessoas, mas não havia nenhuma citação explícita sobre os normandos. Contudo, havia muitas coisas escritas sobre situações mais concretas do que conflitos sociais como a invasão normanda. Essas prescrições exclusivas do que fazer em nossas vidas eram seguidas à risca e transmitidas oralmente pelos clérigos. Todos obedeciam as palavras sagradas, pois acreditava-se que seguindo os preceitos enunciados, os outros problemas, aqueles que, não haviam sido contemplados por escrito – a invasão normanda – seriam resolvidos. A Bíblia declarava com firmeza que as pessoas não misturassem certas coisas, por exemplo, as pessoas não deveriam usar roupas feitas de tecidos diferentes, de matérias têxteis diferentes, assim um tecido de lã de carneiro (tecido de origem animal) e linho (tecido de origem vegetal) era compreendido como algo que deveria ser evitado, pois isso poderia trazer algum malefício para a pessoa que usasse essa vestimenta (Pastoureau, 1991, p. 13). Do mesmo modo, a recomendação era válida para tecidos de cores diferentes. Eles também deveriam ser evitados, pois trariam a má sorte para quem as utilizasse. O sujeito poderia ser atacado pelos normandos, por exemplo. Daí porque Pastoureau explica que os tecidos listrados deveriam ser usados por aqueles que pervertiam ou poderiam perturbar a ordem estabelecida. Judeus, leprosos, escrófulos, saltimbancos e bufões poderiam empregá-los, pois eles eram considerados marginais e essa desordem vestimentária lhes caía bem e também elas não atrairiam os ataques normandos. Ademais, para os outros, os que estavam dentro das margens, ficava clara a sinalização de que aquelas pessoas deveriam ser mantidas afastadas do seu convívio social. A norma vestimentária deveria ser utilizada sem defecções, do mesmo modo que o uso de armas era exclusividade dos senhores da guerra, os “*gens d’armes*”<sup>2</sup>, ou seja, os nobres e seus escudeiros soldados.

---

2 Penso que é interessante lembrar àqueles que não dominam o idioma francês, que “*gendarme*”, o policial, ainda é aquele que possui o direito de andar armado. E que, “*gens*”, do latim, significa pessoas de armas.

Esses valores simbólicos em relação às cores e a mistura de certas coisas são muito antigos e podem ser identificados em períodos anteriores à Idade Média. Sabemos, por exemplo, que os gregos gostavam muito das cores. E eles também as usavam muito. Os seus templos e suas estátuas eram todos coloridos, contudo, quando hoje visitamos o Partenão em Atenas<sup>3</sup> ou a galeria de esculturas do Museu do Louvre, em Paris, as estátuas, frisos e colunas gregas são totalmente brancos ou cor de mármore. O fato de as esculturas e templos gregos hoje estarem brancos, explica-se por conta do cisma cromático que nós, modernos, introduzimos.

Mas examinemos primeiro a questão entre os gregos. Eles gostavam muito de cores vivas, contudo separavam claramente o uso das cores por razões culturais que podem nos parecer esdrúxulas. Por exemplo: eles consideravam que a colorida túnica de um arqueiro persa era uma “desordem”, uma desordem cromática, mais ou menos parecida com aquelas que eles também encontravam no uso do feltro, isto é, um tecido de lã pisoada (Jockey, 2013, p. 40) e não o resultado da tecelagem do fio de lã. Para os gregos, os persas eram invasores bárbaros e as cores, assim como suas formas de fabricar vestimentas de lã indicavam simbolicamente uma separação irreconciliável. Vestir uma túnica de feltro colorida em Atenas seria o equivalente, nos dias de hoje, a eu vestir um terno cor-de-rosa e entrar em uma sala de julgamento no Palácio de Justiça no Centro do Rio de Janeiro. Não resta dúvida de que, tal como o arqueiro persa, o portador do terno cor-de-rosa seria rapidamente convidado a sair da sala, pois estaria perturbando a ordem ou o *decorum* daquele ambiente.

Desse modo, podemos inferir que a escolha e o uso de uma cor podem ser sinaléticos ou classificatórios, isto é, com finalidade funcional, mas ela também estará associada a uma ideologia, a uma moral. A pureza, a homogeneidade,

---

3 Mesmo no Museu da Acrópole, onde fica a maior parte das peças originais do Partenão, que se encontra no alto da Acrópole, as peças são brancas, isto é, cor de mármore.

a especificidade de uma cultura estão na base da ideologia do uso simbólico da cor. Desrespeitá-las caracteriza o mau gosto, a desmesura, a arrogância e o arrivismo. É curioso como, nos dias de hoje, o par preto e branco significa pureza moral e a policromia é sinônima de perversão ou queda dos bons costumes. Veja-se, por exemplo, o caso do movimento gay em relação às cores e a sobriedade da cor clássica de um Chanel ou de um Armani pretos. Se preciso ir a um evento social sério, ou de grande prestígio, devo me vestir como se fosse a um funeral. Evidentemente, que aí está também o fato de que as ideologias são oriundas das práticas e das relações sociais. Dependendo da situação histórica concreta do grupo social, os sentidos ou significados podem cambiar integralmente.

O sentido do uso da cor preta sobre fundo branco, o consenso geral de seu uso nos dias de hoje, deve buscar a sua ontologia na origem da Idade Moderna, quando esse par de cores se funda como exemplo de pureza moral, como testemunho de uma ética, naquilo que era o principal distintivo social das pessoas, o elemento mais externo dos seus corpos: suas roupas. É preciso distinguir as muitas lógicas que operam, separadamente ou cumulativamente, mas que ao final se associam em apenas um ponto, a essencialização de um valor cultural. Daí para a frente, não há mais o outro lado ou outros valores, pluralidade identitária. Essa institucionalização extingue todas as outras manifestações.

