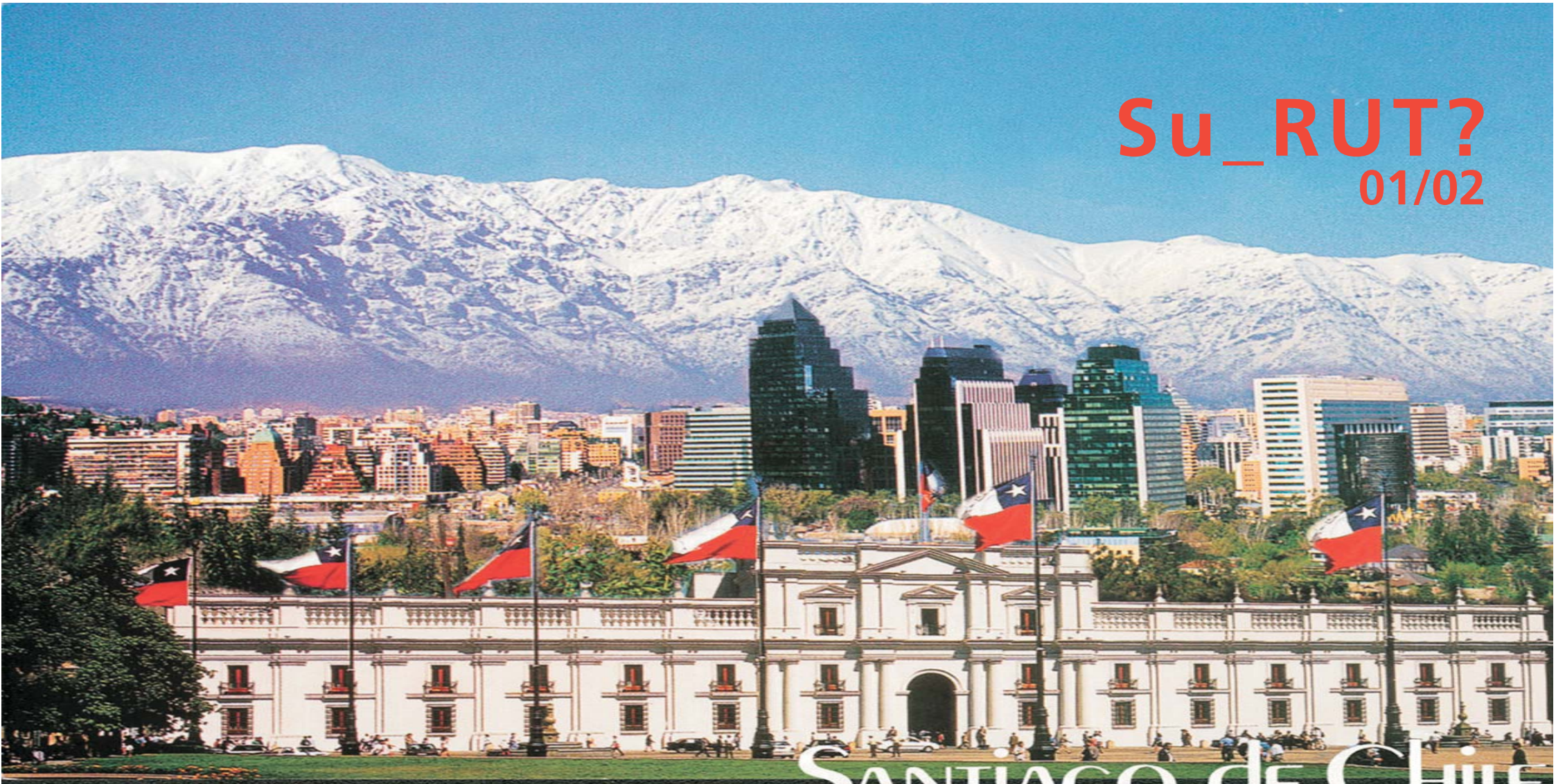


Su_RUT?
01/02



SANTIAGO de Chile

Ministro Presidente
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
José Weinstein Cayuela
Jefe Departamento de Creación y Difusión Artística
Ignacio Aliaga Riquelme
Coordinadora Area de Artes Visuales
y Directora Galería Gabriela Mistral
Claudia Zaldívar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral
Soledad Novoa Donoso

Su_RUT?

Gregorio Brugnoli, Marisol Frugone, Fabrizio Gallanti,
Francisca Insulza
18 de diciembre 2003 - 24 de enero 2004

Proyecto financiado por FONDART

Diseño
Equipo Su_RUT?

Traducción
Paul Beuchat
Equipo Su_RUT?

Agradecimientos
Colegio Academia de Humanidades, Francisco Alvarez,
Ernesto Angel, Pedro Binfa, Pablo Brugnoli, Comunidad
Edificio Agustinas Moneda, División de Recursos Materiales
CORFO, René Prieto, Eduardo Salas, Mamerto Guerra,
Claudio Salvatierra, Claudio Zamorano, Mario Zeballos

Fotografías Yto Barrada, cortesía de Galerie Polaris, Paris.
Fotografías Stephen Waddell, cortesía de Monte Clark
Gallery, Vancouver.
Imágenes Cedric Price publicadas en point d'ironie n°19,
noviembre 2000.
Otras fotos: Su_RUT y Pablo Brugnoli.

Esta es una publicación del Area de Artes Visuales del
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos
contenidos en el presente catálogo no representan
necesariamente la opinión del Area de Artes Visuales ni
del Consejo.

La presente edición contempló un tiraje de 800 ejemplares
© Galería Gabriela Mistral
Todos los derechos reservados.
Santiago de Chile, 10 de diciembre, 2003

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 13 81
Santiago
562- 731 9880 / 3904108 fax 562- 6650797
galeria@mineduc.cl - www.artesvisuales.cl



Su_RUT?

01/02

- 4 contribuciones / contributions
- 6 editorial
- 10 guía Su_RUT? / Su_RUT? guide
- 14 horacio torrent
- 28 hans ulrich obrist entrevista / interviews cedric price
- 37 página de libros
- 40 giovanni la varra y susanna loddó

+

fotografías de / photos by:

- 3-4 yto barrada
- 26-27 francesco jodice
- 38-39 stephen wadell
- 9+25 JAZ

índice index



Yto Barrada, Santiago, Chile, 1998.



Yto Barrada, Santiago, Chile, 1998.

Yto Barrada (Paris, Francia 1971). Artista marroquí, trabaja desde 1998 sobre temas de representación de las condiciones urbanas y sociales con particular enfoque en situaciones de borde y fricción, como en el caso de su larga investigación sobre la emigración marroquí. Ha participado en diferentes exposiciones colectivas (I. C. P., Nueva York, Estados Unidos 2003; Witte de With, Rotterdam, Holanda 2003; Galerie Polaris, París, Francia 2003). Miembro de la Fondation Arabe pour l'Image de Beirut, Líbano está actualmente realizando un proyecto para la creación de una cinemateca experimental en Tángier, Marruecos.

Gregorio Brugnoli Errázuriz (Viña del Mar, Chile 1967). Arquitecto, Universidad Central de Chile. Magíster (c) en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica De Chile. Ha sido Profesor de Taller de Arquitectura en las Universidades Central de Chile y Tecnológica Metropolitana y Ayudante en la Universidad de Chile. Ha colaborado en proyectos multidisciplinarios sobre la condición pública, tales como la intervención en la ex-estación de ferrocarriles de Iquique, Chile, el proyecto 'Umbrales en Blanco sobre el Río Mapocho', el seminario 'Madrid Games' en Madrid, España, 2001 y ha trabajado profesionalmente en KPF Architects en New York, USA y Londres, UK. Actualmente reside en Londres, donde participa en el programa de PhD de Historia y Teoría de la Architectural Association Graduate School.

Marisol Frugone (Santiago, Chile 1975). Artista visual, miembro del colectivo P/a Prueba de Autor, formado por cuatro artistas que trabajan desde el año 1999 en propuestas de cooperación donde se genera una sola obra. Durante el año 2003 han desarrollado proyectos de intervención en Galería Ekeby Qvarn Art Space Uppsala, Suecia y en El Museo de Arte Contemporáneo de Bochum, Alemania. Ha trabajado en otros proyectos colectivos incluyendo 'Linea de Borde' un proyecto itinerante de mujeres artistas Chilenas que se exhibió en Chile y el extranjero durante el año 1999 y el 2000. Docente de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCS, y del Programa para Educación de Talentos Académicos', PENTIA UC. Pontificia Universidad Católica de Chile.

contribuciones

Fabrizio Gallanti (Génova, Italia 1969). Arquitecto, Universidad de Génova y doctor (Ph.D) en diseño arquitectónico del Politécnico de Torino. Es miembro fundador de gruppo A12, un colectivo de arquitectos dedicados al diseño arquitectónico y el arte. En 1997 se ganó una beca de la Akademie Solitude, Stuttgart, de la cual fue nombrado presidente del jurado en 2001. Trabajó como curador de la Trienal de Milán (Italia) y el año 2001 ganó la Beca de Investigación de la Canon Foundation. Actualmente vive en Santiago de Chile donde ejerce como arquitecto y profesor de taller de arquitectura y teoría de la arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Diego Portales.

Francisca Insulza (Ann Arbor, EEUU 1970). Arquitecto, Universidad Central de Chile y Master en Arquitectura, Berlage Institute, Róterdam. Desde 1998, ha desarrollado trabajo de docencia e investigación (Berlage Institute Rotterdam, Universidad Católica de Chile, Santiago, Universidad Diego Portales, Santiago). Miembro fundador de multiplicity, participó en proyectos de investigación en transformación territorial y representación de dinámicas urbanas que incluyen, 'USE Uncertain States of Europe' y 'Solid Sea' (Documenta 11, Kassel, 2002), entre otros. Ha publicado artículos en las revistas Hunch y Architektur Aktuell y contribuido en varios libros colectivos entre los que se destacan 'Mutations' (ACTAR, Barcelona 2000) y 'USE-Uncertain States of Europe' (Skira, Milán 2003).

Francisco Jodice (Nápoles, Italia 1967). Artista visual. Su investigación artística indaga las relaciones entre nuevos comportamientos sociales y la modificación del paisaje urbano en las metrópolis contemporáneas. Entre sus proyectos recientes se encuentran 'Caroline dagli altri spazi', 'Abitudini temporanee', 'What We Want', 'the Secret traces' y '100 stone'. Ha trabajado y expuesto en Europa, Japón, Estados Unidos, Argentina, Canada, y Australia. Es miembro fundador de multiplicity con el que presentó el proyecto 'Solid Sea' para Documenta 11. Antes de dedicarse a la fotografía trabajó como diseñador de comics, baterista heavy metal, carabnero y arquitecto. Actualmente está dedicado a la producción de un medimetraje en 35mm llamado 'The Gift'.

Giovanni La Varra (Milán, Italia 1967). Arquitecto y profesor de la Facultad de Arquitectura del Politecnico di Milano, es Doctor de la misma Facultad. Vive y trabaja en Milán como socio de Boeri Studio. Ha participado en distintos proyectos orientados a la recuperación de bordes costeros urbanos del Mediterráneo (Génova, Trieste, Nápoles, Marsella, Tesalónico) y en numerosos proyectos urbanos en Europa. Su trabajo de investigación está orientado al estudio de la evolución de sectores comerciales y su reflejo en la naturaleza del espacio público urbano. Entre 2000-2002 participó en multiplicity para proyectos que incluyen 'USE-Uncertain Status of Europe' (Arc en Réve, Burdeos 2000, Triennale di Milano 2002) y 'Solid Sea' (Documenta 11 Kassel 2002). USE ha sido publicada en 'Mutations' (Actar, Barcelona, 2000) y en 'USE' (Skira, Milán, 2002). Ha publicado ensayos y artículos para las revistas Casabella, Abitare y Urbanistica.

Susanna Loddó (Villanova Tulo, Italia 1973). Arquitecto y tutora en la Facultad de Arquitectura del Politécnico di Milano, está completando su tesis de Doctorado de Investigación Urbana en el IUAV de Venezia. Vive y trabaja en Milán donde ha colaborado con Boeri Studio en proyectos para la recuperación de zonas costeras urbanas (Trieste, Tesalónico) y de áreas productivas abandonadas. En el ámbito del doctorado ha colaborado recientemente en distintas investigaciones territoriales entre las cuales se encuentran 'La dispersión sin habitantes', en vías de publicación, 'Escenarios para el Comercio', conferencia dictada en el workshop internacional 'Escenarios para las Ciudades y Territorios Europeos' y 'Europa X-treme: la retórica y el valor de la densidad', artículo expuesto al interno de la muestra 'Nuevos Territorios' (Venecia, Parma).

Hans Ulrich Obrist (Zurich, Suiza 1968). Curador y crítico del arte, actualmente vive y trabaja en París. En 1993 fundó el Migratory Museum Robert Walsler y comenzó a dirigir el programa Migrateurs en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris del cual es curador para el arte contemporáneo. Es editor jefe de las páginas híbridas de Point d'Ironie publicadas por agnès b. Ha sido curador frecuente del Museum in Progress, Viena y conferencista e la Facolta delle Arti, IUAV en Venecia. Desde 1991 hasta el presente ha curado numerosas exposiciones incluyendo 'Do it', 'Cities on the Move' (con Hou Hanru), 'Laboratorium' (con B.Vandelinden), 'Mutations: Evnement culturel sur la ville contemporaine' (co-curada con R. Koolhaas, S. Kwinter, S.Boeri) y 'Bridge the Gap?' (con A. Miyake).

Horacio Torrent (Pergamino, Argentina, 1959). Arquitecto, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, y Magíster de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha sido profesor en diversas Universidades latinoamericanas y chilenas. Fue Investigador del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario por más de diez años y Director del Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales de la misma Universidad. Es actualmente Jefe de Programa del Magíster en Arquitectura y Profesor Adjunto de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. Ha desarrollado investigación y publicado trabajos sobre la cultura arquitectónica y urbana latinoamericana del siglo veinte en libros y revistas de Chile (ARQ, CA, De Arquitectura), Argentina (SUMMA, ARQUIS, A&P, entre otras), Estados Unidos (Praxis), Ecuador (De Arquitectura) y España (ZG).

Stephen Waddell (Vancouver, Canadá 1968) Artista visual, vive y trabaja en Berlín. Muchas veces realiza imágenes que son lentas de describir en términos narrativos pero que revelan ese estilo documental que aparece a través de la historia del arte. Sus más recientes fotografías pertenecen de alguna manera al género de fotografía callejera. Hace descripciones de la ciudad y sus habitantes. Proyectos recientes incluyen 'Quartieri Milano' (con gruppo A12), 'OPENSPACE', Milán 2003; 'Consigned to the Street', 'Wissenschaftskolleg, Berlin 2002'; 'Die Neue Kunsthalle II', Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2003; 'Vacant Community', Fondazione Adriano Olivetti, Roma, Italia 2003.

Juan Alfonso Zapata, JAZ, (Santiago, República Dominicana 1974). Arquitecto y artista visual, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra (PUCMM) y Master en arquitectura y planificación espacial del Berlage Institute de Rotterdam. Su trabajo ha sido publicado y exhibido en República Dominicana, Estados Unidos, Italia, Alemania, Serbia. Recientemente participó en el proyecto 'Social Actors in Transformation' en el Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam. Es profesor invitado de la Maestría internacional en arquitectura de la Universidad Nacional Pedro Henriquez Ureña y de diseño arquitectónico en la PUCMM. Es miembro activo de los grupos Supersudaca s.u.r., Globalab y Grufos.

Yto Barrada (Paris, France 1971). Moroccan artist, works, since 1998, on themes concerning the representation of urban and social conditions with a particular focus on borderline and frictional situations, such as her long investigations referring to Moroccan emigration. She has participated in several group exhibitions (I.C.P., New York, United States, 2003; Witte de With, Rotterdam, Holland, 2003; Galerie Polaris, Paris, France 2003). Member of Fondation Arabe pour l'Image de Beirut, Lebanon. She is currently working on a project for the creation of an experimental film collection in Tangiers, Morocco.

