

if

Discusiones acerca de la creación, la ciudad y el habitar

Compilado por:

Mg. Natalia Builes Escobar

Mg. Ana Elena Builes Vélez



Universidad
Pontificia
Bolivariana



La Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana ha decidido continuar con la trayectoria de divulgación y apropiación del conocimiento de la Revista Iconofacto, que inició en 2005 y desapareció en 2017. La nueva Serie IconoFacto consiste en libros de compilación de resultados de investigación que se creó con el propósito de propiciar espacios de socialización de los resultados de la investigación para su apropiación por las comunidades académicas e investigativas. Pretende poner en diálogo visiones y perspectivas de diferentes ejes problemáticos de las disciplinas del arte, la arquitectura, el diseño, la estética y las ciencias sociales y humanas.

Discusiones acerca de la creación, la ciudad y el habitar

Compilado por:

Mg. Natalia Builes Escobar
natalia.builes@upb.edu.co

Mg. Ana Elena Builes Vélez
ana.builes@upb.edu.co

378.7

Builes Escobar, Natalia, compilador

Discusiones acerca de la creación, la ciudad y el habitar / Natalia Builes Escobar y Ana Elena Builes Vélez, compiladoras – Medellín : UPB, 2019.
219 p., 14 x 23 cm. (Serie Iconofacto)
ISBN: 978-958-764-759-4

1. Educación superior – Investigaciones – 2. Arquitectura – Medellín (Antioquia, Colombia) – I. Builes Vélez, Ana Elena, compilador – II. Título – (Serie)

CO-MdUPB / spa / rda
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Varios autores

© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Discusiones acerca de la creación, la ciudad y el habitar

ISBN: 978-958-764-759-4

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-958-764-759-4>

Primera edición, 2019

Escuela de Arquitectura y Diseño

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decana de la Escuela de Arquitectura y Diseño: Juliana Restrepo Jaramillo

Editor: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Juan Camilo Galeano Mejía

Corrección de Estilo: Cristian Suárez

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2019

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1820-05-03-19

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Contenido

Prólogo.....	7
Mg. Juliana Jaramillo Restrepo Decana Escuela de Arquitectura y Diseño	
De la utopía al proyecto.....	11
Mg. Gabriel Esteban Duque Q.	
Contrastes patrimoniales: experiencias narrativas en el centro de Medellín.....	31
Mg. Gabriel Esteban Duque Q. Mg. Daniel Tobón C. Mg. David Vélez S.	
El conocimiento cotidiano y el saber puesto en acto en el diseño industrial: un re-conocimiento de los paraderos de buses actuales de la ciudad de Medellín.....	39
DI. Juan Camilo Bernúdez M. Ec. Federico Vélez V. Mg. Alejandro Mesa B.	
Análisis del componente estético-comunicativo de los objetos en el caso Metro de Medellín	60
DI. Laura Camila Domínguez Aguirre PhD. Juan José Cuervo C Mg. María Ginnette Múnera B	
Casa Tomada. Una investigación sobre la vivienda productiva en Medellín.....	73
Mg. David Cadavid C. Arq. Federico Ortiz V.	

El Observatorio de arquitectura, una herramienta de reflexión en torno al papel del arquitecto en la evolución de la ciudad de Medellín.....	85
Mg. Ana Cristina Herrera	
Mg. David Vélez S.	
Art Toys: el juguete de autor como plataforma educativa, artística y social	100
DG. Iván Darío Espinel Cruz	
Fotoelucidación. Investigación urbana a través de la antropología visual	110
Mg. Diana Catalina Álvarez	
Mg. Luis Felipe Cardona	
Mg. Nelson Enrique Agudelo	
Paisajes velados de la minería en Colombia. Habitar la ecología de los paisajes post-extractivos	147
Mg. Hernán David Arango A.	
Hacia una transformación ecológica de las ciudades: un ensayo didáctico.....	167
Ph.D. Luca Bullaro,	
Las Unidades vecinales de Eduardo Arango Arango.....	183
Mg. David Guillermo Sebá G.	
Cuerpo, diseño de vestuario y artefacto. Una mirada desde algunas ontologías feministas del cuerpo	204
DV. Lina María Suárez V.	



Prólogo

Mg. Juliana Jaramillo Restrepo

Decana Escuela de Arquitectura y Diseño

La Universidad Pontificia Bolivariana, con su escuela de Arquitectura y Diseño, se complace en presentar el primer volumen de la **Serie ICONOFACTO**, cuya edición recuerda el nombre de una de las primeras revistas indexadas en nuestro país que se dedicó a la divulgación del pensamiento en nuestro campo de conocimiento. Esta revista, editada desde el 2005 cuyo último número se presentó al público en enero de 2017, tuvo el propósito de promover y divulgar la investigación en las disciplinas creativas, aun cuando muchos pensaban que era, por lo menos sospechoso, hablar de conocimiento científico fuera de las ciencias naturales y admitir que existen variantes en la investigación en artes, arquitectura y diseño, que le dan su propio lugar dentro de las ciencias humanas.

Comprendiendo solo en parte las lógicas de entidades como *Publindex*, quienes, ante una explosión de publicaciones académicas en el país, han hecho más exigentes los estándares de clasificación de las revistas y, la de las Universidades, para quienes es más conveniente tener mayores tiempos docentes y recursos dedicados a la visibilidad de sus propios investigadores y no necesariamente a mantener abiertos los espacios para que esto ocurra, hemos decidido proponer un nuevo formato que nos permita bordear estas lógicas, con una mayor flexibilidad en los tiempos de publicación, recopilar los mejores resultados de los investigadores presentes en las Experiencias Investigativas (evento de investigación de la Universidad Pontificia Bolivariana abierto a la comunidad) y proyectar nuevos números temáticos pertinentes a las necesidades del contexto y coherentes con nuestras nuevas apuestas de

formación avanzada. Y, sobre todo, motivar y convocar investigadores nacionales e internacionales a proponer debates en cada volumen.

Es así como esta publicación intenta superar el desafío de mantener a salvo aquello que, por su naturaleza, no puede ser inventariado a través de citas, ventas o *likes*. Sin embargo, esta no es la única dificultad a la que se enfrentan las comunidades académicas hoy. Por un lado, está el esfuerzo de educar a los estudiantes dentro de una tradición de conocimiento en crisis, tanto por la diversidad como abundancia de información y, por el otro, existe la necesidad de que la misma estructura pueda, como se dice popularmente, “ampliar las fronteras del conocimiento”.

Esta afirmación tan común hoy para designar el propósito de la ciencia, se desarrolla a través de una metáfora de lo que se sabe como un territorio que se conquista a la ignorancia y se reclama como único y cierto, por encima de otros conocimientos posibles, para que sea útil a propósitos económicos y políticos concretos y privados. Ni los medios ni los alcances de esta conquista se ponen en duda.

Desde una perspectiva global esta metáfora de la ciencia como conquista es sobre todo peligrosa porque nos impide transitar el saber desde otras aproximaciones menos excluyentes, más colaborativas y menos pragmáticas, limitando la posibilidad de construir y actualizar las bases fundamentales de las disciplinas que nos ocupan, en una sociedad que se encuentra hoy con sobre abundante producción de textos científicos, pero aún muy pobre de sentido.

Desde la perspectiva particular de los diseños y la arquitectura, esta posición errada que nos impone el lenguaje sobre el propósito y la manera idónea en la que debe producirse conocimiento es especialmente importante hoy, momento en el que las disciplinas creativas se encuentran en la disyuntiva entre adherirse con otros a la campaña de conquistar el conocimiento o resistir e insistir en las prácticas de conocer que le son propias, que parecen haberse originado del puro oficio y cuya científicidad no deja de generar hoy cierta sospecha entre los más conservadores.

Cabría argumentar ante estos últimos, que producir conocimiento en nuestras disciplinas no tiene una única forma o propósito. Nuestra ciencia

no se hace para “demostrar lo que es o no cierto” como lo requieren las ciencias básicas que dan fundamento a la ingeniería o a la medicina, sino –en una vía que parecería opuesta– para demostrar las infinitas posibilidades de lo real.

En el desarrollo de este reto de conocimiento propio de las disciplinas artísticas que es la propia creación, se nos ha tachado de faltos de rigor, parciales, irrespetuosos y banales, sin reconocer que el esfuerzo creativo es infinitamente complejo pues implica, en igual medida, una comprensión profunda de la realidad exterior y objetiva y una conexión con la vida interior y subjetiva de los individuos.

Además, como si este reto fuera poco, la ciencia propia del diseño, el arte y la arquitectura –a la que llamamos creación–, se vincula con el saber hacer propio del cuerpo, que es más que pleno conocimiento de los procesos de producción como teoría, es el recrearse en ellos. Esto es, volver a moldearse uno mismo desde la disciplina del cuerpo, refinando en la práctica habilidades tan variadas como la observación, la destreza manual, la relación de las propias dimensiones en el espacio, hasta el control de la respiración y la transformación del pensamiento.

Lo anterior implica que, aunque hay parte de este conocimiento propio de lo creativo que se registra, puede ser transmitido y teorizado, existe otra parte de él que es indivisible de la experiencia individual y que solo puede reproducirse en la medida en la que se hace personal, íntimo, propio y, por tanto, particular. La evidencia de lo creado va más allá entonces de lo escrito o teorizado y se extiende a la transformación de quien crea y presenta la obra como evidencia.

Es por todo lo anterior que este espacio de la serie ICONOFACTO, titulado *Discusiones acerca del cuerpo, la ciudad y el habitar*, tiene hoy la mayor importancia dentro del contexto de la ciencia creativa, pues nos implica reconocernos, recrearnos y repensarnos como comunidad, frente a una realidad en la que todo se nos presenta como dado para demostrar que no todo es verdadero o falso, sino para mostrar lo que es posible.



De la utopía al proyecto

Mg. Gabriel Esteban Duque Q. geoze35@gmail.com

Facultad de Arquitectura, Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

El autor se propone presentar la transformación histórica del concepto de *utopía* y su relación con el proyecto en tanto práctica disciplinar de la arquitectura, a partir del análisis comparativo de los textos *Ideología y utopía* de Paul Ricoeur (1996), *Arquitectura y utopía: diseño y desarrollo capitalista* de Manfredo Tafuri (1996), *El final de la utopía* de Herbert Marcuse (1987), y *Proyecto y destino* de Giulio Carlo Argan (1969).

La metodología de la investigación parte de tres coordenadas de análisis: tiempo y espacio, sociedad y espacio, representación y espacio; mediante las cuales se comprenden las connotaciones que aportan sus teorías sobre la dialéctica ideología-utopía y las relaciones, de proximidad o distancia, entre los conceptos. Posteriormente, se aplican los resultados del análisis a casos concretos de la arquitectura que permiten mostrar los hallazgos y su relación con el proyecto de la arquitectura moderna, enriqueciendo su comprensión y mostrando el valor que cada autor aporta para percibir la utopía y su relación con el proyecto.

Esta inversión (de la utopía al proyecto) tiene como fin comprender el valor contenido en las prácticas representativas de la utopía en relación con la práctica proyectual de la arquitectura. Partiendo de la premisa encontrada en los autores, según la cual, la transformación histórica del concepto de *utopía* muestra un acercamiento práctico de su distancia con la realidad. El autor se propone entonces develar con base en el análisis

de los cuatro autores la transformación del concepto de *utopía* como un movimiento fluctuante de significados en la historia.

En consecuencia, el resultado del trabajo de investigación presentado abre la búsqueda, en los discursos más inmediatos y contemporáneos, de otras *topías*, es decir, de otras connotaciones o construcciones discursivas en torno a la *u-topía* que puedan dar luces sobre significados más actuales en relación con las disciplinas del diseño y la arquitectura.

Palabras clave

Modernismo, Utopía, Ideología, Proyecto, Arquitectura.

Existe un fenómeno que se ha repetido en diferentes momentos de la historia de la arquitectura. En la práctica, quienes hacen parte de este fenómeno utilizan los métodos del proyecto para crear imágenes parciales de la arquitectura pues, a simple vista, estas juegan con la posibilidad o la imposibilidad de concreción material, un juego que solo se puede dar en los medios de la representación. En algunos casos, lo dibujado plantea unas características materiales que se ven distorsionadas por absurdos en la escala, el simbolismo o la forma; mientras que, en otros casos, la aparente imposibilidad técnica para su realización demuestra la poca intencionalidad de realización de parte de sus autores. Edificios de ensueño o edificios que se quedaron solo en sueños, que nunca fueron, y por lo tanto no ocupan lugar alguno en el mundo material, desde las "arquitecturas de las sombras" de Boullée (1985, p.144), hasta *La ciudad sin fin (Non stop city)* de Archizoom (1970).

¿Qué es lo que este fenómeno representa para la disciplina y la práctica de la arquitectura? A estas imágenes los arquitectos les han llamado *Utopías*. La pregunta que surge es: ¿representan las "utopías" algún tipo de alternativa para la arquitectura?

No siempre se dice lo mismo cuando se utiliza el concepto de utopía, de allí su naturaleza ambigua. Proviene del prefijo griego *ou*, que significa *no*, y el sufijo *topos*, que indica *lugar*. Es "el lugar en ninguna parte, el país imposible de localizar", según Moro (2011, p. 63). Este primer significado

parece una condena a la imposibilidad, pero la utopía ha encontrado en la forma de la narrativa ficcional un espacio en los modos de pensamiento que se han desarrollado desde la época clásica hasta estos tiempos. Y esta es la razón por la que se ha intuido una variación histórica de sus significados. Esta investigación se centra entonces en esa búsqueda de la transformación del concepto de utopía y su relación con el proyecto de la arquitectura moderna.

Esta búsqueda está compuesta de dos ámbitos desde los cuales se guía la investigación. El primer ámbito es el teórico-conceptual, desde el análisis filosófico, con el que se indagan los posibles significados del concepto de utopía. El segundo ámbito es el teórico-práctico, desde la crítica de la arquitectura, mediante el cual, el concepto puede ser relacionado con el proyecto de la arquitectura moderna.

El concepto de *utopía* carga con una historia de significados diversos y ambiguos que, en la práctica, han servido para formular imaginarios trascendentes, con visibles efectos en las formas desde las cuales se ha materializado socio-espacialmente la ciudad. De allí que la pregunta directora de la investigación sea: ¿cómo se manifiesta la relación utopía-proyecto en el ámbito de la teoría crítica y del proyecto en la disciplina de la arquitectura? La investigación se compone de un corpus de cuatro autores contemporáneos de corriente marxista en un período entre 1964 y 1975, a quienes se les realiza un análisis comparativo de sus discursos en torno a la transformación histórica del concepto de *Utopía*, para argumentar su relación con el proyecto en tanto práctica disciplinar de la arquitectura.

El primer texto es *Ideología y utopía* de Paul Ricoeur (1996), ubicado en el ámbito teórico-conceptual. El segundo es *Arquitectura y utopía: diseño y desarrollo capitalista* de Manfredo Tafuri (1973), ubicado en el ámbito teórico-práctico. El tercero es *El final de la utopía* de Herbert Marcuse (1968), ubicado en el ámbito teórico-conceptual. Por último, *Proyecto y destino* de Giulio Carlo Argan (1964), ubicado en el ámbito teórico-práctico. El objetivo de estas agrupaciones es obtener una referencialidad entre los ámbitos teórico-práctico y teórico-conceptual, con la aplicación del dispositivo analítico y su ejemplificación mediante el análisis de casos

en la arquitectura moderna. De cada autor se obtienen, además, los valores que de la utopía quedan para el ejercicio crítico de la arquitectura.

En la fase preliminar de la investigación se encontró que los cuatro autores utilizan, para explicar el concepto de *Utopía*, un par dialéctico con la ideología, en parte por la preexistencia del texto: *Ideología y utopía* de Karl Mannheim (1929), al que cada uno hace referencia. Esta relación conceptual indivisible ilustra la dinámica de las ideas políticas que dan forma a las relaciones con el poder. Por un lado, la ideología como el conjunto de ideas políticas que dan forma al establecimiento y que preservan los acuerdos implícitos de lo que es la "realidad" o el *status quo*; por el otro, la utopía como una desviación de la ideología predominante que se distancia de la "realidad" para plantear una representación de la otra vía, de la posibilidad.

Es por esto que el papel inicial que juega el texto *Ideología y utopía* de Paul Ricoeur (1996) para la investigación es crucial, pues el propósito del texto es la "actualización" de los significados históricos de esos conceptos, lo que permite realizar el análisis del concepto de utopía y sus vínculos con la ideología, para diferenciar sus connotaciones y encontrar los límites donde se cruza con el proyecto de la arquitectura y el diseño. Según este análisis, hay tres claves para comprender las variaciones históricas del concepto de utopía o la distancia utópica (Ricoeur, 1996).

La primera clave es que la dialéctica ideología-utopía constituye un círculo práctico (1996). Para Ricoeur, tanto la ideología como la utopía desarrollan el marco de acción simbólica que dirige las prácticas de los sujetos, por lo que no pueden ser considerados únicamente como conceptos teóricos. Esta dialéctica se manifiesta en el enfrentamiento político de grupos sociales opuestos, quienes se encuentran dentro del ámbito político luchando por sus ideales. Por lo tanto, en la práctica social, el concepto de utopía se relaciona con tres coordenadas que constituyen el dispositivo de análisis de la investigación, a saber:

Tiempo y espacio: las utopías se refieren necesariamente a una temporalidad. Pueden partir del pasado o del futuro, distanciándose siempre de su relación con el presente del "utopista", pues este concibe el espacio en una temporalidad externa a su presente. En las ideas trascendentes

del pasado que configuran un modo de pensamiento conservador, o en las del futuro que configuran modos de pensamiento progresistas, las utopías siempre se encuentran distanciadas de la realidad contingente.

Sociedad y espacio: un carácter fundamental de la utopía es que propone un ideal o expresa un anhelo de cambio. Estas tensiones dan forma a unas ideas trascendentes de identidad y de comportamiento cultural, de modo que grupos sociales diversos se ven reflejados en esas ideas y actúan en su presente según esos ideales. Las utopías plantean variantes de la realidad como nuevas condiciones constitutivas de la sociedad. Los ideales sociales son siempre parte fundamental de las utopías. Sin estos, el espacio ideal estaría vacío, de modo que tanto el ideal espacial y el ideal social están relacionados. La utopía hace parte de un círculo práctico que refleja las luchas sociales por obtener el poder.