Para Pastoureau (2002, p. 93-102), uma das lógicas, o uso da cor preta no vestuário com um sentido moral, se explica por conta da peste negra que se abateu sobre a Europa entre 1346 e 1350, quando, provavelmente, morreu um terço dos seus habitantes (Ziegler, 1991). Pastoureau explica-nos que a dimensão ética da cor preta pode ser encontrada em toda parte, seja nas leis suntuárias, nos textos literários, nas criações artísticas e até nos regulamentos das guildas. O preto é sinal de desgraça, de penitência coletiva e, em certo sentido, esse universo simbólico dura até hoje. Mas aos olhos desses homens

do início da Idade Moderna, quando os burgos foram criados e neles erigidas imensas catedrais, com os recursos oriundos da revitalização econômica da Europa, a cor preta como norma vestimentária não era infernal ou maléfica, mas virtuosa, expressão de moral rígida ou inflexível. Assim, as autoridades públicas passaram a se vestir de preto. Não era uma cor obrigatória, mas um sinal de distinção por conta de uma moral cívica. Assim sendo, príncipes, magistrados, clérigos, professores, mercadores e banqueiros adotaram roupas pretas. É possível que o flagelo da peste tenha refreado um pouco o uso de tecidos coloridos, mas Pastoureau pondera também que essa limitação talvez tenha origem nos altos preços dos corantes. De qualquer maneira, depois de instalada essa ética da cor preta para vestimentas, as pessoas vão empregar essa cor até o final do século XVII.

Outra prática social que reforçou o simbolismo da ética do preto sobre o branco, no início da Idade Moderna, e que pode nos ajudar a compreender a cisma em relação às cores, foi a nova tecnologia de impressão por tipos móveis empreendida por Gutenberg. Essa nova prática produziu um choque de proporções gigantescas e, a meu ver, muito maior do que o uso das roupas pretas. A prática social da impressão associou-se à prática da alfabetização, assim como produziu uma expansão qualitativa de um público leitor e da literatura. No entanto, não devemos considerar que a influência da impressão foi o elemento exclusivo para a cisma cromática, que esse trauma se deveu apenas ao fato de empregarem o branco do papel e o preto da tinta, mas essa prática foi um poderoso agente de produção de novos hábitos de pensamento, que não se resumiu apenas aos pequenos círculos eruditos, tal como o de Aldo Manuzio, em Veneza, mas significou a passagem cultural da cosmologia teocêntrica para a antropocêntrica, da Idade Média para a Idade Moderna, o declínio do obscurantismo e do hermetismo esotérico do pensamento religioso. Diferentemente dos manuscritos medievais ricamente coloridos sobre pergaminho, o livro impresso, afora o texto, trazia também

gravuras monocromáticas em preto que se contrastava com o branco do papel e essas imagens foram, além de privilégio específico da cor preta, suporte para a difusão do conhecimento. Essas manchas gráficas em preto, texto e imagens, transformaram-se rapidamente em uma espécie de quintessência do pensamento científico (Martin, 1977, p. 35-38), pois muitos livros, ainda que não trouxessem ilustrações, ofereciam folhas de rosto ilustradas, tabelas, frisas, filetes, bordas, vinhetas e letras capitais em preto. O conhecimento letrado, característica maior do homem moderno, foi sistematizado ou institucionalizado na cor preta. Opondo-se às cores, o branco e preto dos impressos se associou ao neoplatonismo, ao culto da linha e da razão. As cores continuaram sendo compreendidas como expressão da emoção, uma espécie de tradução dos misteriosos caprichos epifânicos. De maneira contrária, o imaginário social da ciência do homem moderno é preto sobre fundo branco.

Além da imprensa, outro importante agente de legitimação – esse já moderno – do ordenamento da monocromia preta sobre fundo branco foi a associação da cor branca das estátuas antigas ao binômio preto e branco que se consagrou como modernos. Tal como a cor preta, o branco possuía uma dimensão ética e isso se deu pela própria associação da noção de que o uso das cores propagava a desordem enquanto o branco possuía as virtudes de pureza e homogeneidade, além da singularidade. Ainda na Antiguidade, mas aqui por outras razões, Plínio propunha que a cor branca fosse o principal exemplo de pureza moral e que o mármore branco fosse o seu testemunho (Jockey, 2013, p. 76). Em sua *História natural* (Plínio, 1987), ele afirmava que os mármore coloridos, veitados ou tigrados, manchados ou moscados, enodoados de diversas cores, mármore que ele podia ver nas paredes e chãos das casas dos patrícios, expressavam mau gosto ou desmesura de seus contemporâneos. Observe-se que Plínio escreveu setecentos anos depois do século de Péricles, isto é, do apogeu ateniense que construiu o Partenão em Atenas. Assim, o banimento das cores remontaria a um tempo remoto em que

o Oriente “bárbaro” era policrômico e o Ocidente “civilizado”, branco. Ora, como vimos mais acima, as estátuas gregas eram policrômicas, mas foram as cópias romanas que as fizeram brancas. Para realizar cópias dos originais gregos em bronze ou mármore era empregada a cópia moldagem em gesso sobre o original. Empregavam também uma técnica mais difícil, a de tomar as medidas do original e refazê-las em barro ou em mármore. Nenhuma das duas técnicas considerava o colorido do modelo original e nós não sabemos se os copistas romanos respeitavam as cores dos modelos gregos que reproduziam. Não possuímos nenhuma fonte literária para assinalar esse fato (Jockey, 2013, p. 70), assim sendo, copiar era basicamente o mesmo que aplicar moldagens sobre a superfície dos originais, o que prejudicava a policromia realizada em encáustica sobre as peças gregas, enfim, processo muito frágil para resistir aos moldes de gesso. Como se sabe, ainda hoje em dia, a encáustica é uma técnica pictórica em que a cera de abelha é derretida, recebendo o dobro de terebintina (resina retirada de certas coníferas), daí recebe um pigmento e é fervida até atingir consistência pastosa. Ressalte-se, portanto, que, quando os historiadores da arte modernos relataram pela primeira vez a prática das cópias romanas das estátuas gregas, se detiveram apenas no esquema volumétrico geral, na estrutura, na configuração linear dos contornos, enfim no “design” das peças. A cor e a policromia foram apagadas. O esquecimento ou silenciamento das cores sobre as estátuas gregas foram iniciados pelos copistas romanos, mas a consideração de que a cor branca era uma espécie de garantia aos olhos e ao intelecto, de um princípio anti-ilusionista, para que nós pudéssemos revelar as essências ideais da forma, isto é, da beleza, é moderna – da Idade Moderna. Assim, importa também afirmar que ideologia e estética caminham par a par na história do mundo Ocidental. Há, portanto, uma identidade cultural fundada sobre a diferenciação cromática, sendo que a cor é expressão do outro, do exotismo bárbaro.