Gregorio Brugnoli Errázuriz (Viña del Mar, Chile, 1967). Architect, Universidad Central de Chile and Master(c) in Architecture, Pontificia Universidad Católica de Chile. He has taught Architecture Studio at the Universidad Central de Chile and Universidad Tecnológica Metropolitana as well as being an Assistant professor at the Universidad de Chile. He has collaborated in numerous multidisciplinary projects on the public realm including an intervention in the former Iquique railway Station (Chile), the project 'Umbrales en blanco sobre el Río Mapocho' (Thresholds over the Mapocho), the seminar 'Madrid Games' in Madrid, Spain, 2001 and has worked professionally at KPF Architects in New York, USA and London, UK. He currently resides in London where he forms part of the PhD program in Architectural History and Theory at the Architectural Association Graduate School.

Marisol Frugone (Santiago, Chile 1975). Visual artist, founding member of the collective P/a Prueba de Autor (Artist's Proof), a group formed in 1999 by four artists working on collaborative proposals with a joint outcome. During 2003 with this group she has realized interventions at Ekeby Qvarn Art Space, Uppsala, Sweden and the Museum of Contemporary Art of Bochum, Germany. She has worked on other collective projects such as 'Linea de Borde', an itinerant project by Chilean women artists exhibiting in Chile and abroad during 1999 and 2000. She currently teaches at the Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCS) and the 'Program for the Education of Academic Talents', PENTIA UC, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fabrizio Gallanti (Genoa, Italy 1967). Architect, University of Genoa, and Ph.D. in architectural design from the Politecnico di Torino. He is a founding member of gruppo A12, collectve of architects dedicated to architectural design and art. In 1997 he won the Akademie Solitude Fellowship, Stuttgart (Germany) of which he was nominated president of the Jury in 2001. He worked as a curator at the Milan Triennale (Italy) and in 2001 won the Canon Foundation Research Fellowship, Tokyo (Japan). At present he lives in Santiago, Chile, practicing as an architect and teaching architectural design and architectural theory at the Pontificia Universidad Católica de Chile and Universidad Diego Portales.

Francisca Insulza Ambrosio (Ann Arbor, EEUU 1970). Architect, Universidad Central de Chile and Master of Architecture, Berlage Institute, Rotterdam, since 1998 she has taught and carried out research in Chile and abroad (Berlage Institute, Rotterdam, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Diego Portales). Founding member of multiplicity, she has participated in research projects concerned with territorial transformation and the representation of urban dynamics that include 'USE Uncertain Status of Europe' and 'Solid Sea' (Documenta 11, Kassel, Germany 2002), among others. She has published articles in Hunch and Architektur Aktuell, and participated in publications including 'Mutations' (Actar, Barcelona 2000 and 'USE-Uncertain Sates of Europe' (Skira, Milan 2003).

Francesco Jodice (Naples, Italy 1967). Visual artist. His artistic research focuses on the relationship between new social patterns of behavior and the modification of urban landscape in the contemporary metropolis. His recent projects include 'Caroline dagli altri spazi', 'Abitudini Temporanee', 'What We Want', 'the Secret traces' and '100 Stories'. He has worked and exhibited in Europe, Japan, United States, Argentina, Canada and Australia. He is a founding member of multiplicity with whom he presented the project 'Solid Sea' for Documenta 11. Before dedicating himself to photography, he worked as designer of comics, heavy metal batterist, carabinero and architect. He is currently dedicated to the production of a medium feature 35 mm film titled 'The Gift'.

Giovanni La Varra (Milan, Italy 1967). Architect and professor at the Faculty of Architecture of the Politecnico di Milano, and PhD from the same faculty, lives and works in Milan as a partner at Boeri Studio. He has participated in various projects focused on the recovery of urban coastlines of the Mediterranean (Genoa, Trieste, Naples, Marseille, Thessalonica) and in numerous urban projects in Europe. His research focuses on the study of commercial sectors and their

reflection on multiplicity, with which collaborated in projects that include 'USE-Uncertain States of Europe' (Arc en Réve, Bordeaux 2000; Triennale di Milano 2002) and 'Solid Sea' (Documenta 11, Kassel, Germany 2002). 'USE' has been published in 'Mutations' (Actar, Barcelona, 2000) and in 'USE' (Skira, Milan, 2002). He has published essays and articles for the magazines Casabella, Abitare and Urbanistica.

Susanna Loddó (Villanova Tulo, Italy 1973). Architect and tutor at the Faculty of Architecture of Politecnico di Milano, currently in the process of completing her PhD studies in Urban Research at the IUAV (Venice). Lives and works in Milan where she has collaborated with Boeri Studio in projects for the recovery of urban coastal areas (Trieste, Thessalonica) and abandoned productive areas. She has recently collaborated in several territorial research projects among which are 'Dispersion without inhabitants', currently in the process of being published, 'Scenarios for Commerce' a conference for the international workshop on 'Scenarios for the European Cities and Territories' and 'Europe X-treme: the rhetoric and value of density in Europe', in the context of the exhibition 'New Territories' (Venice, Parma).

contributions

Hans Ulrich Obrist (Zurich, Switzerland 1968). Art curator and critic currently lives and works in Paris. In 1993 he founded the 'Migratory Museum Robert Walsler' and began to run the 'Migrateurs' program at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, where he now serves as curator for contemporary art. He is editor-in-chief of the hybrid artist pages Point d' Ironie published by agnès b. He has been a frequent curator for the Museum in Progress (Vienna) and lecturer at Facolta delle Arti, IUAV in Venice. Since 1991 he has curated numerous exhibitions including 'Do It', 'Cities on the Move' (with Hou Hanru), 'Laboratorium' (with B. Vandelinden), 'Mutations: Evnement culturel sur la ville contemporaine' (co-curated with R. Koolhaas, S. Kwinter, S. Boeri) and 'Bridge the Gap?' (with A. Miyake).

Horacio Torrent (Pergamino, Argentina, 1959). Archictect, Universidad Nacional de Rosario, Argentina and Master in Architecture, Pontificia Universidad Católica de Chile. He has taught in several Latin American and Chilean universities. He was researcher at the Research Council of Universidad Nacional de Rosario for over ten years and Director of the Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales of the same university. At present he is Head of the Master in Architecture Program and Associate Professor of the School of Architecture of the Pontificia Universidad Católica de Chile. He has carried out research and published papers about Latin American Urban and Architectural Culture of the Twentieth Century in books and magazines in Chile (ARQ, CA, De Arquitectura), Argentina (SUMMA, ARQUIS, A&P among others), United States (Praxis), Ecuador (De Arquitectura) and Spain (ZG).

Stephen Waddell (Vancouver, Canada 1968). Visual artist, lives and works in Berlin. Waddell often makes pictures that are slow to describe in narrative terms but often reveal that 'documentary style' that lurks through the history of art. Waddell's recent photographs in some way belong to the genre of Street Photography. Waddell makes depictions of the 'city' and its inhabitants. Recent Projects include 'Quartieri Milano' (with gruppo A12), 'OPENSPACE', Milan 2003; 'Consigned to the Street', Wissenschaftskolleg, Berlin 2002; 'Die Neue Kunsthalle II', Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2003; 'Vacant Community', Fondazione Adriano Olivetti, Rome, Italy 2003.

Juan Alfonso Zapata, JAZ, (Santiago, Dominican Republic 1974). Architect and visual artist, graduated as an architect from the Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra (PUCMM) and received a master degree in architecture and spatial planning from The Berlage Institute, Rotterdam. His work has been published and exhibited in Dominican Republic, United States, Italy, Germany and Serbia. He recently participated in the project 'Social Actors in Transformation' at the Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam. He is visiting professor in the international Master program at the Universidad Nacional Pedro Henriquez Ureña and professor of design at PUCMM. He is an active member of the groups Supersudaca s.u.r., Globalab and Grufos.

El proyecto **Su_RUT?** nace de la intención de un colectivo de artistas y arquitectos en articular una visión heterogénea y compleja sobre la ciudad contemporánea. La propuesta intenta tomar forma como una posible metodología de exploración, donde los acercamientos - desde diversos ámbitos culturales - contribuyen a la definición de aproximaciones de descripción, lectura y, consecuentemente, interpretación de una condición físico-social determinada. Bajo esta mirada, la ciudad de Santiago, y en particular su centro, se transforma en caso de estudio, en ejemplar de laboratorio, donde verificar las posibilidades y eficacia de esta mirada como modelo de trabajo.

En esta ocasión queremos proponer una re-lectura de la realidad, un regreso a lo real, entendido no como acto de mimesis, sino como capacidad investigativa para abordar la naturaleza de situaciones y fenómenos reales y concretos. En ese sentido, **Su_RUT?** propone una plataforma de discusión sobre el espacio urbano y sus diversas evaluaciones, tanto contextuales como políticas.

Es sobre este lugar, el centro - vaciado de sus elementos constitutivos y de gran parte de su población debido al efecto de las estrategias de la economía - que estimamos pertinente la construcción de un repertorio de miradas, intencionadas y múltiples. Es sobre este lugar, que se propone contribuir a una percepción más íntima de la condición urbana, un discernimiento que permita la posibilidad de interpretaciones, diferentes a las promovidas desde los poderes políticos, económicos y de la información. **Su_RUT?** quiere ofrecer un repertorio de descripciones e interpretaciones diferenciadas, que permitan al visitante componer una lectura propia y una descripción personal de la ciudad.

El proyecto se articula a partir de tres instancias: una parte expositiva, desarrollada al interior de Galería Gabriela Mistral; textos e imágenes de referencia que toman la forma de dos publicaciones y una serie de eventos paralelos, que pretenden usar dinámicamente el espacio de la galería, activando un escenario donde la muestra pueda ser considerada como un soporte, suficientemente flexible, para acoger sucesivos cambios y transformaciones.

La muestra es la suma de las contribuciones de **Gregorio Brugnoli, Marisol Frugone, Fabrizio Gallanti y Francisca Insulza**. Estas elaboraciones se relacionan con la presentación, tal vez caótica y variada, de un archivo de colecciones privadas cuyo único elemento común es el hecho de estar relacionadas con Santiago. Insectos, boletos de microbuses, objetos, flyers, antiguas postales, dibujos realizados por escolares, etc., se entrelazan con proyecciones de video, instalaciones, pantallas de información y televisores, para componer un dispositivo que permita al observador un rol activo de construcción e interpretación. El mismo mecanismo determina, a su vez, el

editorial

programa colateral de eventos: charlas, conferencias, proyecciones de videos, se organizan en una extensión de las visiones relativas a la ciudad y a Santiago-Centro. Las publicaciones que acompañan la exposición, actúan como guías de la misma, articulando recorridos a través de algunos de los antecedentes e influencias que han actuado como referencias del proyecto mismo, sin intentar dar una explicación o descripción única.

Siguiendo esta lógica, el primer catálogo se compone de aportes heterogéneos (ejemplos paralelos, miradas de autor, descripciones de ciudades ajenas) cuyo incierto hilo común es el espacio urbano y sus diferentes representaciones. Aparecen así, la primera parte de una entrevista del curador suizo **Hans Ulrich Obrist** al recientemente fallecido arquitecto inglés **Cedric Price** que se enfoca en las relaciones entre la ciudad, su descripción y las prácticas de modificación del espacio; la contribución de **Giovanni La Varra y Susanna Loddo**, arquitectos y urbanistas italianos, que presentan un estudio específico y preciso sobre las modalidades de transformación y de construcción, basadas en el uso de los formatos de televisión, como espacios típicos de la ciudad contemporánea; y **Horacio Torrent**, arquitecto y crítico argentino, propone un manual, construido a partir de un listado de materiales impresos referidos a Santiago.

Se suman a estas contribuciones textuales, los aportes visuales de cuatro fotógrafos, que articulándose en torno a la misma necesidad de narrar la estrecha relación entre espacio urbano y cuerpo, identifican el lazo entre prácticas sociales y uso de la ciudad. **JAZ**, dominicano, ilustra a través de un mecanismo de registro visual taxonómico, las distintas poblaciones que utilizan la red de transporte de la ciudad holandesa de Rotterdam; **Francesco Jodice**, italiano, organiza a través de sus dipticos, una narración influida por la estética cinematográfica donde los sujetos están dispuestos en las imágenes en base a mecanismos de suspenso; **Yto Barrada**, marroquí, reelabora el lenguaje tradicional de la fotografía instantánea callejera, observando a los habitantes del espacio urbano chileno, y **Stephen Waddell**, canadiense, enfoca su atención a los movimientos y trayectorias de los sujetos, capturados como activadores visuales del espacio de la ciudad.

Más que intentar presentar obras de arte acabadas, la exposición, los textos y documentos que la acompañan así como los eventos que la complementan, sugieren la existencia de herramientas de lectura de la condición urbana, ofrecidas a las infinitas singularidades que componen el espectro de la ciudadanía contemporánea.

Su_RUT? agradece a todos quienes colaboraron para llevar a cabo esta experiencia.

Gregorio Brugnoli, Marisol Frugone, Fabrizio Gallanti, Francisca Insulza.
Santiago, 29-11-2003

EDITORIAL

Su_RUT? takes its impulse from the intention, of a collective of artists and architects, to articulate a heterogeneous and complex vision of the contemporary city. The proposal exposes a possible methodology of exploration, where successive approaches – belonging to different cultural contexts – contribute to the definition of experiments of description, reading and, consequently, interpretation of a precise physical and social condition. The city of Santiago, and particularly its center, is thus transformed into a case-study, a laboratory sample, in which to verify the possibility and efficiency of this angle of observation, imagined as a working prototype.

Through this idea we would like to suggest a re-reading of reality, a return to the real, not understood as an act of mimesis but as a research device used to examine the nature of situations and phenomena, which are existent and concrete. In this sense **Su_RUT?** aspires to create a platform of discussion on the urban space and its diversity of understandings, both contextual and political.

At the same time we consider crucial the construction of an inventory of multiple yet oriented observations of the city center, a place that the actual market strategies are progressively emptying of its constitutive elements and population. The purpose behind this is to define a more intimate perception on this place, allowing the prospect of multiple interpretations, eventually in discordance to the ones promoted by the political, economical and mediatic powers. **Su_RUT?** attempts to define a collection of differentiated descriptions and interpretations, permitting the public to compose a personal reading and description of the city.

The project is divided in three parts: an exhibition, displayed at the Galería Gabriela Mistral; texts and images considered as references, gathered in two publications and a series of complementary events, which using the space of the gallery dynamically, activate an arena where the exhibition can be understood as a support, that is sufficiently flexible so as to contain successive changes and transformations.

The exhibition is the sum of the contributions of **Gregorio Brugnoli**, **Marisol Frugone**, **Fabrizio Gallanti** and **Francisca Insulza**. These works are connected to the varied and even chaotic presentation of a heterogeneous archive of private collections, which are linked together only by the fact that they are related to the city of Santiago. Insects, bus tickets, objects, flyers, old postcards, drawings realized by school children are interlaced with video-projections, installations, data and TV screens, composing an expressive device, imagined in order to drive the visitor to take an active role of construction and interpretation. The same mechanism determines a collateral program of events: debates, lectures and screenings are organized as extensions of the visions related to the city and to Santiago and its center. Analogously, the planned publications work as wanderings through

the creative process of the exhibition, following trajectories and encountering examples and influences, which act as references for the project itself, without trying to define a precise explanation or a unique description.

Within this logic, the first catalogue is composed of multiple contributions (parallel examples, personal narratives and description of other cities), whose uncertain fil-rouge is the urban space and its representation. The present book contains the first part of an interview realized by Swiss curator **Hans Ulrich Obrist** with the late English architect **Cedric Price**, focused on the relationships between cities, their descriptions and the operative practices of spatial modification; Italian urban designers **Giovanni La Varra** and **Susanna Loddo's** contribution is a specific and detailed study concerning the modes of transformation and construction of the current city, based on the use of TV formats; and **Horacio Torrent**, Argentinian architect and critic, proposes a manual of description, built out of a list of printed materials related to Santiago.