Representación y espacio: la representación en las utopías es fundamental, pues se trata de los medios con los cuales el utopista comunica su digresión, su anhelo. Para que una utopía tenga relevancia como práctica en la historia necesita ser representada para su divulgación. Se explica entonces la utopía como narrativa simbólica de los grupos sociales, donde se hace evidente su distancia de la realidad. Es mediante la representación donde se cruzan las coordenadas de espacio, tiempo y sociedad. Esta, a su vez, constituye un imaginario, es decir, una imagen que caracteriza una temporalidad y un ideal social. El medio de la utopía es la narrativa como modelo ideal o como proyecto realizable.

La segunda clave para comprender las variaciones históricas del concepto de *utopía* a partir del texto de Ricoeur (1996) es que, en tanto dialéctica, ambos conceptos (ideología y utopía) son ambiguos y sus significados requieren ser precisados, de modo que se comprenda el sentido de lo que se expresa con ellos, dependiendo de su contexto discursivo. En este sentido, ambos pueden ser *patológicos* o *constitutivos*. La ideología es patológica cuando su idea trascendente busca preservar el estado de autoridad hegemónico, y es constitutiva cuando su idea trascendente constituye una identidad común que guía la acción transformadora. La utopía es patológica cuando se trata de una ilusión o un sueño irrealizable, que como escape sobrepasa las leyes

físicas universales, pero es constitutiva cuando, como escape, abre posibilidades a la transformación de las condiciones socioespaciales existentes. De modo que no siempre expresan el mismo sentido, y en cada caso habrá que asimilar y comprender el dinamismo de sus posibles significados.

La tercera clave es que cuando se hace uso de alguno de los dos términos, es necesario mostrar su contraparte. Según Ricoeur, haciendo referencia a su análisis de Mannheim, no existe ideología sin utopía que le haga contrapeso, y viceversa. Es común el uso de la crítica como medio para desenmascarar los objetivos implícitos en un discurso; en este sentido la función de la "crítica de la ideología" es mostrar la "mentalidad" (ideológica o utópica) implícita y explícita del autor, de modo que se pueda obtener un panorama lo más completo posible de aquello contra lo que se lucha y lo que se quiere sostener.

Dicho de esta manera, la utopía constituye un escape a las problemáticas, los riesgos y las contradicciones de la cotidianidad, y por otro lado permite constituir variantes o alternativas formales a lo posible establecido. El utopista debe representar este nuevo espacio para modelar sus pretensiones transformadoras, expresando mediante la narrativa visual o textual su ideal espacial, aquel que posteriormente podría volverse una ficción (como lo es un sueño irrealizable) o un proyecto (que busca un espacio en las posibilidades de realización). Ficción o proyecto se definen de acuerdo con la intencionalidad asumida por el utopista: un escape imposible o una posible realización.

La utopía como crítica intencionada. El análisis de Ricoeur

Para entender la utopía como crítica intencionada es necesario alejarse de la definición polémica de la utopía que destaca su función patológica como "sueño irrealizable". La función principal de la utopía es mantener la distancia crítica con la realidad, y al criticar se carga con un sistema de valores que son opuestos a algo. Esa actitud crítica enmarca la posición (siempre) en una ideología. Las utopías como parte del círculo práctico son potencialmente ideológicas.

La utopía para Mannheim es lo que parece ser irrealizable solamente desde el punto de vista de un orden social determinado y ya existente. Como función práctica de los grupos sociales, la utopía representa a los oprimidos y en vías de ascenso; por lo tanto, en la naturaleza de sus prácticas está la oposición a los grupos sociales hegemónicos y, según Mannheim, esa crítica o posición opuesta busca destruir el orden operante de la sociedad (Mannheim, 1987). Así se manifiesta la potencialidad de la utopía como ideología, pues al quedar los oprimidos con las riendas del poder, estos crean otro sistema de leyes, normatividades y valores para una nueva vigencia operativa o hegemónica. Así, el círculo práctico comienza a rodar nuevamente, una inercia de la voluntad creadora que surge de una actitud evasiva en contra de la petrificación del *statu quo*, que aglomera a los sujetos en sistemas sociales y culturales identitarios.

La utopía, en su distancia crítica de la realidad, es un espacio vacío que en ninguna parte contiene un modelo alternativo socioespacial sobre el estado hegemónico de la realidad. No pretende ser simplemente un sueño irrealizable, sino un sueño que está en vías de realizarse. La naturaleza del modelo narrativo utópico requiere de un tiempo estático (*u-cronos*). La narración formula modelos que siempre serán la representación del momento cumbre de la utopía, por lo que muy pocas veces es presentado el proceso por el cual se obtiene tal ideal. La narrativa configura un fin o un “modelo para” (Ricoeur, 1996), un deber ser que es un destino que deberá alcanzarse.

La distancia opera como un concepto de análisis que dibuja un esquema de polos (tanto para la ideología como para la utopía), y en el centro está el presente condicionado por la noción de realidad hegemónica. “La utopía parte del presente para proyectar un futuro”, la distancia permite identificar si el imaginario es “relativamente utópico” —más cercano a la posibilidad de realización en el presente— o si es “absolutamente utópico” —menos cercano y de menores posibilidades—.

La función de oposición o la inversión en el estilo irónico resulta ser la crítica de la ideología, como un acto reflexivo que se desvía de la ideo-

logía hegemónica. Según Ricoeur, este juicio es siempre procedente de una utopía, mientras que la crítica de la utopía es siempre procedente de la ideología. Para Ricoeur la única forma de salir de la paradoja en la que nos envuelve la dialéctica utopía-ideología es declarar una utopía que configure una crítica radical a la ideología, para constituir una identidad de la oposición y la conformación de la intencionalidad de los grupos que se encuentran en ascenso.

Desde este punto de vista, la historia de la utopía constituye para Ricoeur una gradual "aproximación a la vida real" y por lo tanto lleva a pensar en un momento concluyente para el pensamiento utópico, una probable declinación de la utopía. Así, la utopía realizada es la legitimación de la incongruencia o la deformación de la intencionalidad. La utopía es potencialmente ideológica, pues en el círculo práctico, cuando la utopía se legitima y se realiza, tiende a "preservar" el estado de su trascendencia.

De la utopía social a la utopía tecnológica. El análisis de Tafuri

La utopía para Tafuri es una visión estructural de la totalidad que es y que será un sistema de orientación con el cual rompen las relaciones del orden existente, el *statu quo* que es prefiguración de modelos finales y universales, en relación con las realidades dadas (Tafuri, 1996). Su principal argumento y valor con respecto al concepto de utopía es que toda la progresión de la práctica llevó a la arquitectura a la renuncia de la ideología, del objeto y su forma. La "pura arquitectura", que es forma sin utopía, es decir, transformación de la utopía social en utopía de la forma, admitió el uso del proyecto como herramienta principal de la arquitectura moderna, en función de la construcción de planes que permitieran al capitalismo dominar la imagen del futuro, anulando la posibilidad de una revolución y restableciendo un "destino" como fin último.

En este sentido, se *reificaron* (cosificaron) tanto el proyecto como la utopía, los formalismos fueron agotando los idealismos sociales de manera que un nuevo utopismo se introdujo en los métodos del proyecto y, por tanto, quedó implícito en la concreción de "cosas" reales y construi-

das. En el momento de este decaimiento de la arquitectura se tomaron dos determinaciones: cargar al objeto de intencionalidades transformadoras de la sociedad y asumir una ideología regresiva, que, en tanto idealismo, se agotó en un utopismo nostálgico por medio del cual se intentó infructuosamente restaurar las energías reformistas de la sociedad.

La utopía como proyecto (1996), que es la última transformación del concepto para Tafuri, consiste en una reestructuración capitalista, desarrollada en el sector de las artes y que utiliza el proyecto como herramienta, lo reifica y lo convierte en instrumento de la planificación para la realización del “destino” que le corresponde a la sociedad. La aplicabilidad del concepto de *distancia ficcional* puede hacerse en la medida en que esa idea ambigua de “destino” quiere demostrarse determinadamente factible y realizable. La utopía como proyecto hereda de la utopía de la forma el carácter de factibilidad, aunque la noción de espacio resultante en su representación sea una ilusión. Así, la imagen como ironía intencionada pierde relevancia al destacarse únicamente su forma instrumental, lo que resulta en la lectura patológica de la imagen como sueño irrealizable.

La manifestación de ese destino en las prácticas disciplinares de la arquitectura se presentó, para Tafuri, en los modelos artísticos, arquitectónicos y urbanísticos proyectados por las vanguardias. Estas determinaron estética y formalmente el lenguaje desde los ámbitos teóricos y disciplinares, para la realización de la ciudad moderna. Los métodos usados por ellas para la oposición al sistema hegemónico —por estar dentro de los esquemas de producción industrial— terminaron por ser determinantes para la reestructuración del capitalismo después de las crisis socioeconómicas de principios del siglo XX. La ideología del plan, entonces, constituye un aparato ético con centro en la idea del *destino* para volcarse sobre la construcción determinista de la idea de un futuro, mantenerla en control y utilizar la utopía como instrumento patológico en función de la idea de continuo desarrollo.

La figura del arquitecto en este contexto está en un punto inflexible. Su método fundamental para la creación de soluciones (el proyecto) es ins-

trumentalizado para la concreción del destino, absorbido por la reestructuración capitalista que asume la planificación como nueva labor racional para la organización de la ciudad moderna. La anterior tarea del arquitecto como productor de objetos autónomos en la ciudad se ha vuelto inadecuada. Su nueva tarea es la de ser agente organizador de la ciudad. "El arquitecto es un organizador, no un diseñador de objetos. Esta afirmación de Le Corbusier no es un eslogan sino una directiva obligatoria que conecta la iniciativa intelectual y la civilización maquinista" (Tafuri, 1996, p. 125).

Con el decaimiento de su rol ideológico y la pérdida del simbolismo en las artes modernas, a los diseñadores (en tanto círculo práctico) les quedan dos vías posibles para la acción simbólica: la de aquellos que soportan sus visiones del mundo en la búsqueda de los valores en la realidad, es decir, de la vigencia de los valores mismos; y la de quienes soportan sus visiones del mundo a partir de perspectivas que buscan más allá de la realidad, para revertir o modelar otras posibles realidades encontrándose con nuevos sistemas de valores.

Los modelos le permiten a Tafuri reconstruir una historia crítica de la arquitectura moderna, que muestra el uso del proyecto en las diferentes etapas de las vanguardias como progresión de las ideas críticas o teóricas y su práctica en las artes, la arquitectura y el diseño. El papel de las vanguardias modernas fue construir realidades *ex novo* a partir de nuevos símbolos y significados públicos compuestos en obras con intencionalidad crítica. La crítica que Tafuri hace a las vanguardias es sobre la ambigüedad de la ironía soportada en el lenguaje estético; criticismo irónico que terminó absorbido por la ideología hegemónica para la reformulación del modelo del capital en la ciudad.

La posibilidad como proyecto de acción. El análisis de Marcuse

Son dos los asuntos concluyentes del análisis de Marcuse. El primero es que en el sentido temporal se corrobora nuevamente que el significado del concepto utopía puede ser estudiado en la historia, pues como efecto de la lucha de poderes (círculo práctico), la práctica de la menta-

lidad utópica se manifiesta en diferentes momentos históricos y de diversas maneras. En el sentido espacial, esta mentalidad utópica de los grupos sociales es lo que constituye un no-espacio imaginado para la alternativa, de manera que se pueda obtener (en la distancia) un reflejo o representación reproductiva de lo que es y al que puede oponerse, y una idea alternativa originada en la imaginación productiva, que prefigura lo que puede ser posible.

El segundo es que como se da un final de la utopía en su sentido patológico, el sentido constitutivo queda como posibilidad latente que, para concretarse, debe cortar con el continuo histórico, lo que da como resultado un “final de la historia” (Marcuse, 1987). Un “final de la historia” como ruptura con las necesidades que el capitalismo ha *presentificado*, es decir, que ha estado replicando en un presente eterno mediante la reproducción tautológica de los mismos valores y necesidades, lo que impide la posibilidad de transformación, haciendo sistemática la operatividad de las necesidades capitalistas.

La constante en los autores expuestos hasta el momento ha sido una explícita argumentación en la cual se llama a la necesidad de recortar, en la utopía, la distancia ficcional con la realidad, y al encuentro, en el presente, de los medios para la acción. Es evidente la búsqueda de Marcuse por elevar la conciencia sobre las condiciones técnicas en las cuales se encuentra la producción de hoy, de manera que puedan ser abatidas las barreras subjetivas, que se oponen de manera directa a las posibilidades de transformación social. Algo así como la búsqueda que lleva al concepto de utopía como mundo posible, la inversión de la irrealizabilidad de Mannheim.

La utopía tecnológica y el proyecto en proceso. El análisis de Argan

En síntesis, los valores que Argan encuentra en la ideología y la utopía son igualmente opuestos por tratarse de una relación dialéctica, pero es característico de la obra de este autor que los significados se encuentren invertidos. Como lo muestra Ricoeur, el marxismo establece connotaciones patológicas para ambos conceptos, por lo que es usual

que al usar alguno de los términos se destaque su sentido patológico, más allá de lo que pueda ser constitutivo en cada uno de ellos. Sin embargo, la inversión en Argan implica que la utopía sea patológica, mientras que la ideología es constitutiva (Argan, 1969). Aun así, la relación de significados de Argan plantea dos vías:

La primera es la utopía tecnológica que constituye un destino industrializante, un panorama donde no hay más que desarrollo tecnológico progresivo y continuo, con la reconstrucción en el presente de las imágenes ilusorias de la ciencia ficción. Tanto la utopía tecnológica para Argan como la utopía como proyecto para Tafuri son las que dominan y controlan la imagen del futuro, "de un fin al cual aspiramos". Es la patología del escape siendo operativa para el sistema económico capitalista; funcionalidad otorgada a la "utopía capitalista-industrial" que logra eliminar del sujeto, tanto colectivo como individual, la capacidad de dar forma a la historia. Esta es la posición crítica y pesimista de Argan sobre el presente y la utopía o "destino", como única posibilidad de la sociedad a-histórica, la obra cerrada.

La segunda es la posibilidad constitutiva que está aún latente dentro de las disciplinas proyectivas (el rol del proyectista o el diseñador); es la posibilidad de salida al "destino" que se ha autoimpuesto la sociedad en la época de la tecnologización y el consumo. Como proceso, el proyecto es imaginación productiva que requiere de una carga de referencias y experiencias que residen en el pasado. La investigación es el método de afrontar este proceso.

La espacialización del proyecto-pacto es la puesta en práctica de la metodología del proyecto como resultado de un proceso investigativo, alejando los prejuicios y permitiendo la aparición de soluciones diversas, producto de la participación pactada entre las partes, para luego darle forma y realizarlo de acuerdo con lo que el proceso vaya requiriendo. El proyecto pactado como acción colectiva constituye la reivindicación del proceso y el retorno a los propósitos ideológicos que guían su acción simbólica en el presente.

El caso de Fourier

Las sociedades falanges de Charles Fourier están basadas en el desarrollo de las pasiones, y tienen espacio en un edificio que él llamó El Falansterio (Fourier y Doherty, 2016). Algunos grupos sociales (europeos y norteamericanos) se esforzaron por ver en la práctica la utopía de Fourier realizada, y efectivamente construyeron varios falansterios.

Estos edificios han funcionado como propiedad común de sus habitantes. Tanto el programa del edificio como la forma en la que los sujetos se relacionan en su interior fueron tipificados al detalle por Fourier. Esa tipificación constituye la forma que finalmente determina la vida de los individuos en el interior de su hábitat común. En la práctica son edificios con un programa de vivienda colectiva que abarca funciones de la vida cotidiana (la educación, la recreación, el trabajo industrial y la agricultura) para la economía de la abundancia y la armonía entre los integrantes. Su modelo experimental de espacio común —el falansterio, que es forma realizable—, se combina con su modelo que estructura la vida en sociedad —la falange, que es determinista e irrealizable—.

La búsqueda de Fourier por la autonomía de las falanges frente al sistema hegemónico capitalista resultó inaplicable, pues el nivel de detalle al cual Fourier se refirió en los diferentes textos determina la vida a tal punto, que se hace necesario un sistema que controle la vida de los individuos en el interior del edificio.

Cuando la utopía de Fourier se concreta en una tipología edificada, el ideal social deja de ser una crítica “contra” el sistema hegemónico, y se convierte en un “deber ser” de la sociedad y de la forma en la cual los habitantes del falansterio “deben vivir y relacionarse”. Si bien su proyecto está en medio entre lo realizable y lo imposible, el falansterio de Fourier termina siendo un instrumento para llegar a una utopía cerrada al cambio.

El caso Hilberseimer

En cuanto a la distancia crítica, el modelo teórico de la gran ciudad o la metrópolis es el origen de las nuevas funciones otorgadas al arquitecto. En ese continuo proceso crítico y de oposición realizado por las vanguar-

días se logra deformar el significado de arquitectura al punto de que una redefinición de sus prácticas disciplinares se hace necesaria. Si el arquitecto había sido quien construía (noción vitrubiana) y quien diseñaba los edificios usando los métodos de las bellas artes, en la *Arquitectura de la ciudad* de Hilberseimer (1999) ese rol desaparece con el bloque sin forma y reaparece como rol de organizador de la forma de la ciudad.

En cuanto a la distancia ficcional, esta se manifiesta en el modelo de ciudad que se construye mediante la unidad "bloque". Parte precisamente de la idea crítica que otorga una nueva función al arquitecto como organizador del desarrollo capitalista para la gran ciudad, y así, la unidad-célula, que no tiene forma individualizada, puede ser reproducida industrialmente para la expansión masiva de la ciudad. El edificio célula representa para el arquitecto una estructura base que concreta y hace posible un programa de producción hegemónico y, por lo tanto, el Plan se hace mecanismo operativo.

Es así como la utopía termina siendo "destino". Utopía tecnológica que está al servicio y en función del desarrollo, "una herramienta para la extracción del consenso" (Tafuri, 1996). La utopía se vuelve medio para un fin, su naturaleza reformista se ve deformada y cosificada en ilusiones y deseos que no se encuentran ni en el límite de lo posible ni en el límite de lo imposible. Si la imagen del futuro está dominada, y por lo tanto, en la práctica, lo están los anhelos utópicos, el sistema se encamina a una declinación de las utopías, a su muerte, es decir, a un acortamiento de la distancia ficcional con la realidad.