Moderna também foi a ação de Wedgwood (Forty, 2007), já em meados do século XVIII, quando a sua cerâmica bicolor fez um inacreditável sucesso entre os burgueses de sua época. Embora o ceramista empregasse um fundo azul, empregou também o que chamavam de jaspe, isto é, a figura branca desenhada sobre um fundo verde e, sem esquecer, tal como os antigos camafeus da Roma Imperial. No Kunsthistorisches Museum, de Viena existe uma preciosa joia – *Gemma Augustea* – um camafeu preto e branco desse período, que pode nos servir de exemplo, mas no caso de Wedgwood, seu objetivo foi político, ou seja, ele estava mordido pela nova ideologia comercial dos nossos tempos e decidiu produzir objetos de cerâmica mais baratos do que aqueles de pedras preciosas ou de mármore, e imitou os antigos camafeus romanos gravados em ônix ou sardônica. Ele visava à vaidade pequeno-burguesa que ambicionava possuir antiguidades tal como os aristocratas, daí porque procurou Lord William Hamilton (Boime, 1987, p. 84-87) e pediu-lhe autorização para reproduzir em cerâmica os objetos de sua coleção arqueológica que acabara de publicar em uma obra ricamente ilustrada com gravuras em preto e branco. Hamilton era um nobre e “*amateur*”. Um grande colecionador das antiguidades que estavam sendo desencavadas de jazidas arqueológicas em Herculano, Pompeii e Paestum<sup>4</sup>. É preciso ressaltar que as esculturas antigas faziam parte disso que se pode chamar de cimento da sociabilidade da nobreza europeia. Praticamente toda a aristocracia tinha ou desejava possuir antiguidades, pois para eles isso significava distinção, um espírito esclarecido e, sobretudo, a ostentação de grande poder político. Por essa razão, as estátuas antigas eram moldadas em gesso e oferecidas como presentes diplomáticos entre as diversas cortes, e também por essa razão Lord Hamilton mandou publicar a sua coleção em um livro com gravuras. Esse livro não era para ser vendido em livrarias, mas ofertado por Hamilton aos seus nobres amigos. O que vemos agora, tal como em outras práticas sociais, foi um impulso à democratização desses valores. As coleções privadas de pinturas, as de escultura e os gabinetes de curiosidades

---

4 As cidades italianas de Herculano, Pompeia e Paestum, respectivamente.

passaram a ser públicos, existindo em museus construídos para esse fim, daí também a multiplicação de cópias modernas em gesso das antigas esculturas.

Wedgwood não era nobre, mas um homem das luzes, um legítimo burguês da sociedade industrial e suas pseudoantiguidades são um exemplo de como imitar o antigo empregando seus próprios meios. Imitava o antigo em produtos de qualidade inferior, mas de acordo ou inspirado em um estilo e em técnicas antigas. O problema moral dessas imitações é que sua área de atuação era estreita. Ao transpor essas fronteiras, o antigo deixava de ser valor cultural e passava a possuir valor mercantil, ou seja, expressão de um objeto industrial sem valor cultural ou aquilo que os designers chamam de *kitsch*. É preciso lembrar também que Wedgwood e os compradores de suas cerâmicas não percebiam esses objetos como coisas “*fakes*” ou contrafação. Curiosamente, nos dias de hoje, a cerâmica Wedgwood é um objeto precioso e muito caro para a classe média britânica e quiçá de alhures. Quando a princesa Diane se casou com o príncipe Charles, em 1981, a rainha Elisabeth deu-lhes de presente uma baixela inteira da “marca” Wedgwood.

Antes de concluirmos este breve artigo, gostaríamos de mencionar os dois últimos agentes que operaram a construção simbólica dessa ética em relação ao privilégio da cor preta sobre fundo branco: a gravura e a fotografia. A difusão das gravuras, desde o século XVI, acompanha a mesma dimensão monocromática das estátuas brancas, não exclusivamente delas, mas das pinturas também, pois do mesmo modo que as cópias de estátuas em gesso, as gravuras, muito mais numerosas, eram o suporte gráfico em que essas estátuas eram divulgadas mais amiúde. Neste artigo, preferi associar as gravuras ao caso das cópias das estátuas antigas, pois me pareceu ser o corolário natural do tema, contudo é preciso salientar que a gravura tem uma história própria, digamos assim. No início, era autônoma e, depois do século XV, passou a ser uma espécie de irmã menor da pintura, da escultura e da arquitetura.