The written contributions are enriched by the works of four photographers, who starting from a common need of narrating the dense relationship between urban spaces and bodies, identify the link between social practices and use of the city. **JAZ**, Dominican, illustrates, through a taxonomical visual archive, the different ethnical communities that use the transport networks of Rotterdam in Holland; the Italian photographer **Francesco Jodice**, organizes, through the use of diptychs, a narrative influenced by the cinematographic experience, where subjects are deployed in images based on mechanisms of suspense and lingering; **Yto Barrada**, Moroccan, re-elaborates the traditional language of street-photography, observing the inhabitants of Chilean urban space and **Stephen Waddell**, Canadian, focuses his attention on the movements and trajectories of individuals, captured as visual activators of the space of the contemporary city.

Instead of a display of finished works of art, the exhibition, the texts and documents complementary to it and the series of events suggest a possible array of interpretative tools useful for reading a specific urban condition, and offered to the infinite singularities that compose the broad range of contemporary citizenship.

The authors of **Su_RUT?** wish to thank all the people who collaborated in developing this project.

Gregorio Brugnoli, Marisol Frugone, Fabrizio Gallanti, Francisca Insulza. Santiago, 29-11-2003



JAZ, Tension and Displacement, Rotterdam 2003.

guía Su_RUT?

guide

Muestra / Exhibition Galería Gabriela Mistral - 18.12.2003 - 24.1. 2004

1
Cámara de circuito cerrado.
CCTV system.



2 'Trayecto privado de uso público'. Marisol Frugone. Una serie de copias de objetos y sonidos encontrados durante recorridos cotidianos a través del centro de Santiago. 'Private route for public use'. Marisol Frugone. A series of objects and sounds found during daily journeys across the center of Santiago.



3 'The Block 01. Comunidad Edificio Agustinas Moneda.' Francisca Insulza, Fabrizio Gallanti con Titi Vieragallo y Sebastián Varela. Documental sobre un edificio de oficinas del centro de Santiago y su mutación a lo largo del tiempo. 'The Block 01. Comunidad Edificio Agustinas Moneda.' Francisca Insulza, Fabrizio Gallanti with Titi Vieragallo and Sebastián Varela. Documentary about an office building in the center of Santiago and its transformation through time.

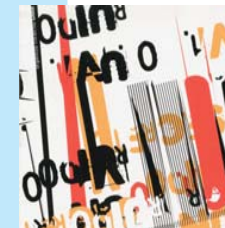


5 'Trayecto público de uso privado'. Gregorio Brugnoli. Transmisión, en tiempo real, de propaganda comercial y cultural entre el lugar de exposición y el sistema de transporte público (microbuses) de Santiago. 'Public route for private use'. Gregorio Brugnoli. Real time transmission of commercial advertisements and cultural information between the exhibition space and the buses of the public transport in Santiago.

4

Eventos / Events.
Inauguración 18.1.2003.
Conversación con los artistas 8.1.2004
Video Santiago 15.1.2004
Santiago 24 24.01.2004.
Opening 18.12.2003
Round table with the artists 8.1.2004.
Video Santiago 15.1.2004
Santiago 24. 24.01.2004

Postales de Santiago. Colección privada
Santiago postcards. Private collection



Flyers Santiago.
Colección privada de Emilio De la Cerda.
Flyers santiago. Private collection of Emilio De la Cerda.

Insectos de Santiago.
Gustavo Peña. Local 816.
Galpon 8, Bio-Bio, Santiago.
Santiago insects. Gustavo Peña. Stand 816. Warehouse 8, Bio-Bio, Santiago.



6
Mesa de exhibición articulada y transformable, soporte de objetos encontrados y producidos durante el trabajo de investigación. En colaboración con Manuel Peralta. Articulated and modifiable table, container, support for objects produced or found throughout the research process. In collaboration with Manuel Peralta.

Dibujos de niños de educación básica. Colegio Academia de Humanidades. Avenida Recoleta 797, Recoleta.
Primary school children's drawings. Colegio Academia de Humanidades. Avenida Recoleta 797, Recoleta.



Boletos de micros de Santiago. Antonio Palacios. Boletomania. .
Santiago bus tickets. Antonio Palacios. Boletomania. <http://www.geocities.com/boletomania>.

Cajas de fósforos. Colección privada de Germán Molina.
Matchboxes. Private collection of German Molina.



Objetos de Santiago.
Santiago objects.



33333 - 33174
Casilla 3184
PARA CHAMPAGNES LICORES VINOS
ZERBI
asa fundada en 1915
Monjitas 880
SANTIAGO



CONSERVE SU BOLETO
D 6684114
NO A LA DROGA
D 6684114

C 00069374
TR-2331
241
RECLAMOS FONOS: 776 0150
BUS-229
D 00069374



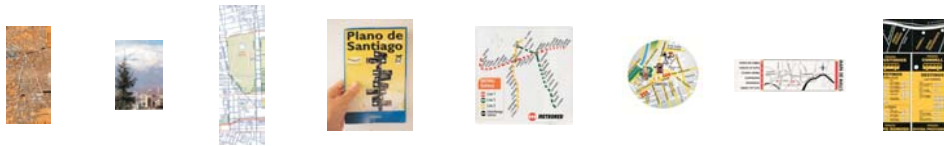
442
CENTRO OFTALMOLOGICO
GUARDIA VIEJA
DR. JORGE ABOJATUM A.
DR. PEDRO BRAVO C.
DR. HERMAN CEPPI K.
DR. MARIO FIGUEROA A.
DR. MIGUEL SRIJ A.
PRCS. DR. MIGUEL KOTTOW L.
ENTRE SIV COLPECAR



Santiago como representación: una colección de objetos

*Santiago as representation:
a collection of objects*

por/by Horacio Torrent



Horacio Torrent, arquitecto y crítico argentino, compila a través de una selección de materiales impresos relacionados con Santiago, una geografía análoga de la ciudad, indicando las posibles reglas para su extensión. **Horacio Torrent compiles, starting from a selection of printed materials on Santiago, an analogous geography of the city, indicating the possible rules for its expansion.**

Nuestro encuentro con la ciudad está muchas veces mediado por un mundo de objetos que nos indican cómo articular nuestra experiencia en ese ambiente. En una familiaridad acrecentada diariamente, muchos de estos objetos, provenientes de la cultura material de la urbanidad, nos proponen nuevas lecturas, promueven prácticas sociales, y transmiten reglas o prescripciones para el uso de la ciudad y sus espacios.

Gran parte de ellos concentran los antecedentes necesarios para llegar a un conocimiento más o menos exacto; es decir, documentan y dan testimonio de lo que la ciudad es. Presentan informaciones, constataciones y descripciones de realidades, pero también aspiraciones y deseos contenidos. Aunque son muy diversos, en su mayoría tienen —todavía— como soporte al papel y por medio de dispositivos textuales y formales, tienden a exponer información expresada en una amplia variedad de criterios gráficos, que abarcan tanto aspiraciones vanguardistas como inspiraciones populares.

La extensión del fenómeno urbano y la dimensión metropolitana hacen que estas representaciones sean cada vez más necesarias para presentar tanto las transformaciones de lo conocido como aquellos lugares incógnitos que la metrópoli asume diariamente en su condición expansiva, dando cuenta de las posibilidades que ofrece a la experiencia.

Es sabido que estos objetos, no sólo se dirigen al turista que visita una ciudad, sino también a los propios habitantes, para cumplir fines semejantes, y, fundamentalmente, permitirle comprender una ciudad en cambio; así, despliegan constantemente la nueva urbanidad que asientan en sus registros. Pero también modifican —no sabemos cuán profundamente— la percepción de la ciudad. Por ello resulta siempre interesante saber en qué medida estos objetos definen el contexto del que hablan o representan. Su importancia reside en que siendo registros de las transformaciones físicas y culturales, a la vez transforman la cultura sobre la ciudad y definen parcialmente la cultura metropolitana.

Many times, our encounter with the city

is mediated by a world of objects that point to the way in which we can articulate our experience in that environment. In a familiarity made greater every day, many of these objects coming from the material culture of the urban propose to us new readings, promote social practices and transmit rules or prescriptive norms for the use of the city and its spaces.

A good part of these objects concentrate in them the necessary background to reach a more or less exact knowledge, that is they document and act as testimony, of what the

city is. They present information, verifications and descriptions of realities, but also aspirations and contained desires. Although very diverse in nature, most have paper—still— as their support and via textual and formal devices they tend to expose information in a wide range of graphic criteria, from avant-garde aspirations to work inspired by popular culture.

The broad range of urban phenomena and the metropolitan dimension in general make these representations increasingly necessary in order to depict both the transformations of what is known as well as those unknown places that the growing metropolis assumes

on a daily basis, and which are testimony of the possible experiences it offers.

These objects are not only destined for tourists visiting a city, but also for the city's own inhabitants and for similar purposes, rendering intelligible a city in constant change. They continuously re-deploy the new urban reality that they record, as well as modifying—how deeply we do not know—people's perception of the city. For this reason, it is always interesting to know the extent to which these objects define the context about which they speak or which they represent. Their importance lies in the fact that, being recordings of physical and cultural

En tal sentido los objetos que representan una metrópoli en clara expansión, crecimiento sobre sí misma y sustitución constante de gran parte de su cultura material, como es el caso de Santiago, podrían constituir una colección de objetos que - tal como aquella que el arqueólogo rescata del sitio, para luego interpretar-, el curioso podría ir obteniendo en su diario deambular por su campo de estudio.

Ciudadario: Esta colección de objetos podría iniciar la formación de un ciudadario, es decir un conjunto de objetos pertenecientes o relativos a la ciudad que dan cuenta de ella por representaciones, vinculados con algún arte que los pone en relación. Como toda colección, podrá convertirse en uno de los grandes placeres en conexión con los estudios de la ciudad. Como en aquellas cajas donde se disponen especímenes, día a día, podrá asentar el registro de muchas excursiones deliciosas por la gran metrópoli.

El coleccionista deberá estar atento a toda oportunidad que se le presente para agregar a su colección los objetos que se disponen en cualquier lugar y momento, y que nos otorgan representaciones de lugares o situaciones que el devenir de la metrópoli presenta o ha presentado. Deberá clasificarlos, tratando de localizar sus nombres -excepcionalmente en latín-, por medio de alguna autoridad científica, proveniente del campo del diseño o de la producción de mapas.

La colección sobrevendrá en un interés diario, donde su conocimiento de la ciudad irá en crecimiento tanto como la ciudad misma; y una sobria manía de recolección de datos posiblemente innecesarios pero altamente sugerentes de lo que la ciudad es o puede ser, permitirá un notorio avance en los conocimientos: la ciudad puede revelarse por las formas de ser representada

transformations, they, in turn, transform cultural perceptions of the city, partially defining metropolitan culture.

In that sense, the objects representing a metropolis engaged in a clear process of expansion and growth around its own axis as well as a permanent substitution of a good part of its material culture, such as is the case of Santiago, might represent a collection of objects similar to the artifacts rescued from an archaeological site by the archaeologist for later interpretation, and which the inquisitive wanderer might gather in his wanderings through his personal field of study.

Urban Diary: This collection of objects could give rise to an *urban diary*, that is, to a collection of objects belonging or relative to the city that attest to its existence via its representation in an art form that establishes meaningful relationships between them. Like all collections, it may become one of the greatest sources of pleasure in connection with urban studies. Just like the display cases where specimens are exhibited, day after day it may record many delicious excursions into the great metropolis.

The collector must be alert to every opportunity to add to his collection the objects deployed at any given place and time and

which offer us the representations of places or situations that the city's own evolution reveals or has revealed. He must classify them, trying to locate their names—exceptionally in Latin—by means of some scientific authority from the field of design or cartography.

The collection will derive in a daily interest through which the collector's knowledge of the city will grow as much as the city itself does. A sober mania for the gathering of data, possibly unnecessary, but still highly suggestive of what the city is or can be, will allow for a notorious advancement of knowledge. The city may reveal itself through

en estos soportes, y la colección será, sin duda, un avance muy positivista, pudiendo constituirse en un intento científico que aunque un tanto antiguo, sienta bases a la ciencia de la metrópolis o metropología.

Iniciando una colección, posibles clasificaciones. El coleccionista deberá entender cuán importante será que dichos objetos estén propiamente organizados por medio de una buena clasificación que pueda entregar una placentera atención sobre la ciudad. Incluirá objetos de variada procedencia, antiguas impresiones, curiosidades misceláneas, cuyo soporte es el papel, y que operan como agentes publicitarios apelando a representaciones colectivas.

Algunas clasificaciones posibles estarán marcadas por: la dimensión del objeto, la dimensión de interacción con conocimientos sobre la ciudad, por la dimensión retórica, es decir, la forma en que la información se presenta, y por la dimensión estética que indica su rareza.

Estos objetos no sólo son apropiados por el estudioso sino que, obviamente, sus destinatarios son aquellos quienes tan sólo necesitan tener una experiencia metropolitana mediada por referencias y representaciones. Siempre sufren algún procedimiento surrealista, porque sus partes son quitadas del orden discursivo en el que están contenidas, para ser utilizadas y alteradas de manera equivalente al sistemático desorden de los sentidos que la metrópoli propone.

Por tanto la clasificación podría encontrar sentido en las claves que, llegadas del surrealismo nos indican acerca del trato, uso, sentido y disposición que la experiencia metropolitana induce -por nuestro intermedio- sobre ellos.

the ways in which it is represented in these supports and the collection will undoubtedly be a very positivist exercise, and may also become a scientific endeavor that, even though it is a bit dated, provides the foundations for the science of the metropolis or *metropology*.

Starting a collection, possible classifications

The collector must understand how important it is to organize these objects properly through an adequate classification methodology that provides a pleasant view of the city. It must

include objects with a diverse origin, old prints, all kinds of memorabilia on paper that function as advertising agents, appealing to collective representations. Some possible classifications are marked by the dimension of the object, the dimension of interaction with knowledge about the city, by the rhetorical dimension, that is, the way in which information is presented and by the aesthetic dimension of its rarity.

These objects are not only appropriated by the scholar, but rather—obviously—by those who merely need to have a metropolitan experience mediated by references and representations. They always suffer the effects

of some Surrealist procedure, because its parts are removed from the discursive order that contains them in order to be used and altered in a manner equivalent to the systematic chaos of the senses proposed by the metropolis.

Therefore, the classification may find sense in the clues that, coming from Surrealism, give us indications as to the treatment, use, sense and disposition that metropolitan experience induces—through us—on them.

A good part of maps and layout plans are **perturbed objects** suffering all kinds of deformations as a result of successive folding

Gran parte de los mapas y planos se constituyen en **objetos perturbados** sufriendo toda suerte de deformaciones por pliegues sucesivos o recortes parciales - muchos de ellos necesitan de una forma de plegarse y desplegarse para poder llevarlos en el bolsillo-, e intervenciones de escritura automática, tachones, rayones y marcas que indican algunas acciones que en algún momento emprendimos con su ayuda.

Es interesante constatar como casi todos estos objetos se constituyen en **objetos interpretados** porque se les ha dado un nuevo significado por la yuxtaposición con otros objetos – acción necesaria a cualquier interpretación de la metrópoli- o la negación de su función.

Todos ellos serán casi sin duda **objetos encontrados**: “objetos que simplemente tienen una presencia particular, o que están destinados a ser encontrados y cuya función deberá ser descubierta por el que lo encuentre”, aún cuando muchos de ellos tienen una función consignada, sin duda mantienen un nivel de libertad que permite al usuario hacer cualquier cosa con ellos, menos reconocer la estructura colectiva de la ciudad.