El caso Hakim Bey (Utopías piratas)

Las zonas autónomas de Bey tienen como referencia las sociedades falanges de Fourier en el sentido de la liberación o autonomía de las pasiones. Estas zonas autónomas se dividen en tres: las zonas temporalmente autónomas (T.A.Z.), las zonas autónomas permanentes (P.A.Z.) y las zonas periódicamente autónomas (Hakim Bey, 1996). Desde su caracterización tienen una serie de variables que son interesantes a la luz de las coordenadas presentes en las utopías: espacio, tiempo, sociedad y representación.

La *zona* se refiere a un enclave dentro de la red. Tres escalas temporales definen el sentido de ese espacio: lo *permanente*, lo *temporal* y lo *periódico*, y el carácter o valor social determinante en los tres casos es *la autonomía*.

A la luz del discurso de Marcuse, estas "utopías" son "relativamente utópicas", pues sus estrategias están muy cercanas a la realidad, y además las condiciones técnicas dan lugar a la posibilidad de concreción. Las únicas barreras que tal vez puede encontrar la T.A.Z. son subjetivas, y por ende políticas, tales como los permisos gestionados ante la administración y las instituciones públicas para la ocupación temporal de un espacio público. Como proyecto de acción, las zonas temporalmente autónomas son la inversión teórico-crítica de Fourier hecha estrategia para el reacondicionamiento –incluso por periodos cortos de tiempo–, de las necesidades que reprimen o normalizan a la sociedad no-libre.

Para Marcuse, el significado del proyecto es el de un sistema abierto, inacabado y en proceso de realizarse; una imagen que contiene un ideal a cumplir, pero del cual no podemos controlar su resultado. El ejemplo de esto es la afirmación de que, técnicamente, es posible la eliminación de la pobreza y la miseria, pero en el momento en que esto sucede es tremendamente difícil tener el control sobre lo que pueda suceder (Marcuse, 1987). Solo desde la posibilidad se puede acudir a la urgencia práctica. La liberación del límite de la imposibilidad en el marco del *statu quo*, implica que los proyectos propuestos para la reforma del sistema existente no sean considerados "utópicos". Pero a su vez, para que estos proyectos puedan ser posibles, deben transformar la conciencia social, de manera que no se repliquen los mismos comportamientos o patrones culturales que fueron necesarios para la operatividad del sistema hegemónico. En síntesis, la idea y la crítica están en dos tiempos: uno que está más allá y que se espera o se escapa, como la esperanza o el destino; y otro que está aquí y ahora, y que, según Marcuse, es el de la urgencia, el tiempo que ya no da espera.

Otras topías: conclusiones

Son dos conclusiones las que se derivan de esta investigación. La primera conclusión parte del concepto de *círculo práctico* de Ricoeur, basado en

la dialéctica *ideología y utopía*, que se invierte para dar paso a otro círculo práctico, el de la dialéctica *utopía y proyecto*. Esta inversión tiene como fin comprender el valor contenido en las prácticas representativas de la utopía con relación a la práctica proyectual de la arquitectura. La idea del círculo práctico implica asimilar las funciones patológicas y constitutivas que afectan tanto la utopía como el proyecto, a saber: la función patológica de la utopía, como lo ha dicho Ricoeur, es el “sueño irrealizable”, un escape que se interpreta como una esquizofrenia del presente; o como dice Argan, una imposibilidad del utopista para “ser presente”. La patología se manifiesta en la anulación de la “distancia crítica”, por lo que la narrativa utópica se puede presentar con diferentes grados de “distancia ficcional”, constituyendo una incongruencia frente al estado de la realidad.

Oponiéndose a esta, la función constitutiva de la utopía, como lo ha dicho Ricoeur, es un escape como apertura a otro espacio, en todo caso inexistente, desde el cual se pueda realizar una oposición *al statu quo*. Por esta razón, lo constitutivo de la utopía es la desviación de un estado de la realidad hegemónica que fuerza a un cambio o a una transformación, y que se manifiesta como un aumento de la “distancia crítica” y una reducción de la “distancia ficcional”. De esta forma, se constituye una reducción de la incongruencia ante el estado de la realidad, para que la narrativa utópica sea congruente con las problemáticas del presente. Es importante anotar que para Ricoeur lo constitutivo de la utopía debe mantener siempre una distancia ficcional pues, como práctica, la utopía es la desviación crítica del estado de la realidad. Para Argan, la intencionalidad necesita siempre de una idea de futuro que no es un “deber ser”, sino una de las tantas posibilidades para la transformación de las problemáticas del presente.

El proyecto, que no es espacio de libertad ideológica, tiene por “herencia” de la utopía en el círculo práctico tanto la función patológica como la función constitutiva. El proyecto puede ser verificado y juzgado con relación a su incongruencia o congruencia con el estado de la realidad. Esta es una interpretación de los esfuerzos comunes, primero de Argan y después de Tafuri, por mostrar la historia de las transformaciones del

proyecto en la práctica de la arquitectura. El proyecto patológico es aquel que elimina la distancia crítica y se hace herramienta para la preservación de la ideología. Como señala Tafuri, es el caso de la “utopía como proyecto” de las vanguardias artísticas, que se revela en la producción de imágenes-cosa, deseos e ilusiones, para el control de la imagen del futuro, es decir, “el destino”.

En el lugar opuesto está el proyecto constitutivo que, como metodología, mantiene una distancia crítica que le permite asimilar los problemas del presente para enfrentarlos. Este proyecto es imagen *eidética* que guía la acción simbólica transformadora del presente, tal como lo señala Argan. La crítica de la ideología es parte de la metodología proyectual, que permite al proyectista reconocer las problemáticas del presente para proyectar en contra de lo que se preserva, y no para lo que debería idílicamente ser. El “proyecto de acción” que declina lo patológico de la utopía, es decir, la “irrealizabilidad” (crítica que hace Marcuse a Mannheim), mantiene una congruencia con el estado de la realidad y se manifiesta en el plano-imagen como pacto transformador de la realidad.

El proyecto toma el aspecto constitutivo de la utopía, la distancia crítica con la realidad. Sin embargo, la acorta durante el ejercicio proyectual suficientemente por medio del proyecto como pacto, para que sus productos resultantes, intervenciones construidas y constitutivas de la realidad cotidiana de las personas, puedan tener un efecto real sobre el contexto, de acuerdo a las intenciones y valores contenidos en el proyecto. En su aspecto fecundo, el proyecto es heredero de la utopía.

La segunda y última conclusión se refiere a la transformación del concepto de utopía como un movimiento fluctuante de significados en la historia, y que se da en tres periodos: clásico, moderno y contemporáneo.

Desde el periodo el clásico hasta la contemporaneidad se evidencia una reducción de la distancia ficcional y de variaciones en los grados de distancia crítica en la utopía. La utopía como concepto tiene origen en la narrativa de Tomás Moro, aunque algunos autores como Mumford y Argan consideren que sus inicios se pueden llevar hasta la República de Platón. Sin embargo, es cierto que el periodo clásico de la utopía está dominado

por la "utopía platónica", pues es en este periodo en el que el utopista concibe una narrativa que como escape es únicamente contemplativa e idílica, y se mantiene distante ficcionalmente de la realidad. En este sentido, el "utopista clásico" no tiene intereses positivos de llevarla a su concreción en lo real. Autores como Mannheim y Ricoeur no muestran mucho interés en la utopía platónica precisamente por este aspecto. En este mismo sentido, Mumford señala que es propio de la naturaleza de la utopía mantener una distancia crítica con la sociedad que le sirve de trasfondo, distancia que es evidente en la ironía de Moro sobre la sociedad inglesa renacentista.

Luego de este periodo clásico, está el periodo moderno de la utopía. Para Mannheim la utopía (como desviación de la ideología y oposición al estado hegemónico del poder) solo se manifiesta a partir de la época moderna. La aparición de la "utopía social" como modelo idílico de la sociedad que debería llegar a ser, y que tiene relación con los socialistas utópicos, marca su inicio en Fourier, Saint-Simon, Owen y Cabet, señalados por Engels en la oposición socialismo utópico al socialismo científico. Esta es una utopía en la que se utiliza la distancia crítica de la "civilización" como estado de la realidad, para hacerla plausible y reducir su carácter ficcional.

Con la utopía de las sociedades falanges y su puesta en marcha alrededor del mundo, el contexto industrial de la época y la propuesta de Fourier significaron una ruptura que dio origen a un segundo estado de la utopía moderna, la utopía tecnológica. Esta fue la asimilación de las posibilidades de la industria, la razón por la cual los utopistas modernos vieron como posible la realización material de su utopía para que fuese soporte y motor de una nueva sociedad. Se practicó como una simulación o una programación del futuro donde las nuevas tecnologías industriales permitían el condicionamiento de lo real y, adicionalmente, su imagen estética resultaba acorde con los medios de producción existentes. Esta utopía casi suprime la distancia crítica y reduce la distancia ficcional, de modo que se hace operativa para los sistemas hegemónicos, realizando y controlando (construida en un presente) la imagen del futuro y determinando un "destino" que debe ser cumplido.

El periodo contemporáneo no tiene una definición global de la utopía, sobre todo, porque en sus inicios está basado en una corriente de pensamiento que decidió renunciar a ella y dar muerte a sus prácticas representativas. Sin embargo, el término utopía y el concepto que encierra se encuentran en el lenguaje teórico y crítico, por lo que no sería fácil su total eliminación. Las teorías de hoy están a favor de un acercamiento a la realidad que se pueda encontrar mediante la teoría crítica. Una crítica que evidencie los problemas del presente y al mismo tiempo permita dar pasos para un actuar decidido y proyectado sobre el futuro que podemos ser.

Referencias

- Argan, G.C. (1969). *Proyecto y destino*. (M. Negrón, Trad.). Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad central de Venezuela.
- Boullée, É.-L. (1985). *Arquitectura: ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili
- Bey, H. (s.f). Compilado: *Utopías Piratas*. Medellín - Colombia.
- Duque Quintero, G. (2017). *De la utopía al proyecto*. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Fourier, C., y Doherty, H. D. (2016). *Passions of the human soul*. Wentworth Press.
- Hakim Bey. (1996). *T.A.Z.: zona temporalmente autónoma*. Madrid: Talasa.
- Hilberseimer, L. (1999). *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mannheim, K. (1987). *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Marcuse, H. (1987). *El final de la utopía*. Bogotá: Planeta-Agostini.
- Mesa Betancur, A. (2013). *Proyecto sin destino*. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Moro, T. (2011). *Utopía* (1 edition). Madrid: Alianza, UNAM.
- Ricoeur, P. (1996). *Ideología y utopía*. (G. H. Taylor, Ed., A. Bixio, Trad.) (2. ed). Barcelona: Gedisa Ed.
- Tafuri, M. (1996). *Architecture and utopia: design and capitalist development*. (B. Luigui La Penta, Trad. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Tafuri, M., Cacciari, M., y Dal co, F. (1972). *De la vanguardia a la metropoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TXP. (s. f.). *ISLAND TAZ: Todo por la praxis*. Recuperado de: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=2710>



Contrastes patrimoniales: experiencias narrativas en el centro de Medellín

Mg. Gabriel Esteban Duque Q.

geoze35@gmail.com

Mg. Daniel Tobón C.

daniel.tobon@upb.edu.co

Mg. David Vélez S.

david.velezsa@upb.edu.co

Facultad de Arquitectura, Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

La modernización de Medellín ha sido un proceso impulsado por el progreso industrial. Como resultado, la ciudad se caracteriza por una diversidad estilística de la arquitectura que trata de sobrevivir ante el mismo afán de desarrollo. Solo en el centro de la ciudad pueden encontrarse diversos ejemplos de este eclecticismo arquitectónico: lo republicano y sus variaciones desde la influencia europea, las experimentaciones premodernas por medio de la adaptación de materiales y técnicas, lo moderno y aparentemente más simple, y la tendencia posmoderna, representada por la aparición de nuevas sedes corporativas. Estas exploraciones hacen de Medellín una ciudad en la que no se detecta una identidad local de la cultura arquitectónica, pero la configuran como un paisaje de contrastes espaciales, complejas dinámicas urbanas y nuevas experiencias estéticas que determinan la apropiación del habitante en la ciudad.

Proyecto NN propone la divulgación, apropiación y resignificación de este patrimonio contrastante. Así, "Contrastes patrimoniales" propone

reconocer los valores formales y estilísticos de la arquitectura como marco para la generación de narrativas socio-espaciales. La metodología parte de la investigación histórica y la observación en recorridos. Por tal motivo, se realiza un levantamiento documental para seleccionar algunos bienes inmuebles que vinculan los rasgos arquitectónicos con las narrativas históricas y sociales características de su contexto. En el trabajo de campo se realizan recorridos como estrategia de divulgación, desde la cual los participantes registran sus experiencias con el patrimonio arquitectónico en formatos libres, que se convierten en objetos de una muestra concluyente del proyecto.

Observar edificios representativos, recorrer calles emblemáticas y valorar los acontecimientos que pueden rastrearse en la historia, permite comprender cuáles son las dinámicas físico-espaciales con las que la ciudad se ha construido y reinventado en el tiempo, desde las búsquedas estilísticas de la sociedad industrial y burguesa, o la arquitectura como pieza enfrentada a la necesidad del crecimiento urbano, hasta los rascacielos modernos que desde la operación de la densificación ocupan el lugar de las casonas republicanas de antaño.

Palabras clave

Patrimonio, Historia, Arquitectura.

Planteamiento del proyecto

“Contrastes patrimoniales: Experiencias narrativas del Centro de Medellín”, fue ganador en las “Convocatorias de estímulos para el arte y la cultura 2017” de la Secretaría de Cultura Ciudadana en la modalidad de “Rutas Patrimoniales”. Con el proyecto se diseñó una ruta para la divulgación, apropiación y resignificación del patrimonio material inmueble localizado en la comuna 10, La Candelaria, de la ciudad de Medellín.

El Centro de Medellín, como supone cualquier centro del mundo, es la zona más concurrida de la capital antioqueña. A diario recibe 1.300.000 personas; pero para muchos es solo un lugar de paso. Debido a las transformaciones urbanas y al caos de movilidad, el centro se ha convertido en

un territorio marginal, aunque sea la plataforma de conexión y sustento del funcionamiento diario de la ciudad. Pero el centro también es testigo de los deseos de la cultura urbana de Medellín, pues acoge en diversos fragmentos materializaciones arquitectónicas de varios periodos de tiempo, como resultado del transcurrir histórico de su crecimiento. Estos fenómenos, en ocasiones silenciosos, han sido documentados y relatados con el deseo de darle reconocimiento al carácter histórico presente en el centro. Así, pueden identificarse dos tipos de trabajos relacionados con este sector, que recuerdan los valores sociales, urbanos y arquitectónicos que atesora el centro.

El primer tipo de trabajo, de carácter riguroso y destinado a un público especializado, se enmarca en las investigaciones historiográficas, y se encarga de reconocer el patrimonio urbano arquitectónico. En trabajos como *Guías el Arqa* (2006) y *Arquitectura moderna de Medellín* (2010), se ha recopilado información sobre algunos edificios del centro resaltando sus valores estéticos. El segundo tipo de trabajos, de carácter alternativo para un público no especializado, que ha venido tomando fuerza en los últimos años, se recuerdan los valores socioculturales que perduran y se reinventan en el centro cotidianamente. Aquí puede resaltarse la tarea realizada por el periódico *Universo Centro* en su sección de la historia del centro (2009-2012) y sus proyectos editoriales.

Ya que por su naturaleza estos dos tipos de información se consolidan de manera independiente, con "Contrastes patrimoniales: Experiencias narrativas del centro de Medellín" se propuso unificar lo académico con lo experiencial para potenciar la subestimada idea de recorrer el centro y aportar a su resignificación como zona vital de la ciudad.

El concepto de contraste, como la contraposición o diferencia notable que existe entre personas o cosas, funciona como herramienta conceptual o filtro para la lectura del patrimonio. Contraste como evidencias socioespaciales variadas, y en ocasiones chocantes, abruptas, que se dan alrededor del patrimonio valorado desde lo técnico, clasificado u aparentemente conservado como objeto, pero poco valorado desde la experiencia cotidiana del habitante y la ciudadanía.

La diacronía en las investigaciones de carácter histórico permite el enfrentamiento de los tiempos pasado y presente, por lo que un contraste puede ser visto en la superficie material de la arquitectura en la ciudad y leído en los imaginarios o en las narrativas sociales que han acompañado el desarrollo urbano de la ciudad. Los edificios que fueron producidos en el pasado, que permanecen intactos, los que han sido modificados para cumplir con los requerimientos de una sociedad más avanzada, o incluso las huellas de edificios destruidos y que han sido reemplazados, guardan todos ellos fragmentos de la historia urbana, que a su vez pueden ser enfrentados con las características del presente visible.

La modernización de Medellín ha sido un proceso impulsado por el progreso industrial. Como resultado, la ciudad se caracteriza por una diversidad estilística de la arquitectura que trata de sobrevivir ante el mismo afán de desarrollo. Solo en el centro de la ciudad pueden encontrarse diversos ejemplos de este eclecticismo arquitectónico: lo republicano y sus variaciones desde la influencia europea, las experimentaciones premodernas por medio de la adaptación de materiales y técnicas, lo moderno o aparentemente más simple, y la tendencia posmoderna, representada por la aparición de nuevas edificaciones corporativas. Estas exploraciones hacen de Medellín una ciudad en la que no se detecta una identidad local, pero que la configuran como un paisaje de contrastes espaciales, complejas dinámicas urbanas y nuevas experiencias estéticas que determinan la apropiación del habitante en la ciudad.

Metodología del proyecto

Uno de los principales logros de este trabajo ha sido la documentación de bienes inmuebles de la comuna 10, La Candelaria, para relacionarlos con las narrativas sociales e históricas que han acompañado el desarrollo urbano de la ciudad en los barrios Prado, Villanueva, La Candelaria, y Boston. La documentación permitió la construcción de líneas del tiempo que ilustran las prácticas socioespaciales de diferentes tramos y momentos del centro de la ciudad. De acuerdo con esta base histórica, se han seleccionado y estudiado algunos bienes inmuebles para profundizar

sobre sus significados para hacer posible la relación de sus características arquitectónicas con las narrativas históricosociales que caracterizan a cada edificio y su contexto.