Assim sendo, no início, as moldagens em gesso eram poucas e as gravuras foram utilizadas para ampliar a divulgação das antiguidades. Evidentemente que as gravuras operavam em outra escala e sem a volumetria das estátuas e sem esquecer que eram também amplamente empregadas para a reprodução das pinturas. Assim, o meio pelo qual as obras de arte, isto é, as imagens circulavam na sociedade, o suporte pelo qual eram divulgadas em escala, ou talvez pudéssemos dizer democratizadas, esse meio foi a gravura. Como vimos, as coleções de arte eram privadas e aos príncipes não era suficiente possuir as pinturas e esculturas para mostrá-las a uns poucos. Fossem elas verdadeiramente antigas e produzidas em mármore, agora limpas de suas cores originais, fossem elas meras cópias em gesso. Os nobres precisavam de outros recursos para ostentá-las e daí o uso das gravuras. As gravuras, de certo modo, uniformizaram as coleções privadas dos aristocratas com vistas à presunção social de demonstração excessiva de riqueza, luxo e poder. As pinturas e esculturas – reais ou cópias – eram exibidas com o mesmo critério, portanto, associadas a um texto explicativo eventual, tal como o livro pertencente a Lord Hamilton, que Wedgwood empregou. Assim, formavam uma unidade ou conceito de exibição marcado por essa ideologia. No século XVIII, a emergente burguesia, essa que comprava as cerâmicas de Wedgwood, compartilhava com a nobreza a mesma paixão pelas antiguidades, mas por outra razão. Ilustrada, ela lia sobre o passado e pensava que seu futuro deveria ser construído a partir de noções que haviam sido produzidas por sociedades comerciais do passado. O fenômeno do neoclassicismo só se explica pela dimensão evocativa do passado anterior à criação da nobreza e do absolutismo monárquico na Idade Média. Os burgueses pensavam em algo anterior, em um mundo próspero e sem aristocratas, aliás, para muitos, o estilo artístico da nobreza não era o neoclassicismo, mas o decorativo e policrômico rococó. A difusão das gravuras fez com que elas passassem a ser um fim em si mesmo, transformaram-se em um gênero artístico específico e colecionável. Um gênero menor, mas assim mesmo um gênero artístico, com *status* quase equivalente

ao das obras de arte tradicionais – pintura e escultura. Assim, desde meados do século XVIII, a gravura acompanhou a infestação das cópias em gesso das estátuas antigas. Como as gravuras retratavam não apenas as estátuas, mas as pinturas também, explica-se por que os historiadores da arte do século XIX, e até de meados do século XX, as empregavam em seus estudos. Estudar história da arte era reproduzir os valores da monocromia. Esse fato justificase, pois o uso de cores na impressão de livros de arte é um fenômeno muito recente. Impressão em cores era algo que se evitava, pois além de ser mais ou menos artesanal, era caríssima. Tal como vimos, as cores eram moralmente uma espécie de “*vanitas*”, não eram vistas como muito importantes. Por sua vez, as gravuras monocromáticas em preto eram compreendidas como uma espécie de ferramenta que restaurava a verdadeira essência das obras de arte.

O uso da fotografia pode ser considerado o corolário natural do uso da gravura, pois, diferentemente da pintura, ela sempre foi compreendida como um meio mecânico para a reprodução em série das imagens. Desde a primeira metade do século XIX, quando foram desenvolvidas, as fotografias eram em preto e branco, pois não existia ainda uma tecnologia para realizá-las em cores. Daí a ética do branco e preto se consolidou; ademais, essa noção recebeu de acréscimo o fato de ela ser tida como algo produzido sem as mãos dos homens. As imagens fotográficas eram puras, independentes das ideologias, pois eram realizadas por máquinas. O que era fotografado correspondia exatamente ao que estava na natureza, pois a máquina apenas captava a luz que insidia sobre os corpos. Ninguém pensava que, por trás da câmera, havia um homem com algum propósito ideológico e mergulhado em um sistema de valores. Que o olhar da máquina era independente do olhar do homem atrás de suas lentes.

No final do século XIX, quando o cinema foi inventado, a fotografia, ou melhor, as imagens receberam mais um atributo de glorificação: ganharam movimento. Gostaríamos de ressaltar que, embora o cinema fosse e ainda seja apenas uma ilusão de movimento, uma espécie de prestidigitação do

movimento das imagens, tal como a perspectiva renascentista foi e é uma ilusão de profundidade construída em um plano bidimensional, a ética do preto sobre branco passou a ser a forma como o mundo em movimento era e como deveria ser representado. Nesse momento, foram organizadas as escolas de design e essas noções legitimaram a ideologia do preto e branco que nem mesmo o cinema colorido conseguiu abalar imediatamente. Veja-se, por exemplo, o caso de como foi demorado o processo do emprego das cores no cinema. O impacto que causou o filme *The Wizard of Oz*, de 1939, em que as imagens de início eram em preto e branco, mas em Oz eram coloridas é emblemático. As razões, para o uso das cores no cinema ter sido postergado, são simbólicas e penso que devem ser explicadas por esse meio.

Nestas poucas linhas, procurei demonstrar como se operou a construção dessa ética da cor preta sobre fundo branco, um verdadeiro anátema em relação às cores. Os designers herdaram essa noção. Vimos também que essa forma de pensamento se associou às práticas sociais de períodos anteriores, enfim, respondem a demandas concretas dos grupos sociais onde ocorrem. Se foram catapultadas para o futuro, só podemos explicar pelo fato de que os câmbios culturais são lentos, transformam-se mais lentamente, enquanto as estruturas políticas e econômicas, por exemplo, transformam-se mais rapidamente. Por outro lado, as significações se justapõem dependendo das diferentes conjunturas históricas em que elas ocorreram, daí podermos mencionar até a possibilidade de certa autonomia para os fatos da cultura, mas nunca a sua desvinculação integral do contexto histórico.

Na contemporaneidade a categoria profissional dos designers, marcadamente apolítica, parece que perdeu o bonde da história (Cipiniuk, 2013). Os designers guardam o antigo valor da monocromia para suas produções mais sérias e mais caras financeiramente. Ele serve também para a manutenção ontológica da categoria, funciona como uma espécie de catalisador teórico da “boa forma” e por essa razão essa noção é sistematicamente

reproduzida nos bancos escolares, transformando-se em elemento teórico essencial a ser mantido. Para as grandes massas consumidoras dos produtos industriais, os designers reservam as cores. Desse modo, os designers continuam desprestigiando as cores como sendo um valor cultural menor, pois o verdadeiro design deve preservar as essências primigênicas e, por definição comprovada pelo seu emprego ancestral, quando forem empregadas devem ser sóbrias e monocromáticas, pois somente por seu intermédio os produtos industriais serão a expressão de uma verdade.