Algunos son **objetos de función simbólica**, que según la propia definición surrealista: “muy frecuentemente tienen una apariencia poco estética...simbolizan el estado mental y erótico tanto del productor como del espectador”. Por lo que encontraremos seguramente algunos de ellos en Santiago, habida cuenta de los niveles de represión del deseo que podrían asociarse a la ciudad.

Las guías turísticas se incluirán en la más específicas de las categorías surrealistas, aquella de los **libros objeto**, es decir el libro como un fetiche para no ser leído. Destinadas a producir una forma de consumo de la ciudad, las guías anulan las posibilidades de desarrollo de la “técnica de paso prematuro a través de ambientes variados” que conocemos como deriva. Pero

or partial cuttings—many of them require a method to fold and unfold them in order to carry them in our pockets—and interventions via automatic writing, deletions, scribbling and marks indicating actions that at some point we took with their assistance.

It is interesting to see how practically all these objects become **objects of interpretation** because they have been assigned new meanings by their juxtaposition with other objects—a necessary action for any interpretation of the metropolis—or the negation of its function.

All these objects will almost undoubtedly be **found objects** “objects that simply have a

particular presence, or which are destined to be found and whose function must be discovered by whoever finds it”, even though many of them have an assigned function already, they undoubtedly maintain a degree of open-endedness that allows the user to do anything with them except recognize the collective structure of the city.

Some are **objects with a symbolic function** which, according to the surrealist definition “very frequently have an appearance contrary to the aesthetic...symbolizing the mental and erotic state both of the producer as well as the spectator”. Therefore, we will most probably find some of them in Santiago, given the levels of repression of desire that

can be associated with the city.

Tour guides will be included in the more specific surrealist categories, that of the **object-books**, that is, the book as a fetish not to be read. Destined to produce a form of consumption of the city, such guides annul the possibilities of development of the “technique of premature passing through varied ambiances” that we know as *derive*. However, its becoming a book-object proposes to us the annulment of the capacity to consume the city, becoming merely a resource of certainty that remains at hand for the event of a loss of orientation, allowing for a pleasant *derive* founded on experience.

su constitución en libro objeto nos propone la anulación de la capacidad de consumir ciudad, y configurándose tan sólo en un recurso de seguridad al que se podrá echar mano ante la pérdida de orientación, permite una deriva placentera y fundada en la experiencia.

En gran parte se constituyen en **objetos oníricos**, dado que proponen no sólo la ciudad que existe, sino también la ciudad soñada, aquella que sólo puede ser reconocida interpretando un sueño, objetos que parecen tener tan especial atractivo, que una casualidad los vuelve objetos de deseo.

Casi todos podrían ser considerados como **objetos matemáticos**, -aquellos perturbados por la matemática- en tanto desconocen, y alteran sus gráficas por fuera de toda lógica numérica; es decir, construyen tamaños imposibles, registros retorcidos por ecuaciones desconocidas, que el usuario sabrá interpretar –si lo logra- estableciendo una unidad no métrica y una geometría no euclidiana, para ubicarse en el espacio público.

Sin duda, todos pertenecerán a la categoría de **objetos etnológicos**, en tanto podrá el curioso, obtener, por su intermedio, una aproximación a la etnología metropolitana del presente, tanto porque sitúan ese lugar de estudio claro y preciso, como porque comprenderá a través de ellos, las influencias y presiones del momento en que se inscribe, y que no dejan de tener efecto en el juego interno de las relaciones locales que la metrópoli construye en cada porción de su territorio.

El estudioso tendrá sin duda la capacidad de determinar y enunciar otras categorías -no exhaustivas- como las que siguen: objetos mudos, objetos involuntarios, objetos incorporados, objetos oníricos, objetos salvajes, objetos ready made, objetos poéticos, objetos naturales, etc.

These objects to a great extent become **dream objects** given that they propose not only the existing city but the city of our dreams as well, that which can only be recognized interpreting a dream, objects that seem to have a special attraction that chance turns into objects of desire.

Almost all of them could be considered **mathematical objects**—objects perturbed by mathematics—inasmuch as they ignore and alter their graphics beyond any numerical logic. That is, they construct impossible sizes, records distorted by unknown quantities that the user will know how to interpret—if he manages to do so—

establishing a non-metric quantity and a non-Euclidean geometry he will use to establish his position in the public space.

Undoubtedly, they will all belong to the category of **ethnological objects** insofar as, through them, the inquisitive person may achieve a rapprochement with the metropolitan ethnology of the present, both because they situate that site of study clearly and precisely and also because through them he will understand the influences and pressures of the moment in which it is inscribed and which no longer have any effect on the internal game of local relationships that the metropolis

constructs in each portion of its territory.

Scholars may undoubtedly determine and formulate other—incomplete—categories, such as: mute objects, involuntary objects, incorporated objects, dreamed objects, wild objects, ready-made objects, poetic objects, natural objects, etc.

Una pequeña colección de Santiago

A small Santiago collection

Para el caso de Santiago, se deberá mantener una actitud de reserva y cierta desconfianza en esos registros. Principalmente porque gran parte de ellos dan cuenta de la ciudad como un plano horizontal, cuando es al menos una tabla inclinada, con algunas protuberancias que llamamos cerros. Pero también, porque son básicamente instrumentos de la economía, es decir, se orientan al transporte, tráfico y desplazamiento de mercancías y personas, necesarios al funcionamiento del capital, y por tanto sólo aseguran niveles de certidumbre en los grandes ejes de conectividad. Se orientan principalmente al consumo y el turismo, y por lo tanto, dan cuenta de los protagonistas de la nueva economía en esta ciudad en cambio. Y finalmente, porque responden a sistemas narrativos que no han nacido en la propia ciudad, sino en los idénticos o similares de otras metrópolis en los que se basan; pero superponen a esas bases, las sombras de mitos, murmullos del inconsciente colectivo, así como esperanzas de desarrollo y recursos que desde hace un tiempo fluyen a la metrópoli desde el aeropuerto.

In the case of Santiago, a certain reservation and mistrust must be maintained in terms of these records. Mainly because a good many of them present the city as a horizontal plane, when it is at least inclined, with some extrusions we call hills. But also because they are basically instruments of the economy, that is, they are aimed at the transportation, traffic and displacement of merchandise and people, necessary for the operations of capital and therefore ensuring only certain levels of certainty in the broader axis of connectivity. Their target audience is consumers and tourists and therefore they reflect the protagonists of the new economy in this changing city. Finally, because they respond to locally originated narrative systems and are based instead on similar or even identical narrative systems that have emerged in other metropolis. Yet they superimpose on these basis the shadows of myths, the murmurs of the collective unconscious as well as expectations of development and resources that for some time now have flowed in from the airport.

1. Una guía de Santiago / A Santiago guide

Libro de 180 x 125 mm, 330 páginas, 400 gramos. Dejando de lado las que puedan existir en la Antigua Guía Baedeker -1930-, constituye el ejemplar clave para recorrer una ciudad diferente recorriendo la misma ciudad. En ella Santiago tiene apenas 40 km. cuadrados, donde la Av. de las Delicias atraviesa toda la ciudad con una longitud de 4 km. desde Plaza Baquedano (Italia) hasta la Plaza Argentina. Y donde, junto al río Mapocho, divide la ciudad en tres partes equivalentes: "el barrio ultra-mapocho, al norte; el Central, el más importante, entre el río y la Av. de las Delicias; y el ultra-alameda, al sur de las Delicias". **Libro objeto**, que, aún antiguo y desactualizado, ofrecerá al paseante la seguridad necesaria de contar con un instrumento inservible para ubicarse en la metrópoli.

Book of 180 x 125 mm, 330 pages, 400 grams. Without taking into consideration those that may already exist, the old Baedeker Guide -1930- is the key example to wander through a different city whilst in the same one. In this guide, Santiago covers a surface of only 40 square kilometers, with Av. de las Delicias, only 4 kilometers long, crossing the entire city from Plaza Baquedano (Italia) to Plaza Argentina. Also, the Mapocho river divides the city into three equal parts: "beyond-Mapocho to the north; the downtown district, the most important, situated between the river itself and Av. de las Delicias; and beyond-Alameda, south of las Delicias". **An object book** that, even if old and not up-to-date, offers the wanderer the necessary certainty of holding a useless instrument to find his way in the metropolis.



2. La postal / The postcard

Papel ilustración. 169 x 118 mm. 230 gramos. Oportunamente la obtuve en fecha de su publicación -1991-, aunque todavía está a la venta. Su descripción, asentada en la cara posterior reza: "Santiago a los pies de la cordillera de los Andes desde el cerro San Cristóbal". Su cara anterior muestra una secuencia de construcciones en un plano inclinado extenso al pie de una majestuosa montaña nevada, su característica más interesante. **Objeto onírico**, cuyo particular atractivo -y tal vez por ello aún vigente- reside en representar una situación que sólo es posible reconocer algunos días en el año; como todos sabemos, la nube sucia y gris se interpone en la experiencia.

Illustrated paper. 169 x 118 mm, 230 grams. I obtained the date of its publication—1991—although it is still in print. Its description on the back cover reads: "Santiago, at the foothills of the Andes from Cerro San Cristobal". Its cover shows a sequence of buildings on an extensive inclined plane at the foothills of a majestic snowy mountain, which is its most interesting characteristic. **Dream Object** whose particular attraction—and perhaps for this reason still valid—resides in its representation of a situation that is only recognizable a few days in the year. As we know, the dirty gray cloud of smog interposes itself in the actual experience.

3. El plano de 1985 / The 1985 map

Se presenta como Mapa Carretero, Guía Turística y Plano de Santiago, editado por Esso Chile, con derechos de autor del General Drafting CO. INC. USA, autorizado por el Servicio Nacional de Turismo en 1985 y revisado por el Instituto Geográfico Militar: **objeto ready made**. Sus medidas son 800 x 600 mm, plegado en 24 partes de 200 x 100 mm, y por lo tanto de difícil manejo, lo que implica que su intenso uso hará de él al menos dos planos en breve tiempo: **objeto perturbado**. Interesante porque indica puntos destacados, como el Ministerio de Agricultura —entre otros-, los Telégrafos del Estado y Comercial, dos observatorios astronómicos, 16 hoteles, etc., sin que se pueda comprender a quién estaría destinado, asienta referencias de una ciudad pequeña, en contraposición a la desplegada planta de la metrópoli: **objeto de función simbólica**. No indica el parque de la Quinta Normal, pero consigna si la existencia del Parque de las Américas (verdadero visionario que nos presenta un parque todavía no construido) o el Parque de la UNESCO, que ignoro si existió, porque se ubica en el sitio que ocupa la Embajada de Estados Unidos; y expone entre otras curiosidades, al Estadio y Balneario Oriente en el Zanjón de la Aguada: **objeto onírico**.

It presents itself as a Road Map, Tour Guide and Map of Santiago, edited by Esso Chile, with copyright belonging to General Drafting Co. Inc. USA, authorized by the National Tourist Board in 1985 and revised by the Military Geographic Institute: **ready-made object**. Its dimensions are 800 x 600 mm, folded into 24 parts measuring 200 x 100 mm and therefore difficult to handle, which implies that an intensive use of the same will make of it at least two separate maps in a short time: **perturbed object**. Interestingly, it points out sites such as the Ministry of Agriculture—among others—the State and Commercial telegraphs, two astronomical observatories, 16 hotels, etc. with no clear understanding of who the end user of the map might be, juxtaposing small-town references and the map of the metropolis: **object with a symbolic function**. The map does not show Quinta Normal (park), however it does show both Parque de las Américas (in true visionary form, presenting a park that has yet to be built), and the UNESCO Park. I don't know whether it ever existed though, because it occupies the present site of the Embassy of the United States. It also points out other curiosities, such as the Estadio y Balneario Oriente (resort) at Zanjón de la Aguada: **dream object**.



4. El índice de calles y plano del Gran Santiago /

Index of streets and map of Greater Santiago

El ejemplar que tengo a mano consiste en un librito de 160 x 240 mm y muchas páginas, que entrega sus servicios en cualquier situación. Pero principalmente en el auto, cuando la detención en un semáforo permita encontrar el inicio de la calle que buscamos en la hoja 22, continuando en la 30, y luego en la 31, retornando a la 30, para continuar en la 38. En la primera visión de la hoja 30, la luz habrá cambiado a verde, lo que impedirá continuar; en el próximo semáforo rápidamente buscaremos la hoja 38, sólo para darnos cuenta que continúa en la 39, para perderse en la 47. En síntesis, esta serie de apresuradas búsquedas lo convertirá en un **libro objeto**, arrinconado en alguna gaveta, por las dudas. Una advertencia en letra chica avisa que “la publicación de este plano debe ser considerada como un servicio de información que no constituye un documento oficial de institución alguna”:

objeto empresas responsables “...otorgan plano como una ayuda a los usuarios por el uso que se haga de él ya que de información o de actualización”: resulta que este plano difiere cada racionalidad instrumental cada vez productividad, que lo sitúa no páginas amarillas: **objeto** presentación cambia su escala en sectores más densos y produciendo un cambio repentino del de hoja: **objeto matemático**. The measuring 160 x 240 mm and many any event, but mainly to the driver light will make it possible to find the on page 22, continuing on page 30 30 and then continuing on page 38. traffic light will have changed to continuing our search. At the seek out page 38 only to realize it in page 47. In sum, this series of hurried searches will turn this into an **object-book**, gathering dust in some shelf, but which we will hold on to, just in case. A small-print warning cautions us that “the publication of this map must be considered as an information service that is not an official document published by any institution”:

interpreted object. According to its text, the companies responsible for its publication “...offer the information contained in this map as assistance for the users of the map only and are not liable for any use made of the same, as it may contain inconsistencies, incomplete or outdated information”: **involuntary object**. Interestingly, this map changes every year, echoing an instrumental rationale increasingly closer to efficiency and productivity that situates it within the context of the yellow pages: **interpreted object**. Its most recent issue changes the scale of its grid in the most densely populated and probably most frequently used sectors, producing a sudden change in the scale of the city from one page to another: **mathematical object**.



interpreted. Según reza, las la información contenida en este del plano y no se responsabilizan puede contener inconsistencias, falta objeto involuntario. Interesante año, haciéndose eco de una más cerca de la eficacia y la extrañamente en el contexto de las **interpretado**. Su más reciente los cuadros correspondientes a los probablemente más usados, tamaño de la ciudad con el cambio copy in my possession is a book pages destined to provide service in in his car, when stopping at a red street we are looking for, beginning and then page 31, returning to page With a first glimpse of page 30, the green, which will prevent us from following traffic light we will quickly continues in page 39, losing itself

5. El plano del Metro / Subway map



Concentra más de una categoría y se convierte en la pieza más importante de la colección. Podrá usted encontrar varios, de diferentes tamaños, incorporados a otros planos, en sucesivas ediciones; pero en ninguno de ellos encontrará a la línea 3: **objeto onírico**. Inicialmente era una cruz constituida por una línea amarilla (norte-sur) y una roja (este-oeste), a la que las circunstancias del progreso han ido agregando una verde que inicia el tramado de una red, que se articulará pronto con otras extensiones serpenteantes: **objeto de función simbólica**. Es sin duda y como su nombre lo indica, una de las mejores representaciones de la metrópoli, tan solo líneas que unen fragmentos: **objeto interpretado**. Nos dice de los lugares por donde pasa –sus estaciones–, pero nada dice de la ciudad en la que esta, que articula y que le da sentido. Las líneas se cruzan en la cabeza dando un orden a la metrópoli que no es necesariamente el orden de la superficie, pero cuando el tren surge de la tierra y rasga la superficie cortando conexiones de la estructura colectiva, o cuando se eleva y permite reconocer de lo alto fragmentos metropolitanos, la gráfica no lo indican: **objeto mudo**.