De lo procedimental

Se utilizaron tres estrategias de estudio directo: el levantamiento documental, trabajo de campo y edición. El levantamiento documental se basa en información espacial especializada (arquitectónica: fichas de catastro, cartografías patrimoniales, archivo de planos de planeación municipal, etc.) de los edificios, y de los relatos sociales e históricos (documentos históricos, literarios, crónicas periodísticas, etc.) que completan la narración del desarrollo socioespacial de la ciudad en el ámbito de estudio.

Esta selección ha determinado las estaciones y puntos de inflexión de los recorridos, permitiendo no solo valorar e identificar los bienes, sino también promoviendo su circulación y divulgación entre públicos jóvenes, agentes de información responsables de mantener y preservar la memoria histórica.

Tanto para el trabajo de campo como para la edición, se ha utilizado la herramienta metodológica llamada "Micronarrativa". Esta herramienta permite abrir espacios de participación donde el intercambio de conocimiento es la excusa para generar un documento colectivo sobre la experiencia del territorio. El resultado es siempre variable ya que hay diversas formas de hacer lectura del territorio entre los asistentes o colectivos participantes. Este público podía estar conformado, además, por arquitectos, artistas y/o periodistas que, en su participación, construyan otras narrativas como producto de los recorridos.

La edición se ha logrado en dos fases. Luego del levantamiento documental y del trabajo de campo, ha sido necesario realizar una primera edición que consta de unos documentos base (mapas, información y dibujos arquitectónicos) puestos en un cuadernillo y un mapa, a modo de guía para la intervención de los asistentes durante los recorridos (características de los edificios y descripciones o narrativas socio espaciales que fueron leídas en el momento del recorrido).

Posterior a los recorridos, se ha recopilado la información producida en conjunto. El resultado consta de dos productos: un compilado de fanzines, producto principal para el montaje del segundo producto que es una exposición. En resumen, los documentos resultantes de estos recorridos son los Fanzines, unos que sirven de guías para valorar con el público la experiencia recorrida en el centro, resaltando las manifestaciones socioespaciales de la ciudad en el ámbito a estudiar; y otros que registran el testimonio del individuo y su vivencia concreta durante el recorrido.

Resultados y productos

La ruta se estructura a partir de dos recorridos en los que se buscan fenómenos contrastantes, determinados por las constantes transformaciones sociales, arquitectónicas y culturales. Los dos recorridos: de Prado a Villanueva, y Junín subiendo por la Playa se caracterizan por ser caminos que atestiguan diferentes momentos de las dinámicas físicoespaciales en el centro: las búsquedas estilísticas de la sociedad industrial y burguesa, la arquitectura como pieza enfrentada a la necesidad de crecimiento urbano, los rascacielos modernos que ocupan el lugar de antiguas casonas o fachadas adaptadas a la demanda comercial de la zona.

Los cuatro tramos que conforman los recorridos en cuestión se asocian con cuatro fenómenos desde los que se explica la importancia cultural y el estado actual del centro: la incertidumbre arquitectónica de Prado, la especulación inmobiliaria en Villanueva, el polémico ensanche de Junín y la irreversible densificación de La Playa.

Posibilidades y continuación

A futuro, "Contrastes patrimoniales" es replicable como experiencia de reconocimiento en todos los sectores de la ciudad de Medellín. No hay una restricción sobre el tipo de arquitecturas, barrios o desarrollos a los que se apunta; lo que se pretende es, más bien, capitalizar un material rico en interpretaciones, lecturas y significaciones que funcione como una publicación colectiva para la construcción del imaginario y la reconstrucción de la memoria de ciudad. En principio se buscaría consolidar las rutas del centro,

ya que por su extensión y complejidad en las capas históricas se hace más provechoso para extenderse hacia las vías representativas de la comuna 10, además de las ya vistas, como Palacé, Junín o la Playa.

Referencias

- Arango, S. (1989). *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arbeláez, L.F. (2012). *Recorridos Urbanos*. Medellín: Grupo UR.
- Arbeláez, L.F., y Pelaez, P.P. (2016). *Medellín el alma del centro: la mirada del urbanita*. Medellín: Universidad Nacional.
- Blodek, F. (1991). *Federico Blodek: arquitectura y construcciones, obras y proyectos*. Medellín: Compañía Litográfica Nacional.
- Carrasquilla, T. (1896). *Frutos de mi tierra*. Medellín: Librería Nueva.
- Chávez Girarldo, J.D. (2009). *Medellín, 333 años de arquitectura*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Escovar, A. (2006). *Guías elarqa de arquitectura*. Bogotá: Dos puntos - Gamma.
- Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jaramillo Londoño, A. (1982). *Testamento del paisa*. Medellín: Susaeta.
- Montoya Arango, N., Vélez Ortiz, C., Gaviria Restrepo, M., y López Chalarca, D. (2010). *Arquitectura Moderna en Medellín 1947-1970*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Medellín. M.D. (2006). Plan especial de protección patrimonial. Medellín.

Mejía Vallejo, M. (1979) *Aire de tango*. Bogotá: Plaza & Janés.

Ospina de Navarro, S. (2007). *Cuentos y crónicas*. Medellín: Madremonte.

Restrepo Uribe, J. (1981). *Medellín, su origen, progreso y desarrollo*.
Medellín: Servigráficas.

Restrepo, L. (1927). *Ensayos literarios*. Medellín: Impresión del
departamento.

Vélez Gonzalez, S.R. (1992). *Revitalización urbana Barrio Prado-Medellín*.
Medellín: UPB Facultad de Arquitectura.

Vélez White, M. L. (2003). *Arquitectura Contemporánea en Medellín*.
Medellín: ITM.

White, B. (2008 de diciembre de 2008). Tres chumbimbos, muchos
húngaros y un cubano. *Universo Centro*.

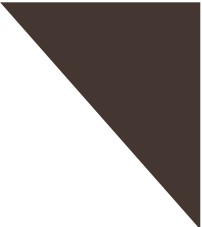
White, B. (5 de Septiembre de 2009). El Parque de Bolívar. *Universo
Centro*.

White, B. (8 de diciembre de 2009). Música maleva, guantes, bizcochos y
garrote. *Universo Centro*.

White, B. (4 de Febrero de 2009). Por aquí vivieron Aquilino, Epifanio y el
presidente González. *Universo Centro*.

White, B. (6 de Octubre de 2009). Un resbalón cualquiera da en la vida.
Universo Centro.

White, B. (s.f.). Salados a carisellazos al son de tinto y cuplé. *Universo
Centro*.



El conocimiento cotidiano y el saber puesto en acto en el diseño industrial: un re-conocimiento de los paraderos de buses actuales de la ciudad de Medellín

DI. Juan Camilo Bernúdez M.

juan.bermudez@upb.edu.co

Ec. Federico Vélez V.

federicovelez@hotmail.com

Mg. Alejandro Mesa B.

alejandromesa@upb.edu.co

Facultad de Diseño Industrial, Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

En este capítulo se exponen los hallazgos de la investigación “Cómo los usas tú y cómo los diseño yo: acerca de la comparación entre el conocimiento cotidiano y el saber puesto en acto en el diseño de los paraderos de buses actuales de la ciudad de Medellín”, desarrollada dentro del Eje de Formación en Investigación de la Línea de Investigación en Proyecto e Innovación del Grupo de Estudios en Diseño (GED) del pregrado en Diseño Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Este proyecto aborda la relación que existe entre el conocimiento cotidiano de las personas y el saber disciplinar de los diseñadores industriales y la manera cómo esta tensión afecta, en la práctica, el desarrollo de proyectos de diseño y sus objetos resultantes. Para ello, se toma como caso de estudio el uso y el diseño de paraderos de bus de la ciudad de Medellín. La metodología sociofenomenológica propuesta por Ulises Toledo Nickels se empleó para desarrollar constructos de primer

orden, conjeturas sobre los datos, validaciones de estas y la elaboración de los constructos de segundo orden que concluyen la investigación. Para el análisis de la información obtenida, se utilizaron los conceptos de habituación, institucionalización, vida cotidiana, actitud natural, conocimiento y saber, desarrollados en la teoría social de Peter Berger y Thomas Luckmann. Las conclusiones permiten evidenciar incongruencias entre el uso que dan, en su vida cotidiana, las personas a los paraderos de buses estudiados y las intenciones de los diseñadores al proyectarlos.

Palabras clave

Conocimiento, Saber, Diseño Industrial.

Introducción

La investigación que se presenta aborda la relación que existe entre el *conocimiento* de las personas, necesario para entender cómo viven su vida cotidianamente en *actitud natural*, y el *saber* disciplinar que utilizan los diseñadores industriales, en tanto teoría y metodología, para desarrollar sus proyectos. El problema radica en el hecho de que si bien un diseñador industrial debe tener en cuenta el *conocimiento* de las personas a las que van dirigidos los objetos que diseña, él mismo es una persona que vive su cotidianidad en *actitud natural*; por lo tanto, se ve en la necesidad de distinguir durante su práctica profesional estas dos realidades. En el fenómeno estudiado, se evidencia una relación de tensión entre el *conocimiento* y el *saber* del diseñador que afecta, en algunos casos, tanto el desarrollo de los proyectos de diseño como los objetos-producto de ellos.

Adicionalmente, se evidenció que al romperse esta relación se pasa de la proyectación a la programación, como explica Giulio Carlo Argan en sus ensayos críticos *La crisis del Design* de 1981 y *El Design de los italianos* de 1982. En esta programación, las decisiones y elecciones del diseñador son afectadas negativamente por el poder *institucionalizado* de la producción y el consumo; y sus productos programados ni se articulan de manera correcta con la situación en que están inmersos, ni median en

las relaciones de las personas que interactúan con ellos. Se convierten en meras “cosas” que a su vez perpetúan la experiencia cosificada de los individuos (Argan, 1969, p. 32, 1984, pp. 240 y 265).

Por esto, fue importante observar un caso situado para aprehender la relación que existe entre el *conocimiento* de las personas y el *saber* que los diseñadores utilizan al desarrollar sus proyectos de diseño de objetos de uso cotidiano. Así, se pudo evidenciar esta correlación a partir de experiencias reales de personas con productos de diseño industrial que median algunas de sus actividades diarias.

Metodología y marco teórico

En esta investigación se implementó la Metodología Sociofenomenológica propuesta por Ulises Toledo Nickels (2006, 2012). En el seguimiento de esta metodología, se hizo una revisión documental del tema, para su delimitación teórica; un trabajo de campo, para la recolección de información; una sistematización de resultados, para su análisis; y una fase de validación, para su ajuste. Durante el trabajo de campo inicial, se realizaron tres observaciones no participantes y tres participantes para determinar los objetos de estudio. Luego se procedió a profundizar en el fenómeno utilizando dos métodos principales, la observación participante y la entrevista, tanto semiestructurada como estructurada. Se realizaron principalmente registros de audio, ya que se evidenció que otro tipo de registro como la fotografía o el video generaban desconfianza e inseguridad en las personas que se encontraban en las situaciones estudiadas.

Para la sistematización de la información obtenida se elaboraron constructos de primer orden, en los cuales se describen las interacciones sociales realizadas por las personas. A partir de estos, se formularon conjeturas iniciales y se procedió a su validación. En la fase final, y con el fin de analizar el fenómeno estudiado, se elaboraron constructos de segundo orden articulando la experiencia de los individuos y sus conformaciones sociales con los conceptos de *habitación*, *institucionalización*, *vida cotidiana*, *actitud natural*, *conocimiento* y *saber* tomados de la teoría

social de Peter Berger y Thomas Luckmann (2001) expuesta en su libro *La construcción social de la realidad* publicado en 1966.¹

De los conceptos elegidos, la *habituación* es entendida como toda acción que se repite con frecuencia y que se sedimenta en una pauta que luego las personas pueden repetir con economía de esfuerzo (p. 74). En este mismo sentido, la *institucionalización* constituye una tipificación recíproca de acciones *habitualizadas* por tipos particulares de actores (p. 76). Por otro lado, el concepto de *vida cotidiana* se entiende como la interpretación que las personas hacen de la realidad que se les presenta y que para ellas tiene el significado intersubjetivo de un mundo coherente y que se vive en *actitud natural* (p. 36). La *actitud natural* está constituida por el estado de plena vigilia con respecto a existir y aprehender la realidad cotidiana como algo normal y evidente por sí mismo (p. 39), que se vivencia en estado pre-consciente.

En este contexto, el *conocimiento* se refiere a la certeza que las personas tienen sobre el hecho de que los fenómenos que las rodean son reales (p. 13) y comprende tanto el entendimiento de estos fenómenos como las "pautas" para relacionarse con ellos. En otras palabras, este "conocimiento de receta", que se limita a las prácticas que habitualmente las personas repiten en sus quehaceres rutinarios, enmarca, entre otros fenómenos, el uso que dan a los objetos que existen en la "realidad" de su *vida cotidiana* (p. 61). El *saber*, por el contrario, puede entenderse según Berger y Luckmann (2001), como un "conocimiento" de significados objetivados, correlato de una actividad institucionalizada, que es relevante para ciertos tipos de personas a quienes se les transmite como tal. Este "saber", definido socialmente, pasa a ellos por medio de procedimientos tipificados con el fin de que una tradición pase de los que "saben" a los que "no saben" dentro una específica zona de la realidad denominada *zona limitada de significado*. Es importante señalar que las personas que

1 Con respecto a este proceder metodológico Toledo Nickels (2006, p.433) señala: "se seleccionan los datos facticos y documentales que interesan [...] a través de un proceso de clasificación, simplificación y reducción de los datos, se reagrupan los elementos de acuerdo a los rasgos característicos que le son comunes (codificación), acentuando una o varias características del fenómeno con el fin de explicarlo, al tiempo que estas se van ensamblando entre si hasta constituir una formulación conceptual unitaria."

transmiten este cúmulo particular de “conocimiento” no lo hacen porque lo sepan, sino que lo saben (o sea, se definen como conocedoras) por el hecho de tener un lugar social reconocido en una zona específica de la realidad (p. 94).

Todas las *zonas limitadas de significado* se caracterizan por comportar una desviación de la atención con respecto a la realidad de la *vida cotidiana*. Si bien existen desplazamientos de la atención dentro de esta última, el desplazamiento hacia una *zona limitada de significado* es de índole mucho más extrema; se produce “un salto”, un cambio radical en la tensión de la conciencia. Sin embargo, no se puede pasar por alto que la realidad de la *vida cotidiana* retiene su preeminencia aun cuando se produzcan esta clase de “saltos”. Por ejemplo, el lenguaje común del que una persona dispone para objetivar sus experiencias se basa en la vida cotidiana y sigue tomándola como referencia aun cuando lo use para interpretar experiencias que corresponden a *zonas limitadas de significado* (p. 43). Es importante comprender que, cuando actuamos de acuerdo al *saber* en dichas zonas, por ejemplo dentro del marco de la Disciplina del Diseño, las demás zonas de realidad se “desenfocan”, entre ellas la realidad cotidiana (p. 61).

Para el trabajo del diseñador industrial esto es particularmente problemático. Su trabajo está afectado de manera legítima y directa por el *conocimiento* que las personas tienen sobre sus prácticas en el día a día. Diseña, en buena medida, objetos que se incorporan a su realidad cotidiana una vez producidos. Pero como él es también una persona que experimenta su realidad cotidiana e interactúa con dichos objetos, su *conocimiento* de esta puede tomar el lugar del *saber* una vez pone en acto un proyecto que requiere de su experticia disciplinar como diseñador; en otras palabras, requiere de usar el *saber* específico de su *zona limitada de significado*.²

2 Resultados de una investigación en este sentido pueden leerse en las memorias del 9 Seminario de Investigación en Diseño (SID9) en el artículo “Los objetos son muchas Cosas: sobre cómo la confusión terminológica en la teoría del diseño industrial afecta su práctica” (Gómez y Mesa, 2018)

Resultados y análisis

Teniendo en cuenta lo anterior, y como resultado de la indagación inicial, se evidenció que las personas efectivamente tienen una relación más cercana y “natural” con los objetos de uso cotidiano. Adicionalmente, desde el punto de vista de quien los usa, estos pueden tanto destacarse como casi “desaparecer” o pasar desapercibidos en el contexto donde están inmersos (Argan, 1984, p. 256). Por lo tanto, se tomó como caso de estudio los paraderos de buses recientemente instalados en la ciudad de Medellín para observar su uso y diseño. De ellos se puede decir que hacen parte del orden de objetos ubicados, por instituciones de la administración pública, dentro del contexto de la *vida cotidiana* urbana antes de que las personas entraran en escena para usarlos (p. 39); la elección de este caso de estudio, del ámbito público, evita prejuicios derivados del gusto que se pone en acto en la adquisición de objetos que se utilizan en contextos más privados. Adicionalmente, como sistemas de objetos, los paraderos-de-bus generan una espacialidad en la que se estimula al usuario del sistema de transporte a una cierta forma de comportamiento e interacción, más o menos accidental y cotidiana, con otros usuarios-de-paraderos-de-bus que no tiene necesariamente relación con la actividad, totalmente individual e intencionada, de esperar-el-bus.

Cuando una persona hace uso del transporte público de la ciudad donde vive con propósitos enteramente de su incumbencia y, por ende, de maneras que solo responden a estos propósitos, ella *conoce* dónde hay paraderos de bus, *conoce* qué rutas le sirven y por dónde pasan, *conoce* cuánto cuesta el pasaje y *conoce* que si se queda dormida en el bus es probable que se pase de su parada. No por eso debe estar enterada del cómo se toma la decisión de que un bus pase por tal o cual parte, ni cómo es la rotación de los conductores de determinada ruta u otras decisiones, técnicas o de diseño. Esos “conocimientos” no son de su incumbencia, puesto que son ajenos a sus propósitos actuales o inmediatamente futuros con respecto al uso del transporte público, uso que hace mientras se encuentra en la realidad en tanto persona en *actitud natural* (p. 61).

De esta manera, un diseñador en tanto persona que también vive su cotidianidad en *actitud natural*, o sea que aprehende la realidad como “algo normal y evidente” por sí mismo (p. 39), está expuesto a que el *conocimiento* del que se vale para entender los fenómenos de su *vida cotidiana* pueda permear el *saber* comportado en sus proyectos de diseño. En otras palabras, el *saber* del diseñador, que es el que le permite objetivar el *conocimiento* de las personas para quienes diseña, en algunos casos, es reemplazado por su propio *conocimiento*, que no pone en duda. Esto lo lleva a considerar dicho *conocimiento* como un “ser así” institucionalizado por el *saber*, una cierta obviada de las características de objetos que conoce y que da por generales y pertinentes; que no le permite re-considerarlos y, como consecuencia, sobrestima su posición como diseñador y confunde la finalidad de su proyecto.