## **BIBLIOGRAFIA**



## PREFÁCIO

*Denise Portinari*

*Arturo Chicano*

CHICANO, Arturo. El Acto de la Observación. Experiencia de la transmisión de un Ethos Subyacente. *Tesis Doctoral*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017.

FOUCAULT, Michel. *La Hermenéutica del Sujeto*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2000.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

## UTOPIA O ESPEJISMO

Arturo Chicano

- CÁRAVES, Patricio. *Ciudad Abierta de Amereida. Arquitectura de la Hospitalidad*. Editorial Académica Española, 2012.
- CHICANO, Arturo. El Acto de la Observación. Experiencia de la transmisión de un Ethos Subyacente. *Tesis Doctoral*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017.
- CRISPIANI, Alejandro. *Objetos para Transformar el Mundo*. Ediciones ARQ, 2011.
- CRUZ, Alberto. Improvisación. *Primera Conferencia de Facultades Latinoamericanas de Arquitectura*. Facultad de Arquitectura Universidad Católica de Chile, Santiago, 1959.
- CRUZ-IOMMI. De la Utopía al Espejismo. *Anales de las Universidades Chilenas*, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *La Hermenéutica del Sujeto*. Fondo Cultura Económica. Buenos Aires, 2000.



## A E(AD) É UMA ESCOLA ERÓTICA

Denise Portinari

- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHICANO, Arturo. *El Acto de Observación: Experiencia en la Transmisión de una Ética Subyacente*. Rio de Janeiro: Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, janeiro de 2017.
- CRUZ, Alberto. Improvisación. *Primera Conferencia de Facultades Latinoamericanas de Arquitectura*. Facultad de Arquitectura Universidad Católica de Chile, Santiago, 1959.
- CRUZ, Alberto; IOMMI, Godofredo. Ciudad Abierta: De La Utopia al Espejismo. *Revista Universitaria*, nº 9, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1983, p. 17-25.
- DERRIDA, Jacques. *A Universidade sem Condição*. Tradução Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- FOUCAULT, Michel. Les Heterotopies. In: *Le Corps Utopique: Les Heterotopies*. Paris: Nouvelles Editions Ligne, 2009. (São Paulo: n-1, 2015).
- IOMMI, Godofredo. El Pacífico es un Mar Erótico. In: *Dos Conversaciones de Godofredo Iommi*. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1984. Disponível em: <http://www.ead.pucv.cl/1984/el-pacifico-es-un-mar-erotico/>
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire – Livre XVII – L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

## MNEMÓSINE Y THÁNATOS

Jaime Reyes

- ARAVENA, Andrea. El rol de la memoria colectiva y de la memoria individual en la conversión identitaria mapuche. *Estudios atacameños*, p. 89-96, 2003.
- BUSTAMANTE, Cristina. La memoria, la historia, el olvido: 10 años después, París, 2010. *Teología y vida*, 52, p. 571-573, 2011.
- CALISE, Santiago. El concepto de memoria social como problema para la teoría de sistemas sociales. *Cinta de moebio*, p. 261-275, 2011.
- CARNEIRO, Sarissa. "Alguien te hablará de los tiempos oscuros": memoria, telemaquia y trasmisión de nuestro pasado reciente. *Literatura y lingüística*, p. 83-99, 2006.
- CASTRO, Graciela. Jóvenes: la identidad social y la construcción de la memoria. *Última década*, 15, p. 11-29, 2007.
- CRUZ, Fabio. Acerca de la Observación Arquitectónica. *El mundo del croquis; Observación y croquis en la UCV*. Valparaíso, 1993. Disponible en: [www.ead.cl](http://www.ead.cl).
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- IOMMI, Godofredo. América, Américas Mías. *Atenea (Concepción)*, p. 447, 1983.
- IOMMI, Godofredo. Hay que Ser Absolutamente Moderno. *Cuatro Talleres de América en 1979. Hay que ser absolutamente moderno*. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas/ Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV, 1984.
- LEWIS, Clive Staples. *Cartas del diablo a su sobrino*. Santiago: Andrés Bello, 1993.
- OTTO, Walter. *Las musas y el origen divino del canto y del habla*. Madrid: Siruela, 2005.
- PARRA, Fredy. Desafío del tiempo, memoria y esperanza. *Teología y vida*, 48, p. 449-469, 2007.
- PAZ, Octavio. *El Laberinto de la Soledad / Postdata / Vuelta a el laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- VARIOS AUTORES. *Amereida*. Santiago: Editorial Cooperativa Lambda, 1967.
- WALCOTT, Derek. *El Reino del Caimito*. Madrid: Norma editorial, 1997.

## TANATOS E MNEMOSINE

Nilton Gonçalves Gamba Junior

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- CALVINO, Italo. *O Caminho de San Giovanni*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- MAYER-SCHÖNBERGER, Viktor. *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- SEMÓSATA, Luciano. *Diálogo dos Mortos*. Brasília: Editora UNB, 1998.
- URBAIN, Jean-Didier. *Morte in Vida/Morte – Tradições – Gerações*. Enciclopédia Einaudi, v. 36. Rio de Janeiro: Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