Covers more than one category and becomes the most important piece in the collection. You may find several, of different sizes, incorporated into other maps, in successive editions: but none of them will include line 3: **dream object**. Initially it was a cross-like shape comprising a yellow line (North-South) and a red line (East-West), to which progress has since added a green line initiating the grid of a network that will soon be articulated with other weaving extensions: **object with symbolic function**. This is undoubtedly and as the name itself indicates, one of the best representations of the metropolis, merely lines that link fragments: **interpreted object**. It tells us of the places through which it passes—its stations—but says nothing of the city it is in, the city that it articulates and makes sense of. The lines cross in our minds originating a metropolis that does not necessarily reflect the order in the surface, but when the train emerges from under the ground and rips through the surface, severing links of collective structure, or when it becomes elevated, making it possible to recognize from above fragments of the metropolis, the graphics mean nothing: **mute object**.

6. Paraderos diferidos / Alternating bus stops

Desplegable de 10 láminas, de 250 x 1000 mm, poco entendible por su confuso diseño intenta explicar en 11 confusos puntos las formas en que debe ser entendida la regulación del flujo de buses que circulan a lo largo de las avenidas Providencia y Nueva Providencia, repitiendo el inentendible diseño de los paraderos que este objeto se propone explicar: **objeto interpretado** que niega su función. Unfoldable, 10 sheets, 250 x 1000 mm, unclear due to its confusing design, it attempts to explain in 11 obscure points the ways in which to understand the regulation of the flow of buses traveling along Providencia and Nueva Providencia avenues, repeating the unintelligible bus stop design that this object is intended to explain: **interpreted object** denying its own function.



7. El mapa de Malls / The mall map



De pequeñas dimensiones –55 x 185 mm- con doblez, para insertar en la billetera, destaca los servicios imprescindibles en la sociedad de consumo, e indica en una secuencia lineal forzosa y esquemática, la disposición de 6 malls –shopping centers- entre Plaza Italia y Estoril, incorporando el norte –necesario a todas luces para mantener la orientación del consumo: **objeto encontrado**.

Small, 55 x 185 mm, foldable to fit into the wallet, it highlights the essential services of a consumer society, indicating in a forced and schematic linear sequence the position of 6 malls—shopping centers—between Plaza Italia and Estoril, incorporating the north—in any event necessary to maintain consumer orientation: **found object**.

8. Mapa de Suecia / Map of ‘Sweden’

Contrario a lo que su título podría indicar, la reciente incorporación de una sección de plano con este nombre, no refiere a las expectativas locales de convertirse en Suecia, o a un deseo del tan ansiado del estado de bienestar –o Chile como Escandinavia-, sino tan sólo a la presentación de la concentración de bares, pubs, discos y otros salones de recreación de onda, que, ubicados en la comuna de Providencia, constituyen en uno de los lugares de la noche de Santiago. Es, sin duda, un **objeto de función simbólica**: el mapa de la noche.

Contrary to what its heading might suggest, the recent incorporation of a map with this name does not refer to local expectations of becoming Sweden, or a desire for the so yearned-for ‘welfare state’—or of Chile as Scandinavia—but rather presenting the concentration of bars, pubs, discotheques and other fashionable recreational centers in the borough of Providencia, one of the centers of Santiago night life. It is, undoubtedly an **object of symbolic function**: a map of the night.

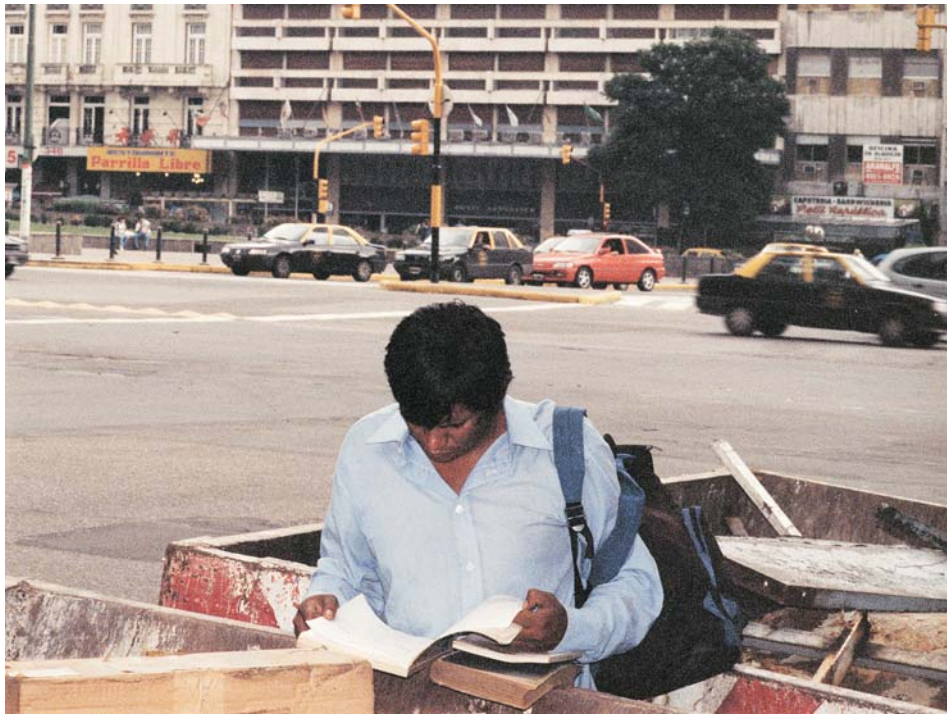


Apuntes para continuar la colección / Notes to continue the collection

La apropiación y reformulación de esos objetos - todos ellos producidos en serie-, por medio de su puesta en colección, constituye un acto de valoración de las formas en que vivimos la metrópoli. Dejo al lector la capacidad de buscar, encontrar, y clasificar otros tantos en otras tantas categorías, es decir, continuar la colección, ese mundo de objetos que recomponen por la imagen un ambiente esencial que sólo vivimos en instancias aisladas. Los objetos adquirirán valor de cambio –tal como indica la teoría de toda colección- sólo por pertenecer a ella. Su esplendor se multiplicará, pero única mente para entregar la ignorancia y la lucidez que sólo simultáneamente contiene el arte. La colección será entonces inservible: no representará a la metrópolis, sino tan solo será su imagen.

The appropriation and reformulation of these objects—all of them serially produced—by their collection is an act of appraisal of the ways in which we live the metropolis. The reader is free to seek, find and classify other objects in other possible categories, that is, to continue the collection, that world of objects recomposed through the image of an essential environment we only experience in isolated occasions. The objects will acquire an exchange value—as indicated by the theory of any collection—by the mere fact of belonging to it. Its splendor will multiply, but only to provide the ignorance and lucidity that only art contains simultaneously. The collection will then be useless: it will not represent the metropolis, it will merely be its image.





Francesco Jodice, What we want, Buenos Aires, 2001, 120 x 150 cm. (Diptico)

HANS ULRICH OBRIST en conversación con / in conversation with CEDRIC PRICE

El curador y crítico de arte suizo realiza una de las últimas entrevistas al recientemente fallecido maestro inglés. En la primera de dos partes conversan sobre la ciudad y el rol del proyecto en su transformación. The Swiss curator and art critic talks, in one of the last interviews with the late English master. In the first of a two-part interview they talk about the city and the role of design in its transformation.

Primera Parte: Ciudades

Hans Ulrich Obrist: Recientemente trabajaste en un proyecto urbano para Nueva York. Cinco arquitectos y urbanistas fueron invitados para repensar un área del lado Oeste de Manhattan.

Cedric Price: No fui el ganador, sin embargo. No me sorprende porque mi proyecto requería de un compromiso a muy largo plazo. Sugerí que esta área del Lado Oeste era el único lote baldío que permitía al aire fresco ingresar desde el río, y que por lo tanto debía hacerse lo menos posible con él. Lo último que debían hacer era cubrir las vías del ferrocarril y construir sobre él. Pero todos los demás proyectos proponían precisamente esto: construir un estadio, un centro de treinta mil asientos para algo una funcionalidad nunca especificada para los arquitectos. Me hubiera encantado ganar, pero conociendo al jurado y conociendo a Nueva York, la ventaja de corto plazo primó por sobre cualquier otra consideración. El jurado, Frank Gehry, Philip Johnson, Phyllis Lambert y varias otras personas, otorgaron el premio a otro [Peter Eisenman] que hizo lo normal y predecible.

Tu proyecto para Nueva York dice relación con el ser fluido, no permanecer atascado en un sobredimensionamiento de la identidad, con la ciudad convertida cada vez más en un museo. Tu proposición tenía más que ver con la vida que con masas de edificios sin vida. ¿Qué rol jugó el río en tus ideas?

Bueno, el Río Hudson se está limpiando todo el tiempo en cualquier caso. Es un río de agua dulce, y por lo tanto estaba consciente de las enormes cantidades de agua que fluyen por el Hudson hacia el océano. Los vientos son del sudoeste y el oeste, de tal manera que las condiciones eran ideales sin tocar el terreno. Lo último que quería hacer era contribuir a la condición hedionda y estática del aire, produciendo aún más edificios. Nueva York sufre de un exceso de desarrollo inmobiliario. Tienen una historia reciente de programas que fallaron o no fueron desarrollados, pero consideran que hay una ventaja en el corto plazo. Este concurso se lleva a cabo cada dos años, de tal manera que en dos años más será otra ciudad. Se trata del futuro de las ciudades, pero la palabra clave fue el futuro de las ciudades, no el pasado o el presente de las ciudades, y esta es la única manera, en un área densamente poblada de Manhattan, para garantizar el uso futuro o sub-uso de una gran área de terreno. Sus dueños principales eran el estado y los ferrocarriles del Este. El río nos conduce a Bangkok, una ciudad que Jeff Kipnis describió como Ciudad Superfluida.

Part One: Cities

Hans Ulrich Obrist: You recently worked on a new urban project for New York. Five architects and urbanists were invited to rethink an area of the West Side of Manhattan.

Cedric Price: I wasn't the winner. I'm not surprised, because mine required commitment for a very long time. It was suggesting that this area of the West Side was the last vacant area allowing fresh air to come off the river, and therefore they should do very little with it; the last thing they should do was cover the railway and build over it. But all the other schemes did just that: they built a stadium, a thirty-thousand-seat centre for something - always unspecified for architects. I would have been delighted to win, but knowing the jury and knowing New York, short-term advantage took preference over anything else. The jury, Frank Gehry, Philip Johnson, Phyllis Lambert and various other people awarded the prize to another man [Peter Eisenman] who did the normal, predictable thing.

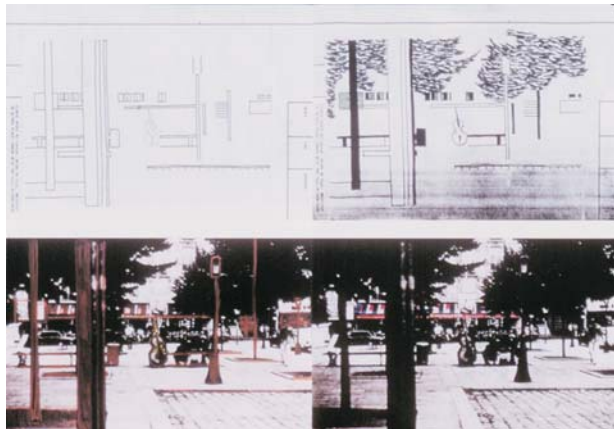
Your project for New York is about being fluid, not to be stuck in an identity overkill, the city becoming more and more a museum. Your proposal was more about life than about dead masses of buildings. What role did the river play in your ideas?

Well, the Hudson River is cleaning up all the time in any case. It's a fresh water river, and therefore I was aware of the vast amount of water running down the Hudson and into the ocean. And the winds are from the south-west and west, so the conditions were ideal without anything. The last thing I wanted to do was to increase the foul, static nature of the air by producing more buildings. New York suffers from over-development. They had a recent history of schemes that failed or weren't developed, but they see an advantage in short terms. This competition is being held every two years, so next year it will be another city. It's about the future of cities, but the key word was the "future" of cities, not the past or the present of cities, and this is the only way, in a crowded area of Manhattan, that you could guarantee the future use or under-use of a large area of land. It was largely owned by the state

Luego de la Galería Hayward de Londres, la exposición Cities on the Move viajó a Kiasma en Helsinki y Bangkok, donde se llevo a cabo en toda la ciudad. Me gustó particularmente la exposición en Bangkok y tu dependencia del cambio y los medios, así como el hecho de que el tiempo era el elemento clave, la cuarta dimensión: alto, ancho, largo y tiempo. La naturaleza completa, no la presentación de materiales e ideas, sino el consumo de ideas e imágenes es lo que existe en el tiempo, de tal manera que el valor de realizar la exposición era una cierta inmediatez, una conciencia del tiempo que no hay en lugares como Londres o ciertamente Manhattan. Una ciudad que no cambia y se regenera es una ciudad muerta; pero la cuestión es si uno debería todavía usar la palabra ciudades. Creo que es un término debatible.

¿Qué término podría reemplazarla?

Bueno, ciertamente no megalópolis o algo así, pero podría ser una palabra asociada con la conciencia humana del tiempo, convertida en un sustantivo relacionado con el espacio. No he pensado una palabra aún, pero no debería ser demasiado difícil. Tiene que ser verbalmente digerible, pero suficiente. Pero la ciudad cambia todo el tiempo, por lo tanto la palabra no puede ser un término congelado: tendría que ser un término en mutación permanente. El último experimento que de alguna manera se relaciona con Bangkok fueron los paños individuales en el restaurante de una universidad con la cual estaba involucrado.



Cedric Price

and railways from the East. The River leads us to Bangkok, a city which Jeff Kipnis described as Superfluid City. After the Hayward Gallery in London, the 'Cities on the Move' exhibition toured to Kiasma in Helsinki and to Bangkok, where it happened all over the city. I particularly liked the one in Bangkok and your dependence on change and the media, and that time was the key element, the fourth dimension: height, breadth, length and time. The whole nature, not the presentation of materials and ideas, but the consuming of ideas and images exist in time, so the value of doing the show was a sort of immediacy, an awareness of time that isn't in somewhere like London or indeed Manhattan. A city that doesn't change and replace itself is a dead city; but the question is whether one should use the word "cities" anymore. I think it's a questionable term.

What could replace it?

Certainly not "megalopolis" or anything like that, but it may be a word associated with the human awareness of time, turned into a noun which relates to space. I haven't thought of the word yet, but it shouldn't be too difficult. It's got to be verbally edible but sufficient. But the city changes all the time, so it cannot be a frozen word: it would have to be a word in permanent mutation. The last experiment in some way relating to Bangkok, was the place settings for a university I was involved with. You got three place settings underneath plates in restaurants, and the plates were glass, so as you ate your pork and beans or hamburgers, you would read the place settings with the message of this new educational facility. The fact that you'd had a good meal and finished it meant you could read the message, and this was the right order. Because you'd had a good meal, you knew you'd enjoyed it because the plate was clean. If you hadn't enjoyed it, the plate wasn't clean and you couldn't read the message. So it worked for you! The initial contact with thoughtful people well fed was through the bottom of a glass plate. That's the way you should hear about universities and things like that - after your meal.

Picabia once said that museums are cemeteries. In the early twentieth century

Había tres paños individuales bajo los platos en cada mesa de los restaurantes y los platos eran de vidrio, de tal manera que a medida que uno comía su porción de cerdo y porotos o hamburguesas, leía en los paños individuales el mensaje de esta nueva institución educacional. El hecho de haber disfrutado y terminado una buena comida hacía posible leer el mensaje, y este era el orden correcto. Debido a que habías disfrutado una buena comida, sabías que la habías disfrutado porque el plato estaba limpio. Por el contrario, si no la disfrutaste, el plato no estaba limpio y no podías leer el mensaje. De modo que funcionaba en beneficio tuyo! El contacto inicial con personas consideradas y bien alimentadas se daba a través del fondo de un plato de vidrio. Así es como uno debería escuchar acerca de universidades y cosas como esa, después de cenar.