Con base en las observaciones participantes y no participantes en los paraderos-de-bus seleccionados, se realizó una descripción del sistema de objetos que los conforman. Este modelo de mobiliario urbano está conformado por tres postes verticales de acero inoxidable como soporte estructural, una banca lineal de tres puestos y una papelera del mismo material con motivos decorativos naturales, el Ave del Paraíso principalmente, perforados en su superficie. Una cubierta translúcida de policarbonato con motivos decorativos, poco perceptibles e identificables, aplicados en vinilo adhesivo; y una pieza para ubicar elementos gráficos publicitarios, con marco de acero inoxidable y cerramiento de vidrio templado. Esta última pieza se ubica, en la mayoría de los casos, en el lado opuesto a la aproximación del bus. En algunas situaciones, donde la confluencia de personas lo hace necesario y el espacio lo permite, estos mismos elementos conforman paraderos dobles con dos bancas y dos elementos publicitarios en los extremos del sistema, lo que, al parecer, elimina el criterio de su ubicación (ver figura 1).

Durante estas observaciones se encontraron ciertas actitudes de los usuarios-de-paraderos-de-bus que expresan su relación con este sistema de objetos. Entre estas se destacan: una, la poca interacción con las bancas y, otra, la evasión del contacto entre las personas mientras dura

su estada en este espacio. También se evidenciaron problemas de efectividad en la función de las cubiertas, sobreado y protección de la lluvia, y obstaculización de la visión de la llegada de los buses por dos motivos, primero, por la posición retrasada de los paraderos con respecto a la vía, y segundo, por la posición de los elementos publicitarios en los casos en que la modulación conforma un paradero doble.



Figura 1. Paradero-de-bus descrito

Cuando se realizaron entrevistas semiestructuradas a algunos usuarios-de-paraderos-de-bus, estas confirmaron lo encontrado en las observaciones. Al preguntarles sobre cómo los usan, se evidenció que en la realidad cotidiana los usuarios-de-paraderos-de-bus evitan sentarse en las bancas que hacen parte del sistema a menos de que estén muy cansados o “muy encartados”. Por ejemplo, uno de los entrevistados afirmó que: “No... no debe uno de hacerlo, pues, ahí todo el mundo se sienta, y eso que hay otras partes donde es peor, entonces lo mejor es llegar, quedarse paradito, saludar y esperar”; y otro señaló que: “Es que uno no se debe sentar, pues, cuando la gente llega se debe parar a esperar, cada

quien en lo suyo". Quedo claro que en el primer caso hay una expresión que evidencia escrúpulos sobre el usar la banca, y en el otro, un sentido del "orden" que debe acompañar el uso de los paraderos. En los casos en los cuales algunas personas usan las bancas, estas, que están diseñadas con capacidad para tres personas, son usadas solo por dos que se sientan lo más alejadas posible entre sí. Adicionalmente, la mayoría de los entrevistados señalaron que las cubiertas de los paraderos son insuficientes para su protección, tanto en días soleados como en días lluviosos; lo que se evidenció cuando llueve, donde las bancas suelen mojarse por carecer de un sistema de desagüe, lo que efectivamente dificulta su uso.



Figura 2. *Usuarios-de-paradero-de-bus*

Las entrevistas también arrojaron información sobre lo que los usuarios piensan de los paraderos como lugares del espacio público. Manifestaron que muchas veces su ubicación con respecto a la vía puede generar trancones o incluso ser "peligrosa" para ellos mientras esperan el bus,

y se evidenció una percepción generalizante que los usuarios tienen del objeto paradero-de-bus. Algunas expresiones al respecto lo indican: alguno se refirió a él como “Un paradero de bus es... la palabra lo dice: un paradero de bus”; otro dijo que era una “silla para esperar, un techo [...] para protegerse de la lluvia o el sol y un elemento publicitario, y una caneca, y una bahía”; otro lo describió como “un asiento, un techo, un aviso publicitario y ya”, otro señala que es “[...] inicialmente, una señalización ¿cierto? [...] Un lugar en donde uno pueda sentarse, una banca de algún tipo. Un lugar en donde uno puede cubrirse, puede ser un árbol, puede ser algún, no sé... un techo de algún estilo... Últimamente, se ven muchos Eucoles³ (refiriéndose a las piezas complementarias) [...] con algún concepto publicitario ¿cierto? [...]”.

Para contrastar la información de los usuarios-de-paraderos-de-bus con los propósitos de su diseño, se trató de concertar una entrevista con uno de los diseñadores directores de este proyecto en su momento, pero no fue posible. En su defecto, se realizó una entrevista estructurada a un arquitecto experto en proyectos de espacio público que conoce de cerca el caso de los paraderos-de-bus estudiados en esta investigación. En la entrevista, señaló que los paraderos-de-bus de hoy son piezas importantes para el sostenimiento del resto del mobiliario público. El elemento destinado a piezas publicitarias que hace parte del sistema genera ingresos para la instalación y mantenimiento, no solo de paraderos-de-bus sino también de bancas, lámparas, bolardos, entre otras piezas de mobiliario urbano. Como ventajas del diseño de estos paraderos, señaló la organización de las personas al esperar el bus y su eficacia para designar con este sistema de objetos un punto específico para la parada de los buses, lo que no se había logrado tan efectivamente con diseños anteriores. Con respecto a sus desventajas, señaló la obstrucción de la visibilidad del usuario cuando se colocan dos paraderos juntos en la vía y la poca capacidad de protección contra la intemperie que provee la articulación de la banca con la cubierta del paradero.

3 Manera como el entrevistado se refiere a los elementos publicitarios, una generalización de marca que proviene de este tipo de objetos producidos por la empresa Equipamientos Urbanos de Colombia. S.A (EUCOL).



Figura 3. *Condiciones de uso*

Comentó una de sus experiencias como diseñador de mobiliario urbano, el diseño de un paradero-de-bus para una reserva natural que hace parte del municipio de Medellín. Señaló que, al momento de diseñar este sistema se basó en los paraderos-de-bus existentes en la zona urbana (sistemas que son el caso de estudio de esta investigación), pero ade-

cuando algunos aspectos a la nueva situación, como una mampara de protección contra el viento, la inclusión de papeleras para la clasificación de residuos y un cambio del material de la banca por madera para armonizar con los elementos diseñados dentro de la reserva referida. De acuerdo con él, este es el modelo que la *Subsecretaría de Espacio Público* ha aprobado y un paradero de bus “es así”.

Por su parte, la administración pública tiene una idea *institucionalizada* de los paraderos-de-bus. Para contratar su diseño, saca a licitación un “mobiliario urbano” basado en características de uso genéricas y condiciones técnicas pre-establecidas que obedecen más a la planeación del sistema de transporte público en su conjunto, a su implementación “típica y repetida”, a su tamaño, cantidad y sostenimiento, a consideraciones económicas para su realización, que al cómo lo usan las personas y las tensiones que se generan en la interacción con él.

Durante la investigación se encontraron evidencias de esto en periódicos locales y documentos públicos. Podemos destacar una nota del periódico *El Mundo* del 6 de mayo de 2006 donde se informa sobre los avances del proyecto para los nuevos paraderos de bus de la ciudad de Medellín. Se reseñan visitas realizadas a los lugares seleccionados para su instalación con el ánimo de verificar conflictos con árboles existentes y evitar su tala reubicando los paraderos de ser necesario (Rojas, 2006). Entre los documentos públicos, se puede constatar en el *Acta 524 del 25 de octubre de 2006 del Concejo de Medellín* (2006), que para el proyecto de mobiliario urbano se contrataron dos estudios: uno para su diseño, con la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), y otro para la estructuración de un modelo financiero para su concesión, con la *Empresa Promotora de Proyectos S.A.* (p. 8). En este documento se definen los términos bahía y paradero de bus. La bahía, se entiende como un espacio sobre la superficie del terreno para estacionar brevemente el bus. El paradero, como un mueble urbano, destinado a acoger usuarios del transporte público, que otorga protección ante las inclemencias del clima, permite la espera del autobús y el acceso a él. Adicionalmente, este mobiliario debe proveer la comodidad para perma-

necer en espera e incluir condiciones de seguridad para las personas, tanto en la espera como en el embarque y desembarque del bus. La bahía es para el vehículo, el paradero es para el pasajero (p. 31). Además, se señala que el mobiliario debe ser "humano", durable en el tiempo, de fácil manejo y reposición, asociado a las condiciones cotidianas del vivir la ciudad, del cómo se usa, cómo se interactúa y cómo se propician espacios de encuentro y de relación entre los ciudadanos (p. 9). Se comparan paraderos de bus situados en Santiago de Chile y Barcelona, señalando las falencias de los primeros y las bondades de los segundos en tanto elementos de un sistema de transporte público (p. 24); es importante anotar que estos referentes no se vuelven a mencionar.

Con referencia a la propuesta de diseño, se subraya como "concepto" central "Mi ciudad, mi casa", estableciendo una analogía entre la relación de pertenencia que los ciudadanos deberían sentir hacia este mobiliario y aquella que sienten hacia los muebles de su casa (p. 10). Adicionalmente, se presentan como los elementos más significativos de este "concepto de mobiliario" los de: "ciudad natural, ciudad flores y ciudad moda"; y se sostiene que estos llevan a pensar en elementos referentes de "identidad" relacionados con "la naturaleza como el casco de vaca, el bambú y la moda asociada a los mismos íconos de nuestra ciudad" (p. 11-12). Se señala que hay una "ergonomía" (sic) en cada uno de esos elementos que debería propiciar, en el espacio público, el encuentro ciudadano (p. 12). Con respecto a la señalización propia para su uso, se precisa que en el poste vertical se ubica el número de la ruta y el croquis por donde pasa el bus (p. 15). Más adelante, se señala que este croquis será la abstracción de la ruta y del recorrido para la claridad de las personas que lo interpretan. Finalmente se precisa que estará incorporado en el paradero cubierto (p. 57). Es importante anotar que, al menos en los paraderos-de-bus observados, este elemento aún no se ha incorporado.

Luego de estas explicaciones, se indican los diferentes elementos que constituyen el mobiliario urbano. Aquí es importante insistir en que este no está compuesto solamente por paraderos de buses, sino que incluye también bancas individuales y colectivas, basureras, postes que seña-

lan el paradero, paneles publicitarios y bolardos. Se argumenta que es un sistema modular, versátil, homogéneo, un conjunto de elementos que responde a unas leyes formales comunes y que permite diferentes disposiciones en el espacio. Se describe la posibilidad de que los usuarios se encuentren, se comuniquen, conversen, esperen el bus. Igualmente, se señala su relación con la "naturaleza" por medio de la cubierta transparente que permite percibir algunos árboles y "su reflejo".

En ese mismo documento se registra que el Secretario de Obras Públicas señaló la importancia del ejercicio hecho con la UPB en aras de definir el diseño generándole una identidad propia al mobiliario de Medellín, y que este debería ser diferente a todos los del país con el fin de estimular un sentido de pertenencia a la ciudad mucho más fuerte (p. 17). Las preguntas hechas durante la sesión del Concejo evidenciaron lo que en ese entonces importaba a la administración municipal: cuánto cuestan, cuántas caras publicitarias quedarán para uso exclusivo del municipio de Medellín, qué consideraciones se tienen sobre los sitios de ubicación, la cantidad necesaria de paraderos a fabricar y cuál es el cronograma de trabajo para la ejecución del proyecto (pp. 17-19). Como consta en el acta, uno de los concejales señaló el malgasto resultante de haber hecho una licitación internacional "para colocar tres columnas de aluminio, una cubierta y para explotar los recursos de publicidad" cuando en el medio, como se vio en el último Congreso de Publicidad (refiriéndose al XIV Congreso Colombiano de Publicidad celebrado a inicios de octubre de 2006), hay facultades de publicidad, de diseño y de urbanismo competentes. Así mismo subraya que el objeto del contrato no es tanto el mobiliario público, como la explotación publicitaria de la ciudad; que el mobiliario debe enfocarse en el control y el buen uso que de él se haga para generar cultura ciudadana. Advierte que algunos urbanistas dicen que esto de la publicidad asociada al mobiliario urbano no se ve muy bien, pero argumenta, poniendo el ejemplo de la ciudad de Las Vegas, la importante cantidad de recursos económicos que el Municipio puede recaudar por este medio, "sobre todo en países en vía de desarrollo", en comparación con las vallas publicitarias tradicionales (pp. 50-51).

Por su parte, para el estudio del modelo financiero se evaluaron 930 sitios a partir de los cuales se definió la ubicación de los primeros 750 paraderos de bus. Finalmente, consta en el acta que la construcción de la obra civil se inició el 12 de octubre de 2006 y su instalación el 18 de octubre del mismo año y que se espera instalar en el primer año 3.150 elementos individuales y a partir del segundo año, y durante los 11 siguientes, llegar a 3.990 paraderos instalados.

Cinco meses más tarde, en el *Acta 585 del 28 de marzo del 2007 del Concejo de Medellín* (2007) se confirma que el proceso de “conceptualización” del mobiliario urbano para la ciudad fue contratado en 2005 con la UPB (p. 11). En dicha acta, el entonces Presidente del Concejo de Medellín argumenta que los nuevos paraderos-de-bus son más “amables” que los anteriores porque “tienen cubiertas para refugiarnos del sol y la lluvia” y que esto ayudaría a la organización del servicio de transporte público de la ciudad (p. 6). En cuanto a la habitualidad en su uso, el entonces secretario de Movilidad de Medellín argumentó que “[...] en cualquier parte del mundo la gente sabe que coge los buses en los paraderos” (p. 20). Un concejal añadió que los paraderos-de-bus y el mobiliario urbano no pueden ser “de adorno” y que tienen que servir, tener un sentido, y que lo más importante es desarrollar campañas educativas donde se ejerza el control y se ayude a mejorar la calidad de vida de los habitantes y la movilidad en la ciudad (pp. 36-37).

En cuanto a la apropiación, el Secretario de Obras Públicas señaló que así como las personas cuidamos el mobiliario que tenemos en nuestras casas porque posibilita nuestras actividades cotidianas, así mismo los ciudadanos van a cuidar el mobiliario público porque este es como el de la casa solamente que a escala de la ciudad (p. 13). Por su parte, otro concejal señaló que el ciudadano es quien tiene que ayudar a cuidar el mobiliario urbano y que es imposible tener un policía para cuidar cada basurero o silla de un parque o de un paradero de bus (p. 43). Finalmente, el Secretario informó que, con la consolidación de las rutas de los buses, se va a poder realizar los mapas para que sean impresos y puestos en los postes, y así las personas tengan la información de los recorridos (p. 22). En esta acta,

diez años atrás, ya queda explícitamente advertido que muchos de los paraderos de bus instalados en algunos sectores de la ciudad no responden a las necesidades de los usuarios y que, en otros casos, se han instalado en sitios inadecuados y la gente tiene que ir a buscarlos o están situados en lugares que obstaculizan la movilidad (pp. 6 y 46-47). Igualmente, en una nota del Periódico el Mundo del 26 de marzo de 2007, se reseña que las personas aún no usan adecuadamente los 350 paraderos instalados hasta ese momento y que el 9 de abril de ese año se lanzará una campaña educativa para “concientizar a las personas de que los paraderos de buses y el mobiliario instalado en la ciudad, son espacios para el uso y el beneficio de la comunidad y, por lo tanto, requieren del cuidado, el buen uso y el respeto de todos” (Jaramillo Gómez, 2007).

La anterior información, recogida de los usuarios, un experto y los funcionarios de las instituciones del gobierno municipal, fue sistematizada en una matriz de doble entrada en donde se pudieron comparar las respuestas de cada usuario-de-paradero-de-bus entrevistado, las respuestas del experto y lo dicho en los documentos oficiales por los funcionarios públicos con categorías extraídas del marco teórico, a saber: su *conocimiento* y roles, su *habituación*; y sus ideas e imaginarios, tipificaciones con respecto a los paraderos-de-bus, su *instucionalización*. A partir de los datos obtenidos, se construyeron las conjeturas iniciales y se procedió a diseñar entrevistas estructuradas para validarlas. Las preguntas concretas de estas segundas entrevistas confirmaron los resultados sobre la actitud que las personas tienen hacia los elementos de los paraderos-de-bus, así como la actitud que mantienen entre ellas mientras los usan. Igualmente, se pudo confirmar que las personas tienen en mente “un paradero-de-bus”, “el paradero-de-bus” y no distinguen unos de otros, a pesar que de este tipo de objetos de mobiliario urbano en Medellín se pueden encontrar al menos tres modelos distintos. En cuanto a la apreciación sobre los paraderos-de-bus, se encontraron diferencias por grupos etarios. Las personas que vivieron la transición de los anteriores paraderos-de-bus a los nuevos, ya hace casi 10 años, tienen una apreciación más positiva en comparación con los jóvenes que solamente conocen los actuales. Mientras que los entrevistados de

más de 25 años hablaron de las falencias de estos paraderos como “naturales” y “normales”, ya que los consideran mejores que los que había antes, las personas más jóvenes, de entre 18 y 25 años, señalaron estas mismas falencias como un problema, expresando el cómo estas les hacían más difícil la actividad de esperar-el-bus.

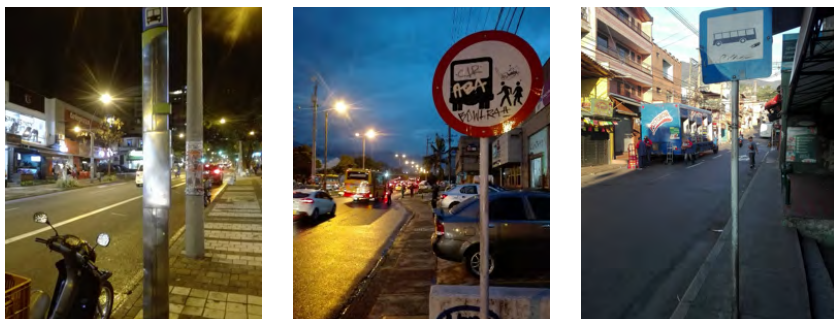


Figura 4. Otros modelos de paraderos de bus existentes en Medellín.