## AMEREIDA: TRAVESÍA POÉTICA PARA REVELAR LO PROPIAMENTE AMERICANO

Sylvia Arriagada

- ARRIAGADA, Sylvia; BRUNSON, Cecilia; BROWNE, Tomás. *Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía, 1923-1994*. Santiago: Ediciones PUCCH, 2006.
- CRUZ, Alberto et al. *Exposición 20 años de la Escuela de Arquitectura PUCV*. [https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/32/OFI\\_1972\\_Exposicion\\_20.pdf](https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/32/OFI_1972_Exposicion_20.pdf)
- PEREZ DE ARCE, Rodrigo; PÉREZ, Fernando. *Escuela de Valparaíso, Ciudad Abierta*. Tanais Ediciones, S.A. y Editorial Contrapunto, 2003.
- DUCASSE, Isidore. *Los Cantos de Maldoror*. Guadarrama. Barcelona: Comunidad Autónoma de Cataluña, 1982.
- IOMMI, Godofredo et al. *Amereida*, volumen 1, segunda edición. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas. Escuela de Arquitectura PUCV, 1986.
- IOMMI, Godofredo et al. *Amereida*, volumen 2. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas. Escuela de Arquitectura PUCV, 1986.
- IOMMI, Godofredo. *Hay que ser absolutamente moderno*. Ediciones Universitarias, 2017.
- IOMMI, Godofredo. América, Américas mías. *Revista Atenea*, número 447, Universidad de Concepción, 1983.
- IOMMI, Godofredo. *El Pacífico es un mar erótico*. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas. Escuela de Arquitectura PUCV, 1984.
- IOMMI, Godofredo. *Carta del errante*. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas. Escuela de Arquitectura PUCV, 1976.

## IDENTIDADES CRUZADAS

Luiz Antonio L. Coelho

GORKI, Maximo Konovalov. *Os vagabundos – Malva – Tchelkache – Konovalov*. Rio de Janeiro: Ediouro. Apresentação de Carlos Heitor Cony e tradução de Alves de Araújo, 1988.

ROSA, Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

### OBJETOS DE ARTE:

1-LP (en vinilo)

Título: RIO OIR

Diseño y producción: Cildo Meireles

Diseño: Noni Geiger y Alice Chekroun

Estudio: Nagoma Produções

Técnicos de sonido: Filipe Magalhães y Sílvio Correia

2-DVD

Título: OUVIR O RIO, uma escultura sonora de Cildo Meireles

Guión: Marcela Lordy y Thiago Dottori

Música original: Sérgio Kafejian

Fotografía: Janice d'Ávila

Producción: Paulo Dantas y Caro Dantas

Producción: Movie & Art

Año: 2012

### PELÍCULAS:

1-Diarios de motocicleta (2004) (126 min)

Director: Walter Salles

Libros: Ernesto 'Che' Guevara y Alberto Granado

Actores: Gael García Bernal, Rodrigo de la Serna y Mercedes Morán

Sonido: "Jardín"

Autor e intérprete: Gustavo Santaolalla

2-Pachamama

Director, fotografía cámara y guión: Eryk Rocha

Montaje: Eryk Rocha y Eva Randolph

Fotografía: Eryk Rocha

Sonido directo: Daniel Chaves y Rafael Pinheiro de Araújo

Música: Aurélio Dias

Distribución: VídeoFilmes

## TRAVESÍA CORRAL 2012 TIEMPO ACADÉMICO EXTRAORDINARIO, TALLER PRIMER AÑO DE DISEÑO, PUCV

Ana Vanessa Siviero

Rita Maria de Souza Couto

Flávia Nízia da Fonseca Ribeiro

- ARMSTRONG, José Vial; SÁNCHEZ, Jorge; CRUZ, Alberto. Reconstrucción Parroquia de Corral. *Revista CA – Ciudad y Arquitectura*, 1982.
- BONSIEPE, G. *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1978.
- CASTELLS, M. A era da informação: economia, sociedade e cultura. In: *A Sociedade em rede*, v.1. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CORNFORD, C. Introduction. In: BICKNELL, Julian et al. *Design for Need: The Social Contribution of Design*. London: Butler & Tanner Ltda., 1977.
- COUTO, R.M.S. et al. Desenho Social: por uma metodologia participativa. *IV Congresso da Associação Latino-Americana de Desenho Industrial*. Havana, Cuba, 1989.
- COUTO, R.M.S. et al. Projeto Básico: uma experiência didática em Design. *Workshop Internacional de Ensino de Design Industrial*. Florianópolis, SC, 1990.
- FRANCO, M. *Pedagogia da pesquisa-ação*, v. 31, nº. 3. São Paulo: Educação e Pesquisa, 2005.
- FRASCARA, J. *Diseño gráfico para la gente*. Buenos Aires: Infinito, 1997.
- MANZINI, E. *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge MA: MIT Press, 2015.
- PESTALOZZI, Johan. *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*. París: Unesco, Oficina Internacional de Educación, vol. XXIV, nº 1-2, 1994, p. 299-313.
- RUÉ, Joan. *El Aprendizaje Autónomo en Educación Superior*. España: Narcea, S. A. de Ediciones, 2009.
- VARIOS AUTORES. *Amereida* volumen I. Valparaíso: Taller de Investigaciones Gráficas. Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV, 1986.

## UM PROJETAR DOTADO DE CARGA SIMBÓLICA

Juan Carlos Jeldes

Isabela de Mattos Ferreira

Ariel Méndez Brindis

João Victor Correia de Melo

- AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- BELCHIOR, Camilo de Lelis. *Reciclando os sentidos*. Contagem: Editora do Autor, 2014.
- FERREIRA, Isabela de Mattos. Configurações conceituais da atividade profissional do design. *Dissertação de Mestrado* – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.
- FONTES, Adriana Sansão. Amabilidade urbana: marca das intervenções temporárias na cidade contemporânea. *URBS: Revista de Estudos Urbanos y Ciencias Sociales*, v. 2 n.º. 1, p. 69-93, 2012. Disponível em: <<http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/fontes/79>>. Acesso em 18 jul. de 2014.
- GEHL, Jan. *Cidade para pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.
- LOWDERMILK, Travis. *Design Centrado no Usuário – Um guia para o desenvolvimento de aplicativos amigáveis*. São Paulo: Editora Novatec, 2013.
- MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- ROSA, Marcos L. *Microplanejamento: práticas urbanas criativas*. São Paulo: Editora de Cultura, 2011.
- SANTOS, Milton. *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: HUCITEC/ ANPUR, 1994a.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1994b.
- TOMAS DE AQUINO. *Summa de Theologiae, prima pars – quaestione LXXXIV ad quaestione LXXXIX*, artículo 6. Sancti Thomae de Aquino. Texto publicado em Roma em 1889, transferido em fita magnética por Roberto Busa SJ. Corpus Thomisticum. Disponível em <http://www.corpusthomicum.org/sth1084.html>. Acesso em 29/11/2015.