Picabia una vez dijo que los museos eran cementerios. A principios del siglo XX había muchos modelos en la teoría de los museos, como el de Alexander Dorner, que definía instituciones dinámicas y elásticas. ¿Podrías decirme algo acerca de la noción de dinamismo que subyace a todos tus proyectos relacionados con museos?

Le Corbusier diseñó un museo para Liverpool que jamás construyeron. Cuando el Queen Mary salió a la venta, sugerí hacer un museo en el barco [construido alrededor de 1957]. De tal manera que sería posible viajar como millonario en tanto el barco permanecía tras de la barra en Liverpool. Estaba en el océano, pero a una corta distancia en bote solamente. El cruce atlántico, que toma cuatro o cinco días, se concentraría en un día o menos, ocho horas, y ese era el tiempo que podría tomar dar la vuelta al barco. Podrías visitar la sala de máquinas, la cocina, los baños, las canchas de tenis, todos los elementos del barco, pero, principalmente, el lujo del mismo. Estaba soportado por gatas hidráulicas, de modo que podía obtenerse viajes estacionales en relación con los efectos del clima que pudiera haberse experimentado en el Atlántico. Era posible elegir la estación del año en la cual visitar el museo, y darse cuenta en un clima tormentoso del porqué de los bordes en las mesas, los cuales sirven para sujetar los platos. El visitante utilizaría los mismos platos, la misma cuchillería, todo! Estaría programado en cuanto a sus movimientos por las gatas hidráulicas, pero en aguas profundas, que es además la razón por la cual el Queen Elizabeth iba a Liverpool en primer lugar.

¿Existen otros proyectos tuyos que sigan esta idea del museo basado en el tiempo?

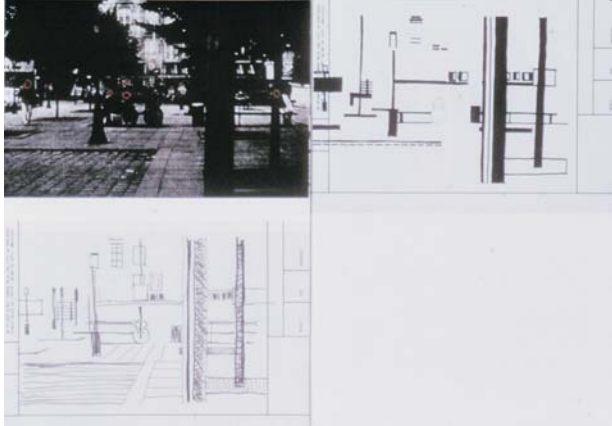
Hicimos uno en Sheffield y otro en Glasgow, cada uno relacionado con el tiempo. El museo de Sheffield se hizo en los años 60 para el festival de Sheffield [1966] que recién había comenzado en ese tiempo. En un principio se nos pidió hacer

there were many models, like Alexander Dorner's in museum theory, defining dynamic, elastic institutions. Could you tell me about the dynamic notion which is in all your museum-related projects?

Le Corbusier designed a museum for Liverpool which they never built. When the Queen Mary was up for sale, I suggested a museum in the ship [circa 1957]. So that you could travel as millionaires could travel while the ship stayed across the bar in Liverpool: it was at sea but only a short boat ride away. The Atlantic crossing which takes four or five days was concentrated into one day or less, to eight hours, and that was the time you could take to go around the ship. You could see the machine rooms, the kitchens, the lavatories, the tennis courts, all the paraphernalia of the ship, but primarily the luxury of it. It was on hydraulic jacks, so you would get seasonal crossings related to the weather you might have experienced in the Atlantic. You could pick your season at the museum, so then you would realise why in rough weather, for example, the tables had edges on them to hold onto the plates. You'd use the same plates, the same cutlery, everything! It would be programmed by hydraulic jacks, but in deep water, which is why Queen Mary went to Liverpool in the first place.

Are there other projects of yours which follow this idea of the time-based museum?

We did one in Sheffield, and another in Glasgow, each related to time. The Sheffield museum was in the 1960s, for the Sheffield Festival [1966] which had just started in those years. We were originally asked to do an exhibition in a static gallery, but they then didn't have enough money. I said we could do something which doesn't need money to advertise. Sheffield is a very concentrated urban town with large towers and chimneys and slum housing, a steel town. I said we could paint huge figures of the height of the chimney in feet and inches. So at the top of a huge chimney in the middle of town which everyone saw, we painted "61/2 inches". Then on a rather small office block we wrote "380 feet 10 inches". So we wrote the wrong numbers. Immediately, the local papers were full of



Cedric Price

una exposición en una galería estática, pero entonces les faltó dinero. Les dije que podíamos hacer algo que no necesitaba dinero para publicidad. Sheffield es un centro urbano muy concentrado, con grandes torres y chimeneas y conjuntos habitacionales de bajo costo, una ciudad nacida de la industria del acero. Dije que podíamos pintar enormes figuras de la altura de la chimenea en pies y pulgadas. De tal manera que al tope de la chimenea, en medio de la ciudad y que todo el mundo veía, pintamos "61/2 pulgadas". Luego, en un pequeño bloque de oficinas pintamos "380 pies 10 pulgadas". Escribimos los números equivocados. Inmediatamente la prensa local se llenó de reclamos preguntando "¿Cómo pudo la ciudad malgastar así nuestro dinero? Ni siquiera pueden colocar las alturas correctas! Me consta que la chimenea no mide 6 pulgadas de alto, he vivido allí durante cuarenta años". De modo que la publicidad la hacían por nosotros: las personas estaban usando sus ojos y estaban escandalizados. Personas que nunca miraron su fábrica o chimenea iban por la ciudad viendo si algún idiota había escrito la altura equivocada en otro edificio! El otro proyecto fue en Glasgow [Ciclorama, Feria de Glasgow, 1962] donde el municipio es el centro de la ciudad. Están muy orgullosos del hecho, y no permiten el ingreso de las personas muy seguido, salvo que uno tenga un reclamo en contra de la ciudad. Decidimos mejorar el ascensor hasta la cima de la torre. Le pusimos una alfombra, bonitos espejos, lo perfumamos e invitamos al público a subir. No les dijimos por qué, salvo que podían ir hasta la cima de la torre y que era gratis. A medida que ingresaban al ascensor, un anuncio grabado decía "esta noche, todas

complaints saying "How could the city waste our money? They can't even get the heights right! I know that chimney is not 61/2 inches high. I've lived here for forty years." So the advertising was being done for us: people were using their eyes and being outraged. People who never looked at their factory or chimney were going around town looking to see if some damn fool hadn't written the wrong height on another building! The other project was in Glasgow [Ciclorama, Glasgow Fair, 1962], where the city hall is in the centre. They are very proud of it and they don't let people in very often, unless you've got a complaint against the city. We decided to improve the lift to the top of the tower, put carpet in, lovely mirrors, perfume it, and invite the public in. But not to tell them why, except that they can go to the top of the tower, and it's free. As they go up the lift, there is a tape announcing "Tonight, all the areas which we think should be saved without question will be floodlighted red." Only parts are lit up, so their attention red is focused, and they are told that whatever is in red will be saved by the city of Glasgow whether they like it or not. So you could hear "Well of course that church should be saved", or "Why keep that slum?". The next night, different areas would be flooded with green. Those were areas which they decided should be improved.

They made invisible decisions visible.

Exactly! The only people who objected were the town planners, because they wanted the cut-out plans in their offices for people to pay to come look at. But this was done in three or four days. On the last day, the public was invited to tell the city what they should do with the spaces lit up in white. There were no superiors involved. The city, the voice, was saying "We've thought for years and we still don't know what to do with the white areas: you tell us. But tell us within a month, because after that it's lost, and as you go down, pick up these free postcards for your response."

Alexander Dorner, who ran the Hanover museum in the early twentieth century, wrote that institutions should be like a 'Kraftwerk', like dynamic power plants. Can you please tell me more about the Fun Palace and its time-based and dynamic parameters?

las áreas que pensamos deben ser salvadas sin más preguntas serán iluminadas con luz roja". Solamente partes estaban iluminadas de manera que esto focalizaba su atención, y se les dijo que todo lo que estuviera en rojo sería salvado por la ciudad de Glasgow, les gustara o no. Podía escucharse "por supuesto que deberían salvar esa iglesia" o "¿y por qué dejar en pie ese conventillo?" A la noche siguiente distintos sectores serían iluminados con luz verde. Estas eran las áreas en las que habían decidido introducir mejoras.

Eso hacía las decisiones invisibles, visibles.

Exacto! Las únicas personas que objetaron fueron los planificadores municipales, porque querían los planos en sus oficinas para que las personas pagaran por verlos. Pero esto se hizo en un periodo de tres o cuatro días. En el último día se invitó al público a decir a las autoridades municipales qué es lo que debería hacerse con los espacios iluminados en blanco. Ninguna autoridad superior estuvo involucrada. La ciudad, la voz, decía "Hemos pensado durante años y aún no sabemos qué hacer con estas áreas en blanco: díganlos ustedes, pero díganlos dentro de un mes, porque luego de eso la oportunidad se pierde. Al bajar recojan una postal gratuita para colocar su respuesta".

Alexander Dorner, quien dirigió el museo de Hanover a principios del siglo XX, escribió que las instituciones deberían ser como un Kraftwerk, con el dinamismo de una planta de energía. ¿Puedes decirme más acerca del Fun Palace y sus parámetros temporales y dinámicos?

Fun Palace fue concebido para tener una duración de no más de diez años, por lo tanto, lo que queríamos era un sitio temporal, y es precisamente lo que obtuvimos de GLC [Greater London Council]. En todo caso, la duración de diez años tenía un impacto en los costos. No era un problema. Nadie, incluyendo los diseñadores, querían gastar más dinero para que durara cincuenta años y una pérdida durante diez. Cuando digo los diseñadores me refiero a las personas involucradas en la producción de las actividades de la vida diaria del Fun Palace, así como los aspectos estructurales del mismo. En otras palabras, los diseñadores eran tanto los generadores como los operadores. La meta era lograr que estas personas pensarán en términos económicos, tanto como en términos de tiempo como de dinero. Los propietarios de la tierra, GLC, el Greater London Council de la época, tenía los mismos objetivos económicos en mente. Esto hizo que todo el mundo tuviera las mismas prioridades. Todos entendieron lo mismo sin necesidad de decirles que debían pensar igual: la fuerza de la necesidad. De tal manera que esta es otra norma concerniente a la naturaleza misma de la arquitectura: debe crear nuevos apetitos, nuevas necesidades no resolver

The Fun Palace was not planned to last more than ten years - therefore we wanted a temporary site, and that's what we got from the GLC [Greater London Council]. The ten-year duration had an effect on the costs in any case. It wasn't a problem: no one, including the designers, wanted to spend more money to make it last for fifty years, and be a waste for ten years. When I say 'the designers', those were the people involved in the production of the day-to-day life of the Fun Palace, as well as the structuring - in other words, the designers were both the generators and the operators. The aim was to get these people to be economic in terms of both time and money. The owners of the land, the GLC - the London County Council at the time - also had the same economics in mind. It created the same priorities for everyone. They all got the same thing without being told they must think alike: through sheer necessity. So that is another rule for the whole nature of architecture: it must actually create new appetites, new hungers - not solve problems; architecture is too slow to solve problems.



Cedric Price

problemas. La arquitectura es demasiado lenta para resolver problemas.

Douglas Gordon siempre dice que el arte no debe ser un objeto sino una excusa para un diálogo. Esto es lo que hace a tu Fun Palace tan revolucionario e importante para el día de hoy.

Curiosamente, ya que hablas del inicio del siglo XX, el diálogo posiblemente sea la única excusa para la arquitectura. ¿Para qué tenemos la arquitectura? Es una forma de imponer un orden o establecer una creencia, y en cierta medida, ésta es también la razón para la existencia de la religión. La arquitectura ya no necesita de estos roles. No necesita del imperialismo mental: es demasiado lento y demasiado pesado. En cualquier caso, como arquitecto, no deseo participar en la creación de ley y orden a través del miedo y la miseria humana. Por otro lado, el establecimiento de un diálogo continuo entre las personas es muy interesante. Puede ser la única razón para la existencia de la arquitectura, y este es el punto. En el siglo XVII, la traducción de Sir Henry Wotton del texto en latín de Vitruvio definió la arquitectura como "comodidad, firmeza y deleite". La comodidad es el orden y limpieza, dinero; la firmeza es la estructura. El factor deleite puede ser el diálogo. Me han servido bien comodidad, firmeza y deleite porque puedo atribuirles cualquier cosa. Existen tantas experiencias de la vida fácilmente ingeribles tanto por pobres como por ricos. El diálogo no necesariamente es del tipo "hola aves, hola abejas", puede ser desgarrador. El diálogo involucra a personas con futuro y la intención, aún si es solamente para ellos mismos, de que el futuro sea un poco mejor que el presente. Este es un deseo común para ricos y pobres por igual y para todos los grupos humanos.

Julia Kristeva escribió un texto recientemente acerca de la ansiedad de ir más allá de la propia disciplina. Uno de los principales problemas para los museos y universidades es que son instituciones cerradas y necesitan pensar en una manera más trans-disciplinaria. ¿Hasta qué punto pueden los edificios reflejar ese pensamiento trans-disciplinario? ¿Es esto algo en lo que piensas?

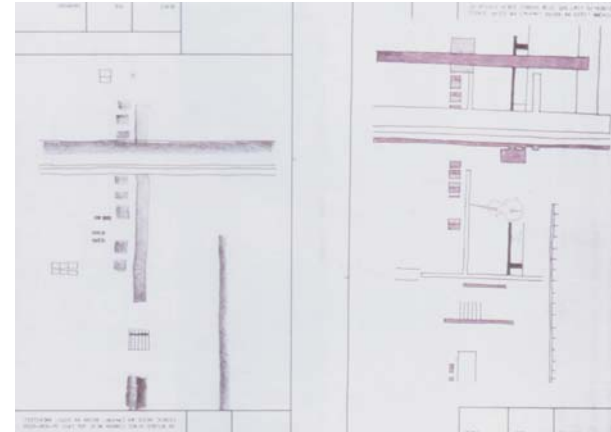
Sin duda, pero es algo que debes tragar en algún momento. Al definir lo que es arquitectura, no necesariamente defines el consumo de la misma. Todos los diseños que hicimos para Generator [Florida, 1966] fueron escritos en el formato de menús, y luego dibujábamos el menú, y porque me gusta comer huevos con tocino para el desayuno, todo estaba relacionado con ese pedazo de tocino y ese pedazo de huevo. Sin embargo, todos los dibujos se hicieron sin importar lo caricaturesco de ellos en el mismo orden, no el orden con el que el chef o cocinero los ordenaría en tu plato, sino el orden en que el consumidor los comería. Y esto se relaciona con el consumo o la utilidad de la arquitectura, no

Douglas Gordon always says that art should not be an object but an excuse for a dialogue. That's what makes your Fun Palace so revolutionary and important for today.

Funnily enough, as you are speaking about the beginning of the twenty-first century, dialogue might be the only excuse for architecture. What do we have architecture for? It's a way of imposing order or establishing a belief, and that is the cause of religion to some extent. Architecture doesn't need those roles anymore: it doesn't need mental imperialism: it's too slow, it's too heavy and, anyhow, I as an architect don't want to be involved in creating law and order through fear and misery. Creating a continuous dialogue with each other is very interesting; it might be the only reason for architecture, that's the point. In the seventeenth century, Sir Henry Wotton's translation of Vitruvius's Latin text defined architecture as "Commodotie, Firmenes and Delight". Commodity is good housekeeping, money; firmness is structure. The delight factor might be the dialogue. They've served me well - commodity, firmness and delight - because I can hang anything on them. There are so many readily edible experiences of life, both for the poor and the rich. The dialogue isn't necessarily "Hello birds, hello bees"; it might be very harrowing. The dialogue involves people with the future and with the intention, even if only for themselves, that the future might be a bit better than the present. That is a common want, for rich and poor persons alike and for all populations.