Esta nueva información se analizó utilizando la matriz establecida y nuevos datos se articularon con la teoría marco para establecer sus correspondencias; en otras palabras, lo que evidencia el fenómeno observado y lo que los autores dicen con respecto a este tipo de fenómenos. Así se concretaron los constructos de segundo orden que concluyen esta investigación.⁴

Conclusiones

En los casos descritos se pudo ver cómo las personas *habitualizan* el acto de usar un paradero-de-bus y cómo realizan (tanto en el sentido de “llevar a cabo” como de “traer a la realidad”) una *tipificación recíproca* en-

4 Al respecto señala Ulises Toledo Nickels: “En las construcciones de primer orden se verifica la interacción social real, en la observación de ‘segundo orden’ se adopta el método de una lectura ‘atenta’ de los ‘textos’ que los miembros de la sociedad producen constantemente por medio de sus interacciones, interlocuciones y sus instituciones. Así, el sentido de la experiencia y de la acción de los individuos, de los grupos y de las sociedades históricas puede llegar a comprenderse de forma adecuada.

Se llega a la generación de los conceptos científicos de ‘segundo orden’, basados en una matriz formal de experiencia y de acción social. Esta matriz se realiza a partir de la diversa documentación sociohistórica escrita con los caracteres típicos de la vida cotidiana, y de las construcciones y reconstrucciones de ‘primer orden’. Información específica de un ámbito que se desarrolla dentro de una sociedad en una época determinada” (p. 354).

tre actores, que da como resultado la *institucionalización de las características de unas acciones de la vida cotidiana*, en este caso esperar-el-bus.

Se observó que los usuarios-de-paraderos-de-bus hacen uso de este sistema de objetos en el marco de una *habituación* de acciones cotidianas. Las personas “saben” cómo se deben comportar al usar un paradero-de-bus. Las personas *conocen* que, cuando llegan a un paradero, lo “apropiado” es quedarse de pie, que la interacción con otros usuarios-de-paraderos-de-bus es una contingencia y que sentarse en la banca puede ser incómodo, tanto por la cercanía con otros usuarios, como porque, al estar sentados, el techo no los protege de manera adecuada de la intemperie. En general, las personas llegan a los paraderos, se quedan de pie y esperan el bus en silencio. La manera como los paraderos-de-bus están diseñados parece responder, de cierto modo, a estas actitudes de sus usuarios. Estos a su vez, han *habitualizado* sus acciones con respecto a la manera “como son” los paraderos-de-bus, círculo de la experiencia cosificada que señala Argan (1984, pp. 239-240). Dicho de otra manera, todo responde a la certeza de que los paraderos-de-bus tienen un “ser así” y esto no se pone en duda.

Esta certeza de un “ser así” también se manifiesta en la manera en la que los diseñadores hablan de los paraderos-de-bus. Al diseñar uno, se basan en otros existentes replicando sus partes en un “nuevo-mismo” sistema de objetos, reafirmando, en la *zona limitada de significado* del diseño industrial, un “ser así” que los paraderos-de-bus han adquirido como objeto de la *vida cotidiana*. Sin embargo, se hace evidente en este caso de estudio que los diseñadores son capaces de señalar las falencias y ventajas de este mobiliario asociado al sistema de transporte público. Por ejemplo, su disposición incómoda para los usuarios-de-paraderos-de-bus, su insuficiente protección para las personas y su importancia para el sostenimiento del mobiliario público en general.

Ahora bien, debido a que la Institución pública a la que compete la infraestructura en la ciudad es la misma entidad que regula el diseño de estos sistemas objetuales, no es posible cambiar su tipología fácilmente. La *Subsecretaría de Espacio Público* “regula” el diseño de estos, en tanto

piezas genéricas, e institucionaliza su uso en planes de ordenamiento del espacio público. Todo lo anterior corrobora el sentido de la *habituación* señalado por Berger y Luckmann en tanto proceso por el cual se generan pautas que permiten la economía de esfuerzo en el actuar de las personas en su *vida cotidiana*.

Como se hace evidente, las ideas de “realidad” sobre los paraderos-de-bus no coinciden entre usuarios-de-paraderos-de-bus, los diseñadores que los proyectan y la administración que los encarga. Los primeros piensan *habitualmente* que no usar la banca, la poca interacción entre usuarios y la conformación espacial de sus elementos es “natural”; solamente cuando este “ser así” choca con su propia realidad contingente, manifiestan su duda acerca de su diseño. Los diseñadores piensan *habitualmente* que, para el diseño de objetos de uso cotidiano, debe darse más importancia a la solución formal y material del objeto que al análisis del *conocimiento* de las personas que los utilizan. Como lo muestran las actas referenciadas, los funcionarios de la administración piensan *habitualmente* en estos objetos como indicadores del equipamiento urbano, tal y como están consignados en los planes de ordenamiento, y por eso consideran que es su deber implementar un modelo de paradero-de-bus y enseñarles a las personas cómo usarlo y cuidarlo. Adicionalmente, confían en el *saber* de los diseñadores a quienes se les encarga, *saber* que no se pone en duda, pues los funcionarios creen que los diseñadores *saben* diseñar un paradero-de-bus porque esto es lo que ellos “saben”. En todo este proceso descrito, desde la perspectiva de los distintos actores involucrados, queda claro que se tuvieron en cuenta muchos factores para el diseño de los paraderos-de-bus de Medellín, excepto la manera como las personas los usan.

En otras palabras, esta investigación evidenció que, por lo menos en el contexto de su realización y del fenómeno descrito, las personas en *actitud natural*, con respecto al uso de los paraderos-de-bus, se valen de su *conocimiento* sobre un fenómeno que hace parte de una realidad que ellos mismos ayudan a construir y en la que están inmersos; *conocimiento* que debe usar el diseñador industrial para el desarrollo de sus proyectos pero que, sin embargo, es insuficiente si no se objetiva en el marco de

su *saber* disciplinar. Solo así el diseñador puede desarrollar proyectos de diseño cuyos productos constituyan objetos pertinentes y respondan, en la *vida cotidiana*, al *conocimiento* de las personas, incluso si estas no se dan cuenta. Sin embargo, es corriente que el diseñador industrial una vez colocado en su *zona limitada de significado*, dé por hecho que “sabe cómo son las cosas”, no las ponga en duda y utilice su *conocimiento*, insuficiente por supuesto, como información para la elaboración de sus proyectos, y deforme la especificidad de esa *zona* donde lleva a cabo su práctica.

Referencias

Argan, G.C. (1955). Diseño Industrial. En *Proyecto y destino* (103-110). Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Argan, G.C. (1969). *Proyecto y Destino*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.

Argan, G.C. (1984). La crisis del Design. En *Historia del arte como historia de la ciudad* (239-254). Barcelona, España: Laia.

Argan, G.C. (1984). El Design de los italianos. En *Historia del arte como historia de la ciudad* (255-265). Barcelona, España: Laia.

Argan, G.C. (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona, España: Laia.

Berger, P. y Luckmann, T. (2001). *La construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Concejo de Medellín. (25 de octubre de 2006). *Sesión ordinaria Acta 524*. Medellín. Recuperado de http://www.concejodemedellin.gov.co/webcon/concejo/concejo_gallery/686.doc

Concejo de Medellín. (28 de marzo de 2007). *Sesión ordinaria Acta 585*.

Medellín. Recuperado de http://www.concejodemedellin.gov.co/webcon/concejo/concejo_gallery/839.doc

Gómez, I. y Mesa, A. (2018). Los objetos son muchas cosas: sobre cómo la confusión terminológica en la teoría del diseño industrial afecta su práctica. En *Seminario de Investigación en Diseño Vol. 9*. Duitama, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. 423-430.

Jaramillo Gómez, A. (26 de marzo de 2007). Falta usar más los paraderos de buses. *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=48726>.

Rojas, E.N. (6 de mayo de 2006). Construirán 750 paraderos cubiertos. *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=18577>.

Toledo Nickels, U. (2006). *El programa sociofenomenológico de investigación*. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile.

Toledo Nickels, U. (2012). *Socio-fenomenología: el significado de la vida social cotidiana*. Concepción, Chile: Pencopolitana.



Análisis del componente estético-comunicativo de los objetos en el caso Metro de Medellín

DI. Laura Camila Domínguez Aguirre

laura.dominguez@upb.edu.co

PhD. Juan José Cuervo C

juan.cuervo@upb.edu.co

Mg. María Ginnette Múnera B

mariag.munera@upb.edu.co

Facultad de Diseño Industrial, Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar, desde el ejercicio comunicativo del diseño, la relación existente entre las personas y su entorno material (los objetos/espacios) en el caso específico del Metro de Medellín, relación que está condicionada por la forma en que las personas perciben dicho entorno. El análisis se propone a partir de la siguiente pregunta: ¿la estética objetual, entendida como una evidencia de los elementos discursivos del Metro de Medellín, cómo condiciona las relaciones proxémicas dentro de las estaciones?

Bajo esta premisa, nos centramos en el mobiliario, los elementos discursivos y el espacio del Metro de Medellín como el objeto principal del estudio investigativo, asunto que responde a la percepción de una marcada alteración en el comportamiento y prácticas culturales de los usuarios dentro del sistema masivo de transporte.

A través del reconocimiento del mobiliario, los elementos discursivos y el espacio como portadores de la ideología del Metro de Medellín

(que son manifestados a través de la Cultura Metro), se interpretan como agentes dinámicos durante la interacción con los usuarios, debido a que, en su cualidad de portadores y transmisores de mensajes a través de sus atributos formales, están en capacidad de alterar el comportamiento de quien ejecuta la relación de uso con el objeto. Esta mirada busca, por lo tanto, indagar por los medios y formas de alteración de las relaciones proxémicas a través de sus elementos discursivos. Esto aunado al estudio de todos aquellos elementos del Metro de Medellín que son portadores de un mensaje o una ideología.

Palabras clave

Cultura Metro, Relaciones proxémicas, Estética objetual.

Introducción

Esta investigación se pregunta por aquellos elementos materiales e inmateriales dentro del Sistema Metro que están en la capacidad de alterar el comportamiento del usuario, en relación con otros espacios públicos de la misma ciudad. Partimos entonces del hecho de que, desde antes de su funcionamiento, el Metro puso en marcha el programa Cultura Metro. Este se pensó, desde un inicio, como el eje de un cambio en la estructuración social de Medellín y el Área Metropolitana. El programa, que ya se ejecutaba cuando el Metro se puso en funcionamiento, se fue consolidando con el desarrollo del sistema de transporte.

Inicialmente, la Cultura Metro trataba temas como la protección y conservación de la infraestructura física; pero a medida que los usuarios asimilaban asuntos respectivos a la construcción y preservación del sentido de pertenencia hacia el medio de transporte, se empezaron a tratar temas más trascendentales que hacían referencia a la implementación de valores compartidos. Desde el concepto de formación ciudadana se empezó a promover valores y conductas que se debían poner en práctica dentro del sistema, como normas de comportamiento, y fuera de este, como la formación de una nueva cultura ciudadana. Esta iniciativa surgió porque, como lo dicen Gutiérrez y Restrepo (2005), a su llegada a Mede-

llín el Metro encontró una ciudad alejada, sin sentido de pertenencia y que necesitaba zonas de socialización y reencuentro (p. 6).

A partir del reconocimiento de la alteración del comportamiento del usuario en relación al entorno material que lo rodea, desde los planteamientos de la Cultura Metro, nos empezamos a preguntar sobre los medios y formas de alteración de las relaciones proxémicas a través de los elementos discursivos del Metro. Así surge la pregunta de investigación: ¿Cómo la estética objetual, entendida como una evidencia de los elementos discursivos del Metro de Medellín, condiciona las relaciones proxémicas al interior de las estaciones? Ante lo cual nos propusimos como objetivo general analizar desde el ejercicio comunicativo del diseño (proxémica) la relación existente entre sujetos y objetos, condicionada por la estética objetual, como la evidencia material del discurso del Metro. Esto con el fin de determinar aquellos aspectos presentes de forma material o simbólica en lo objetual/espacial que dan cuenta de las complejidades que para la profesión del diseño representa el desarrollo de materialidades siempre provistas de un sentido. En ese orden de ideas, se proponen tres objetivos específicos para lograr dicho análisis: determinar las características materiales que identifican los objetos y espacios del Metro de Medellín; identificar la relación que establece el usuario con los objetos y espacios; y por último, definir las características en los elementos discursivos que condicionan la interacción de los usuarios con su entorno en el Metro de Medellín.

Se espera de esta investigación, a través de la delimitación de objetivos, lograr lineamientos proyectuales que sirvan a los profesionales del diseño como evidencia y ejemplo de que el objeto/espacio se compone siempre y en cualquier caso, según las prácticas del diseño, desde tres dimensiones: funcional, productiva y comunicativa; y estas deben tener el mismo nivel de detalle en cuanto a su desarrollo. En lo que a esta investigación concierne, la dimensión comunicativa no puede obviarse a través de simples atributos formales que respondan a lo "bello", porque siempre será un signo y estará cargado de sentido. En el ejercicio del diseño debe tenerse en cuenta que existe una intención y que, desde el mismo

desarrollo proyectual, el diseñador ya le otorga al objeto un mensaje que portar, por lo que tampoco es casualidad que, desde las materialidades, se designen distintos tipos de interacción entre sujeto-objeto-espacio.

Metodología

Con la premisa de los elementos materiales como emisores de mensajes e ideologías a un usuario, fue muy importante el análisis de los sujetos en su interacción cotidiana con los objetos/espacios, por lo cual se propuso para este trabajo un enfoque cualitativo que permitiera un análisis posterior del problema. Esto se llevó a cabo a través de un tipo de investigación aplicada (empírica) que también permitiera la confrontación entre la teoría abordada frente al trabajo de campo. Así pues, en relación con el marco metodológico y su diseño, fueron determinadas cuatro etapas en las que se obtuvo toda la información necesaria para dar respuesta a la pregunta de investigación. La primera etapa correspondió a la revisión y recopilación de la información referente al Metro de Medellín y la Cultura Metro. Esta recolección incluyó búsqueda en fuentes bibliográficas con el fin de determinar todas aquellas definiciones y aproximaciones que delimitaran el marco de alcance de la investigación. Esta fase tuvo como objetivo la recopilación de información pertinente para el desarrollo del marco conceptual. La segunda, tuvo como propósito el desarrollo del marco conceptual del proyecto que permitiera delimitarlo y enmarcarlo en las especificidades del diseñador como investigador. En la tercera fase se estableció un sistema de recolección de información de campo en el sistema Metro de Medellín, referida también a la sistematización de aquellos temas que han de ser investigados en campo y que son relevantes para la investigación; así como la selección de actores en relación con la determinación de la población y la muestra pertinente al proyecto, que posibilitaran la afirmación/negación de hipótesis construidas a través del trabajo teórico. Para este proceso se determinaron como técnicas de recolección de información la observación participativa, el registro fotográfico y las entrevistas focalizadas; herramientas de recolección de información consideradas para el equipo investigador como las más

aportantes para aproximarse al conocimiento del caso de estudio de los actores y sus dinámicas diarias (cotidianas) dentro del sistema Metro. La cuarta fase hizo énfasis en la construcción de hallazgos y conclusiones a partir de la información recolectada en las fases anteriores.

Conceptualización del proyecto: El sentido y dinamismo de los objetos en la relación con el usuario

Esta investigación es desarrollada teóricamente a través de cuatro conceptos que funcionan como guía para determinar su alcance. Fueron construidos a partir del análisis de los aspectos teóricos que son requeridos para su desarrollo y tienen como objetivo definir los temas más importantes para la comprensión de la investigación; además, guardan una estrecha relación entre sí puesto que su definición representa un análisis más exhaustivo del problema de investigación.

El primer concepto, la Cultura Metro, se refiere a la gestión que el Metro de Medellín, por medio del programa de Cultura Metro, efectúa para la construcción de una nueva cultura ciudadana. Como una cultura organizacional, la Cultura Metro se vale de normas de comportamiento dentro y fuera de los vagones que promuevan actitudes, pensamientos y comportamientos coherentes con el planteamiento que el Metro hace de su propia cultura organizacional. Hay que aclarar que, si bien se establece la Cultura Metro en el marco de la cultura organizacional por tratarse de una cultura que se promueve y se define bajo una organización, esta trasciende la organización y tiene como objetivo principal la formación ciudadana. Las normas propuestas por la Cultura Metro delimitan el comportamiento de las personas dentro de las estaciones no solo para promover un uso adecuado del sistema sino, también, para moldear los comportamientos ciudadanos. Así pues, hay que hacer énfasis en la forma en la que el Metro logra promover su ideología entre sus usuarios: “El proceso de formación de usuarios se constituyó oficialmente con la misión de generar una nueva cultura en los habitantes del valle de aburrá, tomando el sistema metro como un pretexto para que la comunidad

se apropiara de normas de comportamiento y de convivencia ciudadana" (Gutiérrez y Restrepo, 2002, p 7).

El segundo concepto, que incluye los elementos discursivos en el Metro, hace referencia a "la expresión formal de un acto comunicativo" (Morales, 2013, p. 1); es decir, el Metro se encuentra cargado de elementos que tienen como fin último la transmisión de su ideología, por lo que se puede decir que el discurso abarca todo aquello que tiene una finalidad de comunicar. Así pues, nos remitimos a dos formas específicas de la transmisión del mensaje por parte del Metro: el *Discurso Oral* y el *Discurso Material*.

El *Discurso Oral* es considerado como una forma de comunicación a través de palabras, por medio del cual se materializa en palabras el sentido de la Cultura Metro. Tiene la finalidad de comunicar la filosofía y el código ético del Metro de Medellín, obedeciendo al sentido de una cultura organizacional, es decir, al pensamiento de un grupo de personas con un elemento en común: el Metro de Medellín. Por su parte, el *Discurso Material*, el cual habla de la materialización de un sentido en objetos y espacios, no se vale de palabras para la materialización sino de los elementos culturales que permiten que un grupo de personas de la misma cultura sea capaz de entender y asimilar un mensaje, de forma consciente o inconsciente, transmitido a través de objetos. Hablar de un discurso material es posible solo porque los objetos y espacios tienen un sentido, un mensaje qué transmitir.

De acuerdo con Baudrillard (1974), el objeto habla solamente para dar un orden y poner a cada uno en un sitio dentro de una sociedad estratificada: "A través de los objetos lo que habla es una sociedad estratificada y si, como el resto de los más media, los objetos parecen hablar a todos (ya no existen de derechos, objetos de casta), lo hacen realidad para dar a cada cual el lugar que le corresponde" (p. 47).