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. *Rev. bras. Ciências Sociais*, vol. 22, nº. 63, p. 153-155, 2007. Disponível em:<<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092007000100012>>. Acesso em 2 jun. de 2014.

## FUENTE DE IMÁGENES

(A) Fonte: <http://i.ytimg.com/vi/AVO8pTrsXu4/maxresdefault.jpg>

(B) Fonte: <http://esphoto980x880noname.mnstatic.com/1ea82cfe63223133117babd ff98043a7>

(C) Fonte: <http://www.radioetchegoyen.cl/wp-content/uploads/pescadores2.jpg>

(D) Fonte: [http://img002.adimg.com/ImgAd/2011/03/13/1726294/lancha-velera\\_2.jpg](http://img002.adimg.com/ImgAd/2011/03/13/1726294/lancha-velera_2.jpg)

(E) Fonte: <http://www.mardechile.cl/wordpress/wp-content/themes/twentyten/images/stories/noticias10/pescadores2.jpg>

(F) Font: [http://www.mapuexpress.net/images/news/19\\_3\\_2010\\_19\\_53\\_46.jpg](http://www.mapuexpress.net/images/news/19_3_2010_19_53_46.jpg)

(G) Fonte: Desenho de Juan Carlos Jeldes.

(H) Fonte: Acervo dos coordenadores.

(I) Fonte: <http://www.ead.pucv.cl/2011/travesia-tubul/>

(J) Fonte: Acervo dos coordenadores.

(K) Fonte: Acervo dos coordenadores.

(L) Fonte: Desenho de Isabela de Mattos Ferreira.



## O NINHO E O ATO POÉTICO

José Luiz Ripper

João Victor

Alfred Thiers

- ASENSIO, Ana. *Ciudad Abierta de Ritoque, paisaje habitado / 44 años después*. 03 de maio de 2013. Acesso em 25 de novembro de 2015. Disponível em Plataforma Arquitectura: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-257144/ciudad-abierta-de-ritoque-paisaje-habitado-44-anos-despues>
- ESCUELA DE ARQUITECTURA PUCV. Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta la Actualidad). *Revista Arquitectura Panamericana*, nº 1, p. 130-141, 1992.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Anna Blume, 2011.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- ILLICH, Ivan. *A Convivencialidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.
- IOMMI, Godofredo; CRUZ, Alberto. Ciudad abierta: de la utopía al espejismo. *Revista Universitaria*, Editora da Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 17-25, 1983.
- KANT, Immanuele. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Martins Claret, 2009.
- LEME, Fernando. Construção com “fibroso”: um estudo de caso sobre o resgate da técnica de taipa, e seus efeitos no ambiente de clima tropical úmido com estação seca e chuvas de verão. *Tese de Doutorado* (orientador: José Luiz Ripper). Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2003.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 2001.
- MIHALACHE, Andreea. Huellas de ciudad abierta. *ARQ*, nº. 64, Chile dentro y fuera / Chile in & out., p. 24-27, 2006. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962006000300005>
- MOREIRA, L.E.; RIPPER, J.M. *Jogo das Formas – Lógica do Objeto Natural*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

## TRADICIÓN E INVENCION DEL GRABADO EN UNA EXPERIENCIA ACADÉMICA DEL DISEÑO GRÁFICO

Alejandro Garretón

BALCELLS, José; CONTRERAS, Sebastián. Fenómeno y lugar: Cuando la escultura se encontró con la extensión americana. *Revista 180*, año 19, n° 35, agosto, 2015.

BARTSCH, Adam von. *Le peintre graveur*. Viena, 1802-1821.

HIND, Arthur M. *A history of engraving and etching: from the 15th century to the year 1914*. Dover, 1963.

IOMMI, Godofredo et al. *Amereida*. Santiago: Editorial Cooperativa Lambda, 1967.

IVINS, William Mills. *Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen pre fotográfica*. Gustavo Gili, 1975.

KURTH, Willi. *The complete woodcuts of Albrecht Durer*. Dover, 1963.

ORENSTEIN, Nadine M. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 5, issue 2, summer, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza, 1982.

SENNET, Richard. *El artesano*. Anagrama, 2008.

TRAVESÍA A QUITO. Disponible en: [http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Traves%C3%ADa\\_Quito](http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Traves%C3%ADa_Quito).

WHITE, Christopher. *Rembrandt as an Etcher: A Study of the Artist at Work*. Yale University Press, 1999.

### ILUSTRACIONES

Fig. 1: Andrea Mantegna. Batalla de los dioses marinos. Buril y punta seca, 1470.

Fig. 3: Alberto Durero. El caballero y el soldado. Xilografía, 1497.

Figs. 4, 5 y 6: Alumnos del Taller de Diseño gráfico 2015. Grafías de la ciudad, fragmentos. Punta seca sobre papel estucado, entintado a la ténpera.

Fig. 7: Travesía a Quito, 1997. Punta seca sobre papel Kimdura.