Julia Kristeva wrote a text recently about the anxiety of going beyond one's own discipline. One of the main problems for museum and universities is that they are closed institutions, and they need to think in a more transdisciplinary way. How far can buildings reflect that transdisciplinary thinking? Is this something you think about?

Yes, there is no doubt, but you have to eat it at some time. In defining architecture, you don't necessarily define the consumption of it. All the designs we did for Generator [Florida, 1966] were written as menus, and then we would draw the



Cedric Price

para quien la dispensa. Hay una paradoja posiblemente una paradoja muy productiva entre, por un lado tus proyectos para instituciones dinámicas que eventualmente se auto-disolverían, y por otro lado, tu interés en algunos museos antiguos y lentos. Siempre he pensado que la noción del museo clásico aún es viable, aunque limitada. Mi activo local es el Museo Británico: a las 3 de la tarde de cada día me canso, no sirvo en la oficina de modo que me dirijo a este maravilloso distorsionador del tiempo y lugar que es el Museo Británico. Distorsiona el clima porque hay un techo sobre él. Distorsiona mi flojera porque no necesito ir a Egipto para ver las pirámides. La distorsión de tiempo y lugar, junto con la conveniencia y el deleite, incorpora otro elemento, una distorsión de los tiempos futuros. Puede haber algo allí puede tratarse del diálogo nuevamente que recuerda a las personas cuánta libertad tienen para la segunda mitad de sus vidas.

(...)

Las ciudades existen para los ciudadanos y si no trabajan para los ciudadanos, mueren. Solamente en las civilizaciones Occidentales, sobre-educadas y sobre-pagadas, las personas se preocupan de las ciudades muertas, como Petra, o la ciudad más grande del mundo, Angkor Wat en Camboya, que simplemente se desvaneció en la jungla porque ya no era necesaria.

menu, and because I like bacon and eggs for breakfast. It was all related to that bit of bacon and that bit of egg; they were all drawn, however cartoon-like, in the same order - not in the order the chef or cook would arrange them on your plate, but in the order in which the consumer would eat them. And that is related to the consumption or usefulness of architecture, not to the dispenser of it. There is a paradox - possibly a very productive one - between on the one hand your projects for dynamic institutions which eventually would auto-dissolve, and on the other your interest in some old, slow museums. I've always thought the notion of the classic museum still has viability, although limited. My local asset is the British Museum: at 3pm every day I get very tired; I'm no use in the office so I go to this wonderful distorter of time and place called the British Museum. It distorts the climate because there's a roof over it; it distorts my laziness so I don't have to go to Egypt to see the Pyramids. The distortion of time and place, along with convenience and delight, introduces another element, a distortion of time future there is something in there - it may be the dialogue again - that's reminding people how much freedom they have for the second half of their life.

(...)

Cities exist for citizens, and if they don't work for citizens, they die. Only in over-educared, over-paid Western civilisations do people worry about dead cities - like Petra, or the biggest city in the world, Angkor Wat in Cambodia, which just vanished in the jungle because it wasn't needed any more.

So cities can die...

Oh yes. Cities die through lack of usefulness.

I think one of the reasons your work has been so influential and important to many architects and artists in Asia has a lot to do with the notion of time, something which is understood better in Asia than in Europe.

I know! It's far more recognised and not seen as anything very strange in Asia. Even something as vast as Angkor Wat

De modo que las ciudades pueden morir...

Oh sí. Las ciudades mueren por falta de utilidad.

Creo que una de las razones por las cuales tu trabajo ha sido tan influyente e importante para muchos arquitectos y artistas en Asia tiene mucho que ver con la noción de tiempo, algo que se entiende mejor en Asia que en Europa.

¡Lo sé! Es mucho más reconocido y no visto como algo muy extraño en Asia. Incluso algo tan vasto como Angkor Wat duró menos de doscientos años. Aquí está en mi libro: "Angkor Wat, actualmente Camboya, originalmente en el Reino Khmer, fundada en 877-889 y completada en el siglo doce, abandonada en 1433". Ayer una revista Internet me pidió nombrar mi edificio en pie favorito. Les envié un texto corto acerca de la pajarera [Zoo Aviary, Londres, 1961; con Lord Snowdon y Frank Newby], pero también había una pajarera sin construir en movimiento... Era una pajarera provisoria, pero se construyó efectivamente [CP Experimental Aviary, Universidad de Londres, 1981]. Se movía. El problema de la Pajarera del Zoológico de Londres era que no podía sacarse a todas las aves cuando querían repararla. Asimismo, los pájaros tendían a destruir el paisaje, particularmente los patos y vadeadores que defecaban en todas partes. Pero esta pajarera pertenecía a un hombre que estaba criando aves raras y no quería que enfermaran. Tenía mucho terreno a su disposición y la pajarera misma se movía por este terreno lentamente sin asustar a las aves. De tal manera que era una pajarera en movimiento. Así es, se movía todo el tiempo, porque no era posible liberar a las aves. No era posible capturarlas, de esta manera, las aves podían destruir una nueva sección de tierra en tanto se limpiaba la anterior sección.

¿Incluía esto la idea del cambio en la dirección de los vientos?

No, esto era más parecido a la Ciudad Caminante [Walking City] de Ron Herron, salvo que era simplemente un espacio encerrado con un mínimo de cortinaje.

De modo que las aves, es decir, los habitantes, movían la ciudad, no un dispositivo mecánico.

Efectivamente.

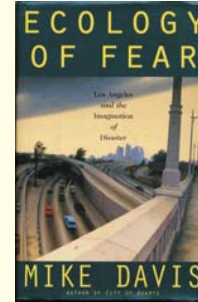
lasted for less than two hundred years. Here it is in my book: "Angkor Wat, present-day Cambodia, originally Khmer Kingdom founded in 877-889, completed in the twelfth century, abandoned 1433." Yesterday I was asked by an internet magazine to name my favourite existing building. I sent them a short text on the aviary [Zoo Aviary, London, 1961; with Lord Snowdon and Frank Newby]. But there was also an unbuilt aviary on the move... It was a temporary one, but it was built [CP Experimental Aviary, London University, 1981]. It moved. The problem of the London Zoo Aviary was that you couldn't get all the birds out when you wanted to repair the thing. And also, the birds tended to destroy the landscape, particularly ducks and waders - they'd shit everywhere. But this other aviary belonged to a man who was breeding rare birds and didn't want them diseased. He had a lot of land - and the aviary itself walked about it very slowly without frightening the birds. So it was an aviary on the move. Yes, all the time, because you couldn't let the birds out; you couldn't catch them, and this way the birds could destroy a new patch of land while the old patch of land could be cleared.

Did this also include the idea of the winds changing?

No, this was more like Ron Herron's Walking City, except it was just space that was enclosed with a very minimal curtaining.

So the birds, I mean the inhabitants, would move the city, not some mechanical device.

Yes, that's right.



1 El lucido análisis de los mecanismos del miedo y del control como motores de la transformación de Los Angeles. The sharp analysis of the mechanisms of fear and control as propellers of Los Angeles transformation. Mike Davis, Ecology of Fear, Metropolitan Books, Nueva York



2 Un magnifico viaje a través del Japón periférico y underground. A magnificent road trip through peripheral and underground Japan. Kyoichi Tazuki, Roadside Japan, Tokyo 2000.



3 Una rica antología de ensayos dedicados a los diferentes imaginarios colectivos de las ciudades en América Latina. A rich selection of essays exploring the various collective imaginaries of the Latin-American cities. Armando Silva, ed., Urban Imaginaries from Latin America, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003



4 La detallada historia de las prácticas estéticas y artísticas caracterizadas por el caminar. A detailed history of esthetical and artistic practices characterized by the act of walking. Francesco Careri, Walkscapes: El andar como práctica estética, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001.



5 La ciudad y la arquitectura vistas a través de una extensa colección de imágenes, extraídas de la prensa popular. City and architecture seen through an extended anthology of images taken from popular press. Anne Fremy, Architecture(s) Comment Habiter la Terre?, Purple Books, Paris, 1995.



6 Paris como un paisaje. La gran exploración surrealista de la metrópoli. Paris as a landscape. The great surrealist exploration of the metropolis. Aragon, Le paysan de Paris, Editions Gallimard, Paris 1926.

página de libros

book page



Stephen Wadell, Chimneysweep, 2003.



Stephen Wadell, Coalhandler, 2003.

Arquitectura de Formato

Format Architecture

por / by Giovanni La Varra y Susanna Loddo

Giovanni La Varra y Susanna Loddo, arquitectos y urbanistas italianos, presentan un preciso estudio sobre los proyectos basados en el uso de los formatos de televisión que constituyen algunos de los espacios más típicos de la ciudad contemporánea. Su contribución se compone de dos partes: el texto a continuación y un reportaje fotográfico que publicaremos en el próximo número de Su_RUT? Giovanni La Varra and Susanna Loddo, Italian architects and urban designers, present a precise research about the projects based on TV formats, which constitute some of the most typical spaces of the contemporary city. Their contribution is made of two parts: the following text and a photo-essay which will appear in the next number of Su_RUT?

1. Format TV

El 5 de julio de 2003, *Big Brother*, el programa inventado por la productora de televisión holandesa Endemol, ganó el premio *International Format of the Year*, en ocasión de la edición número 43 del Festival de televisión en Monte Carlo.

La existencia de este premio es uno de los tantos indicadores de la transformación que ha sufrido el medio televisivo en los últimos 4 años, exactamente a partir del 5 de septiembre de 1999, fecha de nacimiento del *format* más famoso, precisamente *Big Brother*.

En el mundo de la televisión y de la producción audiovisual en general, un producto derivado de un *format* se caracteriza por una estructura precisa, rígida y repetible.

1. Format TV

On July 5, 2003, *Big Brother*, the television program invented by the Dutch television producer Endemol was awarded the *International Format of the Year* award at the 43rd edition of the Television Festival in Monte Carlo.

This prize is one of many indicators of the transformations that television has experienced over the past four years. To be precise, as of September 5, 1999 date of birth of the most renowned format: *Big Brother*.

In the world of television and audiovisual production in general, a product derived of a *format* is characterized by having a precise, rigid and repeatable structure.

Adquiriendo un *format*, se obtiene contemporáneamente un patrimonio de conocimiento y de experimentación tanto en relación al análisis de los comportamientos y reacciones del público como a las estrategias de marketing, que agregarán a la programación una eficaz inversión publicitaria. Cada *format* se vende acompañado de un manual – en jerga televisiva, la “biblia” – que contiene una mezcla de instrucciones y advertencias acerca de los modos de uso del mecanismo productivo, estrategias de adaptación a un idioma, público y condiciones de transmisión diferentes, además de sugerencias para la ubicación del programa dentro de la pauta televisiva. La ventaja de la compra de un programa *format* consiste en la eliminación o reducción de los riesgos de fracaso: se compra un producto que ya tiene cierta notoriedad, que ha sido ya *testeado* y experimentado, que identifica inmediatamente un *target* de público, que tiene la capacidad de presentarse de manera clara a posibles inversores publicitarios, que desarrolla una economía externa de *merchandising* relevante desde el punto de vista de la inversión global.

Las anteriores técnicas de *trasvasije*, la importación a través de la imitación de programas de gran éxito inspirados principalmente a la programación televisiva de Estados Unidos, han sido ya declaradas inútiles a causa de la creación de un verdadero mercado de programas envasados, diseñados para ser fácilmente adaptados a distintos contextos nacionales. Este mercado se encuentra en manos de tres o cuatro industrias de producción televisiva, entre ellas Endemol, la productora holandesa dueña de *Big Brother* y de 500 *format* más. Traducido en 4 continentes, 23 países y en 63 series, *Big Brother* ha “cambiado nuestra manera de mirar televisión”, y tal vez, en forma aún más relevante, ha cambiado nuestra manera de mirar los mecanismos de su producción.

Repetición y serialidad ya no son disimulados sino que se convierten en las reglas del juego, el fondo sobre el cual los espectadores están llamados a evaluar las capacidades que la industria tiene para despertar su interés, y para mantener, cada año, el equilibrio entre repetición e innovación.

La reducción continua de márgenes de ganancia, el ritmo frenético impuesto por el tiempo de los negocios y de la continua

When purchasing a *format* one obtains at the same time an up to date patrimony of knowledge and experimentation both with regard to the analysis of the public's behavior and reactions as well as the marketing strategies that will add to the programming an effective investment in advertising. Each *format* is sold together with a handbook known in television speak as “the bible”. This handbook contains a variety of instructions and warnings concerning the use of the productive mechanism, the strategies that need to be applied in order to adapt the model for a different language, audience and conditions of transmission, as well as suggestions for slotting the program within the TV programming schedule. The advantage of the purchase of a *format* type of program lies in the elimination or diminution of the risks of failure: what is bought is a product with certain notoriety, *tested* and proven. This program immediately identifies a *target audience* whose profile comes across clearly to potential advertisers, who in turn develop an external economy of *merchandising* that is relevant from the point of view of the overall investment.

Earlier techniques of *transshipment* or the importation of television content through the imitation of hugely successful television programs inspired precisely in US-made TV programs have already been declared useless due to the emergence of a market for pre-recorded programs. These programs are specifically designed for easy adaptation to different national contexts. Three or four television producers, one of which is Endemol the Dutch producer that owns *Big Brother* and 500 other *formats*, control this market. Translated in four continents, shown in twenty-three countries and sixty-three series, *Big Brother* has “changed our way of watching television” and, perhaps more relevantly, it has changed our way of seeing the mechanisms of its production.

Repetition and seriality are no longer covert but visible rules of the game, the backdrop against which viewers are called upon to evaluate the industry's capacity to excite their interest and maintain, year upon year, the balance between repetition and innovation.

The continuing fall in margins of earnings, the frenetic pace imposed by business and a permanent development of new

invención, parecen de hecho haber acelerado, en los últimos diez años, la industrialización de bienes de consumo masivo hacia recursos de gran racionalidad como los del *format*.

En estas economías, organizadas según flujos cuantitativos – áreas de difusión, audiencia, números de lectores, número de consumidores – y cada vez más fragmentados en términos cualitativos – una sociedad definida por la incertidumbre, deseosa e individualista – la estrategia ganadora parece ser, tal vez paradójicamente, la reproposición infinita de experiencias exitosas.

Cada vez con más frecuencia, espacios de consumo y de entretenimiento, programas de televisión, películas y libros no se constituyen como obras únicas, actos creativos singulares, sino que son la infinita réplica, adaptación o elaboración de un modelo ideal y abstracto de referencia.

2. Arquitectura de *Format*

Format es un término que constituye un lazo, ciertamente no casual, entre el mundo de la producción audiovisual (en particular la televisiva) y gran parte del desarrollo reciente de la arquitectura destinada al comercio y entretenimiento de masas presentes en el territorio de la ciudad contemporánea. El campo investido por el *format* televisivo y el arquitectónico es el mismo: ofrecer servicios y espacios ligados a la entretenimiento y a prácticas de consumo.

En el territorio de la ciudad contemporánea ha acontecido un proceso similar al que ha tocado las pautas televisivas de todo el mundo. La promoción y realización de grandes contenedores para el comercio y la entretenimiento se ha cristalizado en una serie de principios formales y de organización espaciales que constituyen arquitectura *format*.

Cada *format* de arquitectura, de comercio y de entretenimiento, individualiza una modalidad operativa consolidada, un sistema complejo de procesos, estructuras de organización, para la programación e implementación de los espacios, que es específica a cada compañía y que responde a un enlace rígido

ideas in the past ten years appear to have accelerated the process of industrialization of mass consumption goods towards highly rational products such as the *formats*.

In economies such as these, organized according to quantitative flows—areas of diffusion, audience, number of readers, number of consumers—increasingly fragmented in qualitative terms—a society defined by uncertainty, eager and individualistic—the winning strategy appears to be, paradoxically perhaps, an endless re-run of successful experiences.

With increasing frequency, spaces of consumption and entertainment, television programs, films and books are no longer unique works, singular creative acts but rather an infinite replication, adapting or reworking of an ideal, abstract model of reference.

2. Format Architecture

Format is a term that constitutes a link, certainly not casual, between the world of audiovisual production (television production in particular) and a good part of recent developments and presence of architecture destined to satisfy the needs of both commerce and mass entertainment in the contemporary cityscape. The field invested by the television and architectural *format* is the same: the supply of services and spaces linked with entertainment and consumption.

In the contemporary urban space there has been a process similar to the one that has affected television production parameters all over the world. The promotion and realization of large containers for commerce and entertainment has crystallized in a series of principles of formal and spatial organization that make up the notion of *format architecture*.

Every *format* of architecture, commerce and entertainment embodies a consolidated mode of operation, a complex system of processes and organizational structures to program and implement spaces that is specific to each company and which responds to a rigid—but permanently evolving—linking of architectural, spatial and logistical configurations.

– pero en continua evolución – de configuraciones arquitectónicas, espaciales y logísticas.

Los edificios que derivan del principio del *format* son variaciones de un tema establecido: un modelo espacial abstracto que opera como principio para la construcción de un número muy amplio de edificios.

Quienes desarrollan los *format* arquitectónicos son en general grandes empresas transnacionales de comercio y entretenimiento: Ikea, Auchan, Carrefour, Tesco, Decathlon, Leroy Merlin, Blockbuster, Castorama, Warner Village, Metro, Benetton.

3. *Format* y modernidad

La idea de *format* es el eco del diálogo entre racionalidad y arquitectura que atravesó el siglo XX. La enorme tensión que ha cruzado las muchas reflexiones de arquitectos y urbanistas acerca de la idea de racionalidad – el multiforme conjunto de experiencias resumidas bajo el sello de Movimiento Moderno – refluye en la actual experiencia de formateo de los edificios, espacios y ambientes de la ciudad contemporánea.

En la Arquitectura *Format* reencontramos la reelaboración de tres grandes principios de la experiencia internacional de la arquitectura del Movimiento Moderno.

En primer lugar, la fuerte analogía – subterránea o manifiesta – con la producción industrial, con la estandarización en particular, con la idea que un edificio sea un prototipo de una serie, o que algunas de sus partes puedan ser realizadas de la misma manera que cualquier producto industrial.

En segundo lugar, la búsqueda de un lenguaje arquitectónico internacional. Un lenguaje donde cada elemento se convierte en símbolo, parte de una comunicación de valores que aspiran a ser entendidos y compartidos por todos, y donde los materiales de construcción hablan el lenguaje de su verdad técnica, de su esencia en cuanto a prestaciones. Es su misma gramática interior la que ritma el idioma que se habla.

The buildings deriving of the *format* principle are variations of an established theme: an abstract spatial model that operates as a principle for the construction of large numbers of buildings.

The developers of architectural *formats* are in general large international companies linked to the business and entertainment worlds: Ikea, Auchan, Carrefour, Tesco, Decathlon, Leroy Merlin, Blockbuster, Castorama, Warner Village, Metro, Benetton.

3. Format and modernity

The notion of *format* echoes the dialogue between rationality and architecture that runs through the entire XX century. The enormous tension that has flowed through the numerous reflections of architects and urbanists about the notion of rationality—the multiform series of experiences summarized under the caption *Modernism*—feeds back into the current formatting of buildings, spaces and environments in the contemporary city.

In *Format* Architecture we find once more a reworking of three main principles drawn from the international experience of modernist architecture.

First: the strong analogy—subjacent or manifest—with industrial production and with the notion of standardizing in particular, with the idea that a building may be a prototype of a series or that some of its parts may be produced much like any industrial product.

Second: the search for an international language of architecture. A language where every element becomes a symbol and part of a process of communication of values that aspire to be understood and shared by all. A language where the construction materials speak in the idioms of their technical truth, of their essence in terms of the services they provide. It is their very inner grammar that provides the rhythm of the language that is spoken.

Third: the attempt to define at once spatial form and individual and collective behavior, a kind of mass ergonomics of the

En tercer lugar, el intento de definir, al mismo tiempo, formas espaciales y comportamientos individuales y colectivos, una especie de ergonomía de la masa, de lo público, de la multitud. El espacio selecciona y traslada comportamientos, gustos, inclinaciones.

Estos tres principios, para ser reintroducidos en la dinámica de la Arquitectura *Format*, deben ser necesariamente aliviados de la carga ideológica y política – frecuentemente contradictoria – que caracterizó el Movimiento Moderno.

La estandarización en la construcción ya no responde solamente a la necesidad de construir en tiempos breves un número notable de edificaciones en respuesta a los urgentes requerimientos sociales de vivienda, sino que es principalmente la consecuencia de la tensión de la economía de escala hacia la reducción de los gastos fijos. Estudiado para ser reproducido en serie, en los análisis de factibilidad del *format*, de hecho adquiere una gran relevancia el número total de edificios en el cual se aplicará el principio.

A su vez, la tendencia hacia un lenguaje unívoco y predeterminado no está orientada a la representación y celebración de los beneficios y nuevos horizontes de la modernidad, sino más bien a la distribución de un imaginario de consumo que es activado por los circuitos de comunicación de masa (cine, televisión, Internet), y que construye nuevas identidades individuales y colectivas al lado de comportamientos de compra de bienes y de uso de espacios.

Finalmente, la predeterminación de las formas espaciales no está orientada hacia la optimización de prácticas y gestos en el espacio doméstico o el lugar del trabajo – en analogía con los principios del taylorismo – sino hacia la difusión y el control de los comportamientos del consumo.

4. Un dispositivo para la réplica

Cada empresa transnacional que opera a través de *format* utiliza diferentes modalidades para la implementación de sus propios proyectos, así como también son diferentes – y variables en el tiempo – las estrategias comerciales y de marketing

general public, of the multitudes. Space selects and transfers patterns of behavior, tastes and inclinations.

In order to be re-introduced into *Format* Architecture, these three principles must necessarily be divested of the ideological and political charge—frequently contradictory—that characterizes the Modernist Movement.

In construction, standardization no longer responds to the need to build a large number of buildings over a short period of time in order to satisfy urgent housing needs. Instead, it is for the most part the result of tension between economies of scale and the reduction of fixed costs. Studied for serial reproduction, the number of buildings to which the principle shall be applied acquires a great importance in *format* feasibility studies.

Likewise, the tendency towards a univocal and pre-determined language is not aimed at representing or celebrating the benefits and new horizons of modernity. Instead it seeks to disseminate an imaginary of consumption activated by the mass media circuits (cinematography, television, Internet), constructing new individual and collective identities together with defining patterns of behavior in connection with the purchase of goods and the use of spaces.

Finally, the predetermination of spatial form is not aimed at optimizing practices and gestures in the domestic space or the workplace—in an analogous relation with the principles of Taylorism—but rather at the diffusion and control of consumer behavior.

4. A device for replication

Each multinational company operating through a *format* uses various modes of implementing its own projects. Similarly different—and variable in time—the commercial and marketing strategies that refer to products that are exposed and *shown* in the theatrical sense in the *Format Architecture*.

However much they may differ between one and the other, these modalities are presented as a single device for the production of the *format*.

referidas a los productos que son expuestos y puestos en escena en la Arquitectura *Format*. Sin embargo, no obstante sean distintas, las modalidades se presentan como un único dispositivo de producción del *format*.

La naturaleza de dicho dispositivo consiste en individualizar un proceso, un conjunto de niveles de operación entre los cuales la estrategia del *format* encaja e invade todos los aspectos de la construcción de estas edificaciones: la selección de los lugares, las formas de la inversión, la imagen arquitectónica, la organización interna de los flujos de mercancías, trabajadora y consumidora.

Los distintos niveles que componen este dispositivo están fuertemente entrelazados, y entre ellos se mueven flujos de información, materiales, vínculos y reglas que continuamente reconfiguran la morfología del dispositivo.

Para gestionar las relaciones entre los distintos niveles se activan una multiplicidad de oficinas técnicas internas a la compañía. Una masa anónima de técnicos, arquitectos, economistas, abogados y expertos de marketing y de comunicación elabora en continuo el dispositivo. En esta elaboración se produce y formaliza un conocimiento y una particular forma de reglamentación que pasa a ser válida para todos los edificios y espacios que pertenecen a la compañía. La forma de esta gestión *burocratizada* es piramidal y articulada en el espacio: desde la central internacional hacia las oficinas nacionales y regionales, hasta el director de cada uno de los establecimientos comerciales (una figura fundamental, el terminal en el territorio del principio de realización del *format*) se mueve – desde abajo hacia arriba y al revés – un continuo flujo de comunicación. Este flujo, periódicamente, toma la forma de manuales, proyectos estándares, planos financieros, licitaciones, informes de factibilidad, previsiones comerciales, investigaciones territoriales.

Pero cuáles y cuántos son los niveles entre los que se articula un dispositivo de Arquitectura *Format*?

En primer lugar la aplicación del *format* permite realizar una averiguación preventiva de la factibilidad económica de la intervención.

The nature of the device is to give individual identity to a process, to a series of levels of operation where the strategy of the *format* engages and invades all aspects of the construction of these buildings. These include the selection of the building sites, forms of investment, architectural image, internal organization of flows of merchandise, workforce and consumer organization.

The different levels comprising this device have strong links between them and through them circulate flows of information, materials, links and regulations that constantly reconfigure the morphology of the device.

A multiplicity of in-house technical offices forming part of the company is activated in order to manage the relationships between the various levels. An anonymous mass of technicians, architects, economists, lawyers and marketing and communications experts is continuously involved in the development of the device. In this process of elaboration, knowledge and a particular form of regulation is produced and given form. This becomes valid for all the buildings and spaces belonging to the company. This *bureaucratic* scheme is pyramid-shaped and articulated in space. A continuous flow of communications –from the bottom up and vice versa- circulates from the international main office down to the national and regional offices, to the director of each one of the commercial branches (a fundamental figure, the on-site terminal of the principle of realization of the *format*). Every so often it takes the form of handbooks, standard projects, financial plans, tendering processes, feasibility reports, commercial provisions, and territorial investigations.

But which and how many are the levels among which a *Format Architecture* device is articulated?

First of all, the application of the *format* permits the implementation of a preventive inquiry into the economic feasibility of the intervention.

Built in general on the rationalization and encoding of all elements comprising a project in relation to precise economic expectations, the practice of the *format* may be classified among strategic

Construida en general sobre la racionalización y codificación de todos los elementos de un proyecto en relación a expectativas económicas precisas, la práctica del *format* puede ser catalogada entre las técnicas de previsión estratégica de las empresas. Cada construcción es anticipada por una estimación de gastos y tiempos de operación en relación a su presumida rentabilidad.

Basándose en una fórmula consolidada, el *format* capitaliza las experiencias anteriores de la empresa y asume el sentido de un horizonte hacia el cual reconducir todas las acciones y concentrar energías.

Proponiéndose como descripción de un posible futuro económico y como sistema coordinado y racional de acciones destinadas a conseguirlo, el *format* toma el rol y el sentido de un programa de factibilidad económica

En segundo lugar el *format* es un dispositivo de organización del trabajo. El *format* organiza el espacio del trabajo, los roles y competencias de los empleados, su visibilidad o distancia del público, definiendo de manera unívoca la *escena* y el *fondo*.

En el *format* se describe minuciosamente el recorrido del producto desde el exterior hacia el interior del edificio, desde los almacenes hasta terminar en el espacio de estanterías. El principio taylorista de subdivisión del trabajo y de fragmentación de la contribución de las personas singulares involucradas regresa, en el territorio de la ciudad contemporánea, a través de los grandes contenedores de comercio y entretenimiento.

Además, el *format* funciona al nivel de la comunicación entre empresa y consumidor. La empresa utiliza los materiales de la instalación, los colores, la definición de los espacios interiores y exteriores para comunicar sus valores comerciales y empresariales, su estilo y su identidad.

El *format* introduce en la definición arquitectónica de espacios exteriores e interiores algunos elementos invariables.

La naturaleza de los accesos y salidas, la disposición de las estanterías, las islas mono-funcionales, la relación entre espacios de exposición y lugares de interacción con los productos, la

previsión técnicas de las compañías. Each building is preceded by an estimation of expenses and operating times in relation to assumptions as to its profitability.

Based on a consolidated formula, the *format* leverages the company's prior experiences and is understood as a horizon towards which all actions are conducted and in relation to which energies are concentrated.

Proposing itself as the description of a possible economic future and as a coordinated and rational system of actions aiming to achieve this economic future, the *format* assumes the role and meaning of a program of economic feasibility.

Secondly, the *format* is a device for the organization of labor. The *format* organizes the workspace, the roles and competencies of employees and their visibility or distance from the public in a univocal definition of the *scene* and the *background*.

In the *format* there is a detailed description of the route followed by the product from the outside to the inside of the building, from the storerooms to the shelves. Taylor's principle of division of labor and of the fragmentation of the contributions made by individual parties returns, in the territory of the contemporary city, via the great containers of commerce and entertainment.

Also, the *format* functions at the level of communications between company and consumer. The company uses the materials of the installation, the colors, the definition of interior and exterior spaces to communicate its commercial and enterprise values, its style and its identity.

The *format* incorporates into the architectural definition of exterior and interior spaces some invariable elements.

The nature of the access points and exits, the layout of the shelf space, the single-function aisles, the relationship between exhibition spaces and spaces for the interaction with products, the location of waiting and resting spaces as well as internal communications are all elements predefined according to a limited number of ideal forms of inhabiting the space.

localización de espacios de espera y de descanso, así como la comunicación interna, son todos elementos predefinidos según un número limitado de formas ideales de frecuentación del espacio.

En este sentido, el *format* se caracteriza por una función pedagógica, educando para cada nueva práctica de consumo y rindiéndola, potencialmente, global.

En cuarto lugar, el *format* establece principios de disposición generales, orientados a la relación entre edificio y flujo.

El carácter estrictamente utilitario del contexto está ligado a parámetros de accesibilidad, además de una atenta consideración hacia la amplitud y capacidad de gasto del área de potenciales clientes.

El *format* es a-contextual en su falta de referencia hacia parámetros de calidad morfológicos y arquitectónicos. Su inserción en un contexto es guiada por un principio de diferenciación más que por uno de integración.

La posible aplicación del *format* en diferentes condiciones urbanas permite una definición de características arquitectónicas y de inserción notablemente genéricas.

Cada *format* debe garantizar los mismos servicios en territorios radicalmente distintos, y la aparición misma de la Arquitectura *Format* tiende a asimilar condiciones urbanas diferentes.

En esta óptica, el *format* funciona como una arquitectura auto-referencial.

In this sense, the *format* is characterized by having a pedagogical function, educating for a new consumer behavior and rendering it, potentially, global.

Thirdly, the *format* establishes general layout principles aimed at defining the building-flows relationship.

The strictly utilitarian character of the context is linked to parameters of accessibility as well as giving close consideration to clearance and usage capacity of the potential clients area.

The *format* is a-contextual in the fact of the absence of morphological and architectural quality parameters. Its insertion in a given context is guided by a principle of differentiation rather than one of integration.

The possible application of the *format* in different urban conditions permits a definition of notoriously generic architectural and insertion characteristics.

Each *format* must guarantee the same services in radically different territories, and the appearance of *Format Architecture* in itself tends to assimilate a diversity of urban conditions.

From this standpoint, the *format* functions as a self-referential architecture.

Su_RUT?

un proyecto de:
gregorio brugnoli, marisol frugone,
fabrizio gallanti, francisca insulza

18.12.2003 - 24.1.2004

galeria gabriela mistral 2003



GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDART

Galeria de Arte gm
Gabriela Mistral