Más allá de la postura de Baudrillard, el objeto habla no solamente para establecer el lugar de su poseedor en una sociedad, también habla para ser evidencia de unas prácticas y de una cultura. Si bien este es la evidencia material de la cultura en la que se encuentra, no puede decirse que está ahí solamente como evidencia de la cultura, es decir, estando en la posibilidad de ser alterado y apropiado por el usuario para que converse con su forma

de habitar. El objeto/espacio también está en la capacidad de alterar las prácticas sociales y culturales del usuario, y el discurso en su finalidad de comunicar es el elemento que posibilita ambos tipos de interacción. Lo que el objeto comunica es, en gran medida, el determinante de las relaciones usuario/objeto/espacio, porque este vive en una relación dinámica siendo apropiado y modificado por el usuario permanentemente.

Pero no es precisamente a través del discurso material que el usuario logra comprender el mensaje que porta el objeto: si bien esta categoría pone a los objetos/espacios como elementos portadores de un mensaje a través de sus características formales, se requiere de otra categoría que permita que el usuario, como un ser cultural, comprenda todas estas características. El tercer concepto, la estética objetual, es la forma en que el ser humano es capaz de reconocerse en lo objetual a través de sus prácticas culturales y su entorno físico. Habla de la percepción que los usuarios del sistema Metro tienen de los objetos y del espacio que les rodea dentro de la estación. Esta se refiere a las sensaciones, pensamientos y sentimientos que los aspectos objetuales y espaciales producen en los usuarios durante su estancia en el Metro. De acuerdo con la estética objetual, los usuarios logran por medio de los sentidos una síntesis de todo el espacio circundante y los componentes que en ese espacio existen. Estas síntesis se emiten de acuerdo con los conocimientos, aprendizajes y costumbres de los usuarios, o sea, de su cultura y de sus prácticas sociales. Así pues, luego de mencionar el análisis realizado respecto de la alteración de prácticas sociales en el Metro, a través de los elementos discursivos y su síntesis, y de la comprensión por parte del usuario como un ser cultural, hay que hablar de las relaciones que suceden entre el sujeto, el objeto y el espacio.

Esta relación es la base y el antecedente de cualquier intención comunicativa, ya que el sujeto como receptor de los discursos del Metro es el eje de la interacción sujeto/objeto/espacio: solo a través de una interacción dinámica y constante entre portadores y receptores de un mensaje es que tiene sentido hablar de una alteración de comportamiento del usuario dentro del Metro, pues es precisamente en el momento de la interacción con

los elementos discursivos del lugar donde el usuario logra sintetizar y asimilar toda la información del medio portador del mensaje. En esta síntesis de los estímulos del contexto material del usuario se deben mencionar las dimensiones del objeto y las dimensiones de lo humano como factores que, más que estar entrelazados, guardan una relación necesaria en la medida en que, a partir de estas, se construye un código de emociones materializadas en lo objetual, que demuestran la forma en que las personas se hacen parte de un contexto a través de los objetos. Sanín (2006) en su texto *Estéticas del consumo*, habla de la manera en que el usuario, a través de su percepción cultural, logra un código de emociones, y de acuerdo con este, interactúa de una forma específica con el objeto/espacio:

Una estética preocupada por la manera en que lo estructural, lo funcional y lo comunicativo –como dimensiones del objeto– se traman con lo fisiológico, lo cognitivo y lo emotivo –como dimensiones de lo humano–, para construir en cada contexto un código de emociones materializadas en objetos, que reflejan a través de sus morfologías y biografías, las formas en que los individuos se insertan afectivamente a su grupo a través de las relaciones habituales que tienen con los objetos, materializando además en esas prácticas su forma de especializar la existencia, la sensibilidad y el estilo étnico de cada colectivo social. (p. 11)

Así pues, hay que decir que los objetos tienen una posición trascendental en la relación con el usuario porque estos son agentes activos en tanto son capaces de producir cambios constantes en el entorno que los rodea y en el comportamiento de quien los usa. Así lo afirma Baudrillard (1974) al hablar de los objetos como el reconocimiento de un proceso social de valor: “En una palabra, bajo el signo de los objetos, bajo el sello de la propiedad privada, lo que se desarrolla es siempre un proceso social continuo de valor. Y los objetos son, ellos también, siempre y en todos los casos, además de utensilios, los términos y el reconocimiento de ese proceso social de valor” (p. 47).

Hay que entender el objeto más allá de su entidad material como un agente que no solamente es evidencia social y cultural de su poseedor, sino también de sus ideales y aspiraciones sociales. Pero más importante aún, en la postura de Baudrillard, es que nos permite establecer el objeto

como un elemento que comunica, que es portador de mensajes y que lo transmite al mundo y al entorno que lo rodea. Entonces, para retomar al objeto en relación con el sujeto, podríamos usar el término proxémica, que, desde el ámbito del diseño industrial, se define como la forma en que una persona, o grupo de personas, se desenvuelven e interactúan con uno y/o varios objetos-espacios de acuerdo con sus prácticas socioculturales. Esta interacción está condicionada por el contexto en que se encuentre inmersa, ya que los aspectos formales no son interpretados de forma general, sino que siempre están sujetos al pensamiento colectivo del grupo (cultura).

Mencionando que la proxémica surge de la teoría de la comunicación, en el área del diseño también se aborda cómo los objetos/espacios, como agentes dinámicos en la relación con el sujeto, están diciendo algo de quien los usa y diciendo algo a quienes lo usa. Este intercambio en la comunicación no solamente hace que el sujeto altere y adapte el objeto/espacio para que encaje en sus prácticas sociales y sean evidencia de sus prácticas culturales, sino que el objeto/espacio también establece unas condiciones o limitantes para su uso que se dan en el sentido de lo que el objeto este portando o de lo que el objeto sea signo. Es aquí cuando aparece el cuarto concepto, las relaciones proxémicas, que se definen como las relaciones que existen entre los sujetos/espacios/objetos condicionadas por la cultura en que esta relación se lleva a cabo. Hace referencia a la forma en que un usuario, de acuerdo con el mensaje que un objeto/espacio está portando y le está transmitiendo a través de sus características formales, asume una actitud o postura que evidencia lo que piensa del objeto/espacio y cómo este le afecta sensorialmente.

Resultados

El usuario como organismo de control

Es frecuente ver a la ciudadanía funcionar también como un organismo de control: entre los mismos usuarios se reprochan malos hábitos como comer, hablar a un alto volumen o ingresar al vagón sin que las personas que estén adentro hayan salido. La generación de sentido de pertenencia

a través del discurso oral es una de las características fundamentales de la Cultura Metro; desde el inicio de su funcionamiento el usuario ya sentía el Metro no como un medio de transporte, sino como un elemento que reavivaría una sociedad golpeada por el conflicto armado, a través del cual cambiaría el imaginario global de la ciudad de Medellín. De allí que el excesivo cuidado de la materialidad del Metro y el comportamiento del usuario se traduzca en el cuidado por la imagen que se refleja de la ciudad a ciudadanos y a sus visitantes.

El entorno material que propicia lo individual

Los objetos presentes en vagones y plataformas de las estaciones del Metro comúnmente pasan desapercibidos por los usuarios, pues en la mayoría de los casos no se recuerda su morfología o en qué momento fueron usados. Es escasa la conexión emocional del usuario con el objeto: el entorno material tiene como objetivo principal propiciar velocidad en los desplazamientos del sistema, por esto los objetos no son percibidos como cómodos y no generan recordación.

La relación con los usuarios

La relación entre usuarios está siempre condicionada por la ideología del Metro, no hay interacciones que puedan calificarse como espontáneas, por el contrario, los usuarios que no están familiarizados con la Cultura Metro por la poca frecuencia de uso del sistema son quienes demuestran un comportamiento similar al que se tendría en cualquier otro espacio público. Por eso, se comprende que la generación de un sentido de identidad también es promovida por lo que la institución considera como buenos hábitos.

Conclusiones

La Medellín que existe en el Metro no es la Medellín que sucede en las calles

La Medellín que pareciera existir en el Metro no es más que la imagen de todo aquello que la ciudad ha querido ser y que no ha logrado, porque cons-

tantemente nos han hecho confundir la idea de progreso con la globalización desmedida, en donde prima el sentido de pertenencia y el orgullo por aquellos atributos como la limpieza, el orden y el silencio, que nos hacen ser mejores que las demás ciudades, y que erróneamente parecieran ser características de las metrópolis del mundo, pero que poco tienen que ver con el reconocimiento del sentido real de Medellín y de su contexto.

Los usuarios del Metro que no existen en Medellín

A partir del estudio de los objetos del Metro puede concluirse que, distinto de cualquier otro, el mobiliario del Metro no se refiere a su poseedor, no habla de quien es y ciertamente no podría identificarse en él a los ciudadanos, que en este caso serían los poseedores. Sanín (2006) nos ilustra al respecto cuando expone el papel de los objetos en la sociedad como evidencia del pensamiento colectivo: "El espacio público a pesar de ser concebido como un espacio de tránsito es sometido por sus transeúntes y habitantes a diferentes tipos de apropiaciones que modifican su estructura, su función y significado, generando sobre su superficie entornos y escenas que reflejan lo que la gente hace y piensa en la calle" (p. 141).

De acuerdo al análisis de Sanín (2006), son los objetos una evidencia cultural; pero a través de esta investigación, los objetos del Metro se componen más bien del entramado de aspiraciones del Metro: hablan de un usuario que solo existe dentro de la estación, que se construye a partir de normas de comportamiento y no a través de prácticas sociales. Estos objetos se remiten, en cualquiera de los casos, a la construcción de una imagen ciudadana. Los objetos hablan a través de su morfología de lo que debería ser quien lo usa: un sujeto impecable, educado y organizado; pero más allá de eso, el mobiliario corresponde a un cambio de signo en el objeto, pues no representa a quien lo usa, sino que se convierte en signo de quien debería usarlo.

La pérdida de identidad cultural

El Metro representa una pérdida invaluable en cuanto a la construcción de una memoria colectiva en relación a la cultura de ciudad: si

son los objetos dispositivos en los que descansa la memoria, como lo afirma Federico Medina (2009), poco queda entonces de la identidad cultural en el medio de transporte. Cambiar el sentido de un objeto/espacio con relación a las aspiraciones particulares constituye sin duda uno de los primeros pasos para el desarraigo cultural, pues en el paralelo entre la Medellín real y la Medellín del Metro, siempre termina por ganar la que es modelo de ciudad a nivel mundial, desconociendo que poco tiene que contar sobre las dinámicas culturales de la ciudad. Habría entonces que preguntarse si la implementación del Metro como un eje de ciudad se articula al progreso cultural o más bien a la desaparición de la cultura a través de la supresión de prácticas sociales en espacios públicos.

Referencias

- Acevedo, J., Castañeda, W. y Salazar, J.C. (1993). *El metro de Medellín. Una ilusión costeadada por todos los colombianos*. Bogotá: FONADE, Instituto Ser de Investigación.
- Baudrillard, J. (1974). *La moral de los objetos: función signo y lógica de clase*. México: Editorial Siglo XXI.
- Gutiérrez, J. y Restrepo, M.E. (2002). *La Cultura Metro un modelo de gestión social y educativo para la ciudad*. Bello: Metro de Medellín LTDA.
- Medina, F. (2009). *La mirada semiótica: La huella del hombre en los objetos*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Morales. E. (2013). *Discurso*. Recuperado: 15/04/2016, de: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/print/5514>
- Sanín, J. D. (2006). *Estéticas del consumo. Configuración de la cultura material*. (Tesis inédita de maestría). Universidad nacional de

Colombia, Medellín-Colombia. http://cmap.upb.edu.co/rid=1153175739921_1060940786_1049/EST%C6%92TICAS%20DEL%20CONSUMO.%20Juan%20Diego%20San%E2%80%99n%20Santamar%E2%80%99a.pdf



Casa Tomada. Una investigación sobre la vivienda productiva en Medellín

Mg. David Cadavid C.

d.cadavid@uniandes.edu.co

Arq. Federico Ortiz V.

fedeortizv@hotmail.com

Resumen

Hoy en día encontramos en Medellín numerosas viviendas que se han transformado en un híbrido programático que involucra el espacio productivo como respuesta a las diferentes necesidades de los usuarios que las habitan. Esta dinámica ha generado una adaptación del espacio doméstico para el desarrollo comercial que ha utilizado áreas que no se encuentran concebidas para estos modos de vida, y carecen de una estructura espacial adecuada para su correcto funcionamiento.

El interés de esta investigación es estudiar este fenómeno que propone, desde las necesidades más personales del hombre, nuevas formas de habitar los espacios de la casa, y sugiere repensar la manera en la que se ha abordado la arquitectura residencial en los últimos años en Medellín. Entender las diferentes apropiaciones que los usuarios encuentran en el lugar que habitan servirá para analizar la capacidad que presenta cada espacio para ser transformado.

El nombre de la investigación, *Casa Tomada*, hace alusión al cuento homónimo del escritor Julio Cortázar escrito en 1947. La historia relata la invasión progresiva de personas desconocidas a la casa de Irene y su hermano, quienes se ven obligados a prescindir de los espacios

domésticos hasta quedar desplazados. La narrativa se relaciona de manera análoga con lo que ocurre en las viviendas estudiadas: la actividad productiva se toma las habitaciones, la sala, el comedor o la cocina, se toma los espacios domésticos y desplaza las actividades rutinarias. El programa laboral coloniza la casa y la hace funcionar pese a no haber sido pensada de esta manera.

Palabras clave

Vivienda productiva, Hábitat, Espacio doméstico.

Hábitat vertical

La alarmante colonización de las laderas de Medellín por parte de edificios de vivienda que han ocupado el paisaje montañoso en las últimas décadas, establece el primer tema de esta investigación. El cambio de una vida horizontal, con sus dinámicas habitacionales productivas volcadas hacia la calle, por una vivienda vertical y colectiva, lleva a cuestionar algunas arquitecturas que no responden, en distintas escalas, a las necesidades reales de la población local. El tema a estudiar no es solamente la tipología de vivienda en altura, sino la calidad espacial en su célula habitacional y su relación con las demás estancias.

En la década de los setenta se buscó establecer un nivel de control sobre la forma urbana y los flujos de capital para lograr mantener condiciones incluyentes de habitabilidad. Hacia 1972 se presenta la propuesta del modelo para la producción de vivienda de bajo costo resultante del estudio de normas mínimas de urbanización, servicios públicos y comunitarios. Este modelo definía los estándares mínimos aceptables para el diseño y planteaba un espacio de 64 metros cuadrados como área mínima para un lote a intervenir; no obstante, en el transcurso de las últimas décadas esta área se ha visto reducida. Las fórmulas de rentabilidad y la misma geografía de Medellín llevaron a las constructoras a ocupar la ladera, un suelo a todas luces inapropiado para el desarrollo de proyectos en altura por sus cualidades geológicas y urbanas.

Ambigüedad espacial

Al pensar en la vivienda a partir de las áreas de trabajo, ¿cómo cohabitan las actividades domésticas con las actividades productivas en tan poco espacio? ¿Cuán rentable puede ser un espacio productivo inmerso en una planta alta, cuando ya no tiene relación alguna con la calle y con las actividades colectivas de barrio? Estas áreas, entre los 40 y los 50 metros cuadrados disuelven el modo de habitar y modifican los estilos de vida de sus usuarios. Surgen entonces situaciones espontáneas donde aparecen el tendero, el panadero, el zapatero, la modista, etc.



Figura 1. *Negocio de costura en el espacio doméstico.*

Ciudadela Nuevo Occidente, Medellín.

Fuente: autores.

La casa productiva no es una casa estandarizada dentro de la arquitectura local, es un fenómeno informal que aparece en distintos contextos socioeconómicos de la ciudad y desdibuja la estructura convencional de la vivienda: la productividad es lo que estructura las nuevas actividades dentro de la célula habitacional, desde el uso de muebles para este propósito hasta el estilo de vida de una unidad emocional.



Figura 2. Comercio en altura. Ciudadela Nuevo Occidente, Medellín.

Fuente: autores.

La intimidad es la primera damnificada dentro del espacio productivo contemporáneo. La intimidad no es algo que se pueda poseer, solo puede experimentarse de forma directa o indirecta, y una vez perdida, es difícil de recuperar. Esto no es un enunciado derrotista, pues de acuerdo con

José Luis Pardo en *Las formas de la exterioridad*, puede ser una manera de alcanzar ciertos logros, que en el caso de la vivienda productiva serían económicos (Pardo, 1992).

La apropiación de una vivienda y su uso diferente al que fue concebido puede ser interpretada como una crítica hecha por sus habitantes, hacia una arquitectura que no responde a los modos de vida contemporáneos. Quien sabe usar la casa, quien sabe habitarla, es entonces quien debe definir también qué es una vivienda digna. Sin embargo, es importante que los usuarios, a partir de su *saber usar*, no pretendan reemplazar a los arquitectos y constructores en su *saber fabricar*.



Figura 3. *Espacio doméstico convertido en tienda.*

Ciudadela Nuevo Occidente, Medellín.

Fuente: autores.

La construcción de casas a menudo limita las ocurrencias que pueden llevarse a cabo por los usuarios o el espacio productivo a desarrollarse en su interior. Por razones económicas en nuestro contexto local se ven ausentes nuevas tipologías que no solo respondan a las lógicas del mercado inmobiliario. En un escenario ideal, puede haber tantas ideas como usuarios; se podría ir muy lejos y llegar a conceptos que estarían a la altura de hacer una novela a modo de *Las Ciudades Invisibles* de Italo Clavino, pero a escala de la vivienda. Hay que proponer más.

Se identifica la aparición del espacio productivo dentro de la vivienda como una colonización. Xavier Monteys (2001) manifiesta en *Casa*

Collage, que “[...] la casa se coloniza –más que se ocupa en su sentido tradicional– a través, no de las particiones que delimitan un espacio sino de unidades técnicas nómadas que permiten diversas disposiciones y concentran una determinada actividad a su alrededor” (p. 65). Estas unidades nómadas llegan a partir de recorridos urbanos, recorridos que han atravesado en este caso el trabajo antes de asentarse en un lugar: la casa. Esta colonización se evidencia en el mundo doméstico por la huella que deja la existencia de este evento que fundamenta una condición espacial, pero esto ha ocurrido porque los límites de la casa son vagos y diluidos, y es que la casa ha sido flexible para ello, sus límites son elásticos.

La mujer en la vivienda

En los casos de estudio de esta investigación, las mujeres tienen un papel dentro de la vida comunitaria importante; son protagonistas en la lucha por la igualdad y la economía doméstica; son dinamizadoras de las actividades y organizaciones comunales en búsqueda de resolución de conflictos colectivos. Gran parte de los apartamentos visitados están administrados por mujeres que, además de ocuparse del trabajo productivo de la familia dentro de este espacio, deben preocuparse por el bienestar de sus hijos, su educación y la estabilidad económica de la familia. Los niños comparten sus actividades diarias con el espacio productivo, juegan alrededor de las mesas de costura, estudian en una pequeña mesa al lado de las estanterías de la tienda o almuerzan junto a una pila de zapatos listos para ser comercializados.

La feminización de la casa se puede rastrear desde el siglo XVII en los países bajos, donde las mujeres, independientemente de su posición social, se encargaban de la mayor parte de las tareas domésticas, de todo su cuidado y administración que incluía la cocina. La sucesiva salida de los criados dentro de la casa burguesa impulsó la aparición de la mujer como personaje principal de la casa; y más allá del machismo común de la sociedad, fue ella quien tomó el papel de cabeza y lideró importantes cambios espaciales a lo largo de la historia.



Figura 4. Comedor convertido en espacio de costura.
Ciudadela Nuevo Occidente, Medellín.
Fuente: autores.

Otros cambios fueron ocurriendo en los siglos XVII y XVIII, hasta 1841, cuando Catherine Beecher argumentaba que hacían falta casas más compactas, dado que “[...] a medida que aumente la prosperidad de esta Nación (US), habrá menos criados buenos” (Rybczynski, 2006, p. 169). Así que las propuestas de espacios más reducidos para ser trabajados por las amas de casa parten de las necesidades económicas del contexto americano, que convirtieron el servicio doméstico en una de las primeras muestras del trabajo puntual de la mujer dentro de la casa. Catherine y Harriet Beecher incentivaron posturas de independencia y educación dentro del género, en tiempos donde los movimientos feministas tomaban fuerza. Esta educación, argumentaban, ayudaría a mejorar la eficiencia de las tareas y el cumplimiento de nuevos objetivos frente al hogar.

El mueble: cohabitación

La productividad, como se ha visto, coloniza la domesticidad de la casa, diluye sus espacios propiamente residenciales y propone una vida ambigua. Los muebles son los elementos que mejor ilustran qué actividad tiene lugar en cada espacio y merecen un estudio más detenido. John Arango Flórez (2016) en su tesis de Maestría en Arquitectura *El mueble como estructurador del espacio en la vivienda moderna* en 2012, identifica en la co-

habitación de programas o actividades dentro de la casa dos tipologías: la cohabitación simultánea y la cohabitación sucesiva. La simultaneidad da a entender que hay dos o más actividades sucediendo al mismo tiempo, en el mismo espacio; mientras que lo sucesivo hace referencia a las actividades que se desarrollan en un mismo espacio conforme a las horas del día.



Figura 5. *Fábrica de zapatos en el espacio doméstico.*

Ciudadela Nuevo Occidente, Medellín.

Fuente: autores.

Los avances técnicos dentro de la arquitectura como la desaparición de muros que cumplían tareas estructurales, o avances culturales como la aparición de la mujer como fuerza de trabajo en la casa, permitieron que programas que antes de la modernidad parecían imposibles de estar juntos, lo estuvieran. La cohabitación simultánea es una constante dentro de la vivienda productiva cuando se comparte la actividad laboral con las actividades domésticas rutinarias dentro de la casa como cocinar, comer, actividades de ocio y de descanso.

En el contexto local, un apartamento típico es pensado para ser ocupado de la manera como los arquitectos lo proponen, con un estilo único de posición de los muebles que limita las diversas formas de ocuparlo. Y si el amueblamiento de este apartamento convencional resulta trabajoso, el amueblamiento para una vivienda productiva merece una atención especial. La célula productiva no funciona como un apartamento corriente, es más dinámica, más viva, más cambiante y relaciona más activida-

des que deben ser resueltas de diferente manera a las otras. Para ello la arquitectura debe ser propositiva, desde la escala del mueble y su flexibilidad, hasta la relación colectiva de cada vivienda y la ciudad.

Lobotomía

El hecho de que reflexionemos acerca del espacio presupone que pensamos dentro del espacio, lo que hace necesaria una reflexión amplia hacia el exterior. Rem Koolhaas escribe en su libro *Delirio de Nueva York* acerca de la discrepancia entre el contenedor y el contenido, cuando los creadores de dicha ciudad realizan un corte que desconecta la arquitectura exterior de la interior equivalente a la lobotomía: el corte quirúrgico de la conexión entre los lóbulos frontales y el resto del cerebro, desconectando las emociones y los procesos de pensamiento. (Koolhaas y Sainz, 2014) La lobotomía dentro del espacio productivo a veces se evidencia y a veces no. La célula productiva puede pasar irreconocible dentro de la escala urbana, ocultando su verdadero programa de la fachada del edificio de vivienda. En otros casos, el usuario necesita comunicar su actividad por medio de propaganda y publicidad, componiendo el nuevo paisaje de la vida colectiva contemporánea.

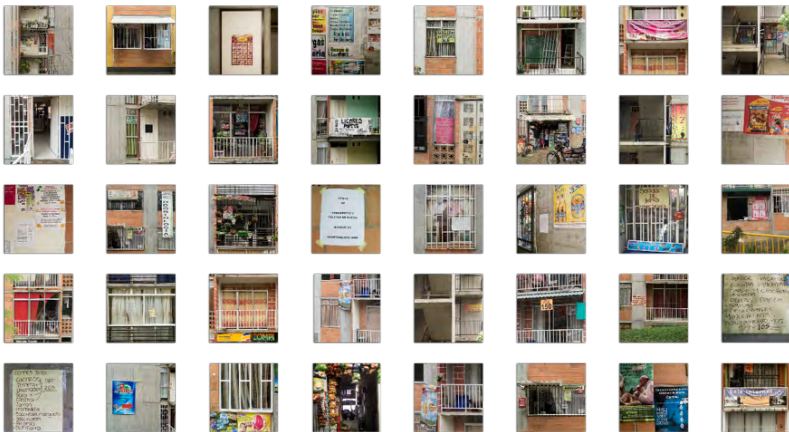


Figura 6. Publicidad de la vivienda productiva.
Ciudadela Nuevo Occidente, Medellín.

Fuente: autores.

Esta publicidad exhorta la vida colectiva, invita a los vecinos a recorrer el bloque para llegar a cierto servicio, a cierta necesidad de mercado que conforma un microsistema. Las tiendas ocupan no solo las fachadas de los bloques con publicidad, sino también los corredores y los núcleos de circulación vertical. El color de la publicidad contrasta con el concreto y el ladrillo, con el vidrio de balcones y ventanas. La espontaneidad de la vida en el apartamento productivo compone el paisaje urbano.

A modo de conclusión:

La Casa Tomada. La vivienda productiva

La redundancia en las conclusiones de cada tema tratado es un llamado de atención hacia la vivienda productiva actual. Un fenómeno cada vez más presente en la realidad social y habitacional de nuestras ciudades pero, infortunadamente, desatendido en la construcción actual que deja con frecuencia viviendas que no consideran la pluralidad de estos modos de vida a la hora de proyectar y configurar los diferentes espacios que conforman la casa.

La vivienda productiva ha crecido y sobrevivido a partir de la necesidad de solventar sus necesidades económicas a través de una práctica lucrativa desde su lugar de residencia, y el pragmatismo de sus habitantes que se adaptan a los espacios domésticos con los que cuentan. Los muebles que sirven a las dinámicas productivas que se desarrollan en los espacios domésticos, sugieren pensar en alternativas que permitan alternar las funciones cotidianas con el trabajo, para así flexibilizar y aprovechar al máximo las dimensiones limitadas de cada ámbito de la unidad de vivienda.

Por su parte, la espontaneidad con la que aparece esta tipología dentro de una estructura vertical de vivienda colectiva, evidencia la necesidad de contar con espacios intermedios contiguos que sirvan para el desarrollo apropiado de estas actividades comerciales, así como el considerar una oferta de vivienda sostenible para las familias que se ven obligadas a cambiar la realidad de una casa dada hacia la calle, por una casa superpuesta en altura.

Referencias

Flórez Arango, J. (2016). *El mueble como estructurador del espacio en la vivienda moderna*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Koolhaas, R. y Sainz, J. (2014). *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Guatavo Gili.

Monteys, X. y Fuertes, P. (2001). *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Guatavo Gili.

Pardo, J.L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos.

Rybczynski, W. (2006). *La casa: historia de una idea*. Madrid: Editorial Nerea.

Bibliografía consultada

Chávez Giraldo, J.D. (2010). *El espacio doméstico tras el soporte arquitectónico: claves para comprender el sentido multidimensional de lo íntimo en el dominio del hogar*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Chardon, A.C., y Hurtado Isaza, J.G. (2012). *Vivienda social y reasentamiento. Una visión crítica desde el hábitat. 2012*. Universidad Nacional de Colombia.

De Solá Morales, I. (1996). *Presentes y futuros, la arquitectura en las ciudades*. CCCB.

De Suremain, M.D., Cardona, L., y Delmazzo, M. (1994). *Las mujeres y la crisis urbana, o la gestión invisible de la vivienda y los servicios*.

Gargaretas, S. (2014). *Inhabiting Zero Wasted Space. Can we understand and live with minimum wasted space*. Delft University of Technology.

González Escobar, L.F. Ciudad vertical. *Revista Universidad de Antioquia*.

Hernández Gallego, I.C., et al. (2010). *Hábitat, un acercamiento desde El Estado del Arte*. Universidad Nacional de Colombia.

Pardo, J.L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. Madrid: Editorial Galaxia Gutenberg.

Perec, G. (1974). *Especies de Espacios*. Francia: Editorial Montesinos.

Revista Quaderns, Colegio de arquitectura de Cataluña. Barcelona. Ediciones 24, 227, 237, 245, 334.

Samper, G., Ángel, M., y O'Byrne, M.C. (2012). *Casa + casa + casa= ¿ciudad? Una investigación en vivienda*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Silva Carmona, A. (2010). *Hábitat, mujer, espacio. Concepción de la razón y la función*. Universidad Nacional de Colombia.

Smithson, P., y Smithson, A. (2001). *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.



El Observatorio de arquitectura, una herramienta de reflexión en torno al papel del arquitecto en la evolución de la ciudad de Medellín

Mg. Ana Cristina Herrera

anacristina.herrera@upb.edu.co

Mg. David Vélez S.

david.velezsa@upb.edu.co

Facultad de Arquitectura, Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

Este trabajo es el resultado de un primer acercamiento que se derivó del proyecto de un Observatorio de arquitectura para la UPB, el cual se enfoca en los procesos de transformación de la ciudad de Medellín, su arquitectura y conformación urbana. La arquitectura de esta ciudad no solo ha sufrido grandes transformaciones tipológicas en su composición a lo largo del tiempo, sino que también ha desaparecido sistemáticamente, atendiendo a un fenómeno de demolición y reconstrucción que ha borrado huellas importantes sobre la historia urbana de la ciudad. La discontinuidad, la no conservación y la renovación cíclica son problemáticas frente a la conservación de la arquitectura, y es un asunto que compete a la memoria histórica de la ciudad, que desde el punto de vista de la arquitectura, se relaciona con hechos urbanos representativos y edificaciones simbólicas de diferentes períodos de tiempo.

La mirada del arquitecto y del urbanista es fundamental en la reconstrucción de la memoria, y la sensibilización de los ciudadanos es una ne-

cesidad clave en el proceso de poner en valor los hitos materiales que aún se preservan, para promover su conservación, reutilización e integración a las dinámicas generales de la ciudad. En este capítulo se reflexiona sobre el papel del arquitecto y del urbanista en la construcción y evolución de la ciudad de Medellín. Esta reflexión considera dos dimensiones de actuación del arquitecto: lo temporal y lo espacial.

La propuesta teórica de un Observatorio de arquitectura se fundamenta en el estudio de la historia y evolución de la ciudad, a través de manifestaciones culturales, humanas y de las características propias de los diferentes momentos históricos. Tanto la tradición teórica como la práctica del proyecto son la fuente de un tipo de investigación que la arquitectura puede realizar con propiedad, y es especialmente relevante y necesaria en nuestro medio académico para consolidar las bases de formación en las escuelas de arquitectura. El Observatorio de arquitectura sería, entonces, un espacio que permite la investigación y registre los objetos, eventos y fenómenos de carácter arquitectónico, para realizar un seguimiento permanente a sus transformaciones a través del tiempo.

Palabras clave

Observatorio de arquitectura, Transformaciones de ciudad, Arquitectura contemporánea.

“Educar... es hacer una inversión en los próximos cien años”

Zygmunt Bauman, sobre la *Modernidad Líquida*

Una de las grandes contradicciones de nuestro tiempo es que, si bien hemos depositado toda la confianza en el mundo de la información,⁵ no

5 Puede leerse también el concepto de Sociedad de la Información, propuesto por el japonés Yoneji Masuda, y explicado por Manuel Castells. Este significa un nuevo modo de organización social, donde la era informacional presenta la internet como fundamento, una herramienta que se utiliza en esferas tan diversas como las relaciones interpersonales, las dinámicas laborales, la generación de conocimiento o los modos de construir una identidad propia.

somos lo suficientemente conscientes del verdadero contenido de esta. La facilidad con que la conseguimos y accedemos a ella implica millones de datos, en ocasiones incompletos y dispersos. Ya lo decía el sociólogo Zygmunt Bauman (2012): “[...] el exceso de información es peor que la escasez”⁶. Así como la información se actualiza constantemente, el objeto de las preguntas que nos hacemos pierde sentido. Producir una cantidad determinada de información no garantiza su calidad ni su utilidad.

Siguiendo a Bauman (2012), lo más preocupante es que en medio de la obtención instantánea, nos distanciamos del pasado a toda velocidad. “No hay tiempo para entrar en materia, de modo que la memoria guarda un recuerdo deformado del pasado”⁷. El acelerado mundo de la información conlleva a un desconocimiento sobre cómo valorar el contexto en el que nos desenvolvemos y su razón de ser.

No es extraño entonces, que esta condición también pueda detectarse en la formación, y especialmente en los campos del conocimiento de varias áreas y disciplinas, como el de la arquitectura. Desde una visión crítica, la arquitectura representa lo que Kenneth Frampton (2009) describe como el mundo de la vida: es tanto un soporte físico-material como un discurso cultural. Como un campo del conocimiento universal, se basa en dos ámbitos significativos: el práctico y el teórico. El ámbito práctico está respaldado por el quehacer de la profesión, un conocimiento sobre los materiales, los procesos constructivos, las características de los edificios y su uso. Mientras el ámbito teórico agrupa los conceptos, categorías y definiciones que tienen un sentido cultural. La articulación de estas dos esferas configura la coherencia entre el saber de la arquitectura y su pertinencia como hecho en la sociedad. Uno de los claros ejemplos se puede ver en la necesidad de comprender y modificar el entorno que ha acompañado a la humanidad en su evolución.

Pero a diferencia del carácter auto-ordenado de los sistemas naturales, las ciudades son el resultado del acto premeditado de intervención

6 Esta cita es tomada de una entrevista hecha por el diario El País (España), en agosto de 2012 a Bauman, la cual se puede leer completa en: https://elpais.com/cultura/2012/08/19/actualidad/1345406113_154130.html

7 LOC. CIT.

humana⁸ por medio de la arquitectura, un gesto cultural que representa las condiciones y circunstancias bajo las cuales ha sido concebida y construida en determinados momentos. En forma individual o colectiva, la arquitectura se convierte en un emisor que transmite un mensaje particular de acuerdo con las ideas con que fue proyectada. Esto implica un sinnúmero de datos que, en relación con el contexto histórico en el que está inserta la arquitectura, demuestran los valores que la sociedad acepta y promueve. Un edificio congela el tiempo de su nacimiento perteneciendo al pasado desde el momento en que comienza a ser construido.

El Observatorio de arquitectura como proyecto, estado del arte y antecedentes

Una de las tareas de la educación es brindar a todas las personas que tengan acceso a ella la oportunidad de adquirir conocimientos que resulten relevantes y útiles para la sociedad. La idea de un Observatorio de Arquitectura propone la conformación de un archivo dinámico y aplicable, que se pueda poner al servicio de la comunidad para atender a necesidades propias de los procesos de intervención arquitectónica y urbana. Se trata de estudiar las edificaciones y hechos de la ciudad que se conservan como evidencia de la memoria histórica de la misma.

Este proyecto se basa en tres cuestionamientos estructurantes. El primero está definido en torno a la formulación: ¿cuáles son los ejes conceptuales y el marco contextual en el que puede inscribirse un observatorio de arquitectura de Medellín para la UPB? El segundo tiene repercusiones en la compilación de información y plantea: ¿cuáles son las variables de análisis, instrumentos y fuentes para la compilación de la información necesarias para consolidar el Observatorio de Arquitectura de la UPB? Y finalmente, el tercer cuestionamiento se orienta a la sostenibilidad y proyección del proyecto: ¿cómo aplicar, actualizar y difundir la información relacionada con el Observatorio de Arquitectura de la UPB? Como prospectiva esta investigación busca definir un marco de variables temáticas y periodización desde los que puedan abordarse diferentes

8 Léase más sobre esto en el capítulo "Cómo construir una ciudad" en (Sudjic, 2017).

problemáticas relacionadas con la transformación de la ciudad, desde la arquitectura y el urbanismo.

Previamente a la búsqueda de respuestas frente a los cuestionamientos planteados, se identifica como una necesidad básica para el proyecto la definición misma del marco conceptual en torno a los observatorios, su estado del arte y la situación actual de las instituciones de esta índole; sus funciones, oportunidades y fortalezas. Existen observatorios con diversas temáticas, que amplían un panorama múltiple relacionando diferentes ramas del saber; estas organizaciones han basado su actividad en estudiar, registrar y analizar la situación y evolución de una determinada temática (Laviña y Laserna, 2008). Según el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2004), la labor de un observatorio en términos generales, se basa en la recopilación y elaboración de bases de datos, metodologías