## O CAMPO DO DESIGN E O USO DAS CORES

Alberto Cipiniuk

- BOIME, Albert. *Art in an Age of Revolution. 1759–1800*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- CIPINIUK, Alberto. *Design: o livro dos porquês. O design como produção social*. Rio de Janeiro/ São Paulo: PUC-Rio e Reflexão, 2013.
- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- JOCKEY, Philippe. *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*. Paris: Éditions Belin, 2013.
- MARTIN, John Rupert. *Baroque*. New York/ Hagerstown/ San Francisco/ London: Harper & Row, Publisher, 1977.
- PASTOUREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. São Paulo: Editora SENAC/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- PASTOUREAU, Michel. *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*. Paris: Le Léopard d'or, 1986.
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu: histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- PASTOUREAU, Michel. *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- PLÍNIO, el viejo. *Textos de Historia del Arte*. Colección dirigida por Valeriano Bozal. Madrid: Ma Esperanza Torrego Salcedo, 1987. Livros XXXVI, XXXV e XXXIV.
- ZIEGLER, Philip. *The black Death*. Dover: Alan Sutton Publishing Inc., 1991.



# SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

## **Denise Portinari**

Psicanalista. Professora Adjunta do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-Rio.  
<http://lattes.cnpq.br/3394423096338340>

## **Luiz Antonio L. Coelho**

Professor Emérito do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. PhD em Media Ecology pela New York University.  
<http://lattes.cnpq.br/3996072254298525>

## **Sylvia Arriagada**

Professora Titular e[ad]. Diseñadora Gráfica PUCV. Doctora en Diseño por la PUC-Río. Miembro Capítulo Académico de la PUCV. Directora de la Fundación Alberto Cruz Covarrubias. Miembro de Ciudad Abierta de Amereida.  
[https://wiki.ead.pucv.cl/Sylvia\\_Arriagada](https://wiki.ead.pucv.cl/Sylvia_Arriagada)

## **Arturo Chicano**

Profesor Adjunto e[ad]. Diseñador Industrial PUCV. Doctor en Diseño por la PUC-Río. Vicerrector de Desarrollo de la PUCV. Miembro de Ciudad Abierta de Amereida.  
[https://wiki.ead.pucv.cl/Arturo\\_Chicano](https://wiki.ead.pucv.cl/Arturo_Chicano)

## **Alberto Cipiniuk**

Professor Associado do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Doutor em História da Arte pela Université Libre de Bruxelles. Membro da AICA/UNESCO.  
<http://lattes.cnpq.br/3763621130181471>

### **Alejandro Garretón**

Profesor Adjunto e[ad]. Diseñador Gráfico PUCV. Doctor en Diseño por la PUC-Río. Responsable Taller de Grabado Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. Miembro de Ciudad Abierta de Amereida.  
[https://wiki.ead.pucv.cl/Alejandro\\_Garret%C3%B3n](https://wiki.ead.pucv.cl/Alejandro_Garret%C3%B3n)

### **Alfred Thiers**

Profesor Agregado e[ad]. Diseñador Industrial PUCV. Mg. en Arquitectura y Diseño PUCV. Miembro de Ciudad Abierta de Amereida.  
[https://wiki.ead.pucv.cl/Alfred\\_Thiers](https://wiki.ead.pucv.cl/Alfred_Thiers)

### **Ana Vanessa Siviero**

Profesora Asociada e[ad]. Diseñadora Industrial PUCV. Doctora en Diseño por la PUC-Río.  
[https://wiki.ead.pucv.cl/Vanessa\\_Siviero](https://wiki.ead.pucv.cl/Vanessa_Siviero)

### **Ariel Méndez Brindis**

Doctor en Diseño por la PUC-Río. Profesor académico en el Programa de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

### **Flavia Nízia da Fonseca Ribeiro**

Professora Agregada do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Doutora em Educação pela PUC-Rio.  
<http://lattes.cnpq.br/9085065402673423>

### **Isabela de Mattos Ferreira**

Professora de Cursos de Especialização – CCE / PUC-Rio. Com Pós-Doutorado em Ambiente Construído pela UFJF. Doutora em Design pela PUC-Rio.  
<http://lattes.cnpq.br/6938628545043649>

### **Jaime Reyes**

Profesor Agregado e[ad]. Diseñador Industrial PUCV. Doctor en Diseño por la PUC-Río. Mg. en Historia por la PUCV. Jefe de Investigación de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. Director AHJV. Miembro de Ciudad Abierta de Amereida.  
[https://wiki.ead.pucv.cl/Jaime\\_Reyes](https://wiki.ead.pucv.cl/Jaime_Reyes)

**João Victor Correia de Melo**

Professor Agregado do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.  
Doutor em Design pela PUC-Rio.  
<http://lattes.cnpq.br/5580376703816153>

**José Luiz Ripper**

Professor Emérito do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.  
Livre-docente na PUC-Rio.  
<http://lattes.cnpq.br/7404245013369992>

**Juan Carlos Jeldes**

Profesor Adjunto e[ad]. Diseñador Industrial PUCV. Doctor en Diseño por la PUC-Río. Director de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV. Director MADLAB & AconcaguaFabLab e[ad]. Miembro de Ciudad Abierta de Amereida.  
[https://wiki.ead.pucv.cl/Juan\\_Carlos\\_Jeldes](https://wiki.ead.pucv.cl/Juan_Carlos_Jeldes)

**Nilton Gonçalves Gamba Junior**

Professor Adjunto do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.  
Doutor em Psicologia pela PUC-Rio.  
<http://lattes.cnpq.br/6691982448335709>

**Rita Maria de Souza Couto**

Professora Associada do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Doutora em Educação pela PUC-Rio.  
<http://lattes.cnpq.br/5874218092323774>

**Vera Lúcia M.dos Santos Nojima**

Professora Agregada do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.  
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP.  
<http://lattes.cnpq.br/0417467366901642>

1ª edição 150 exemplares.  
Esta obra foi composta em Adobe Caslon Pro.  
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80g/m<sup>2</sup>  
e capa em Cartão Supremo 250g/m<sup>2</sup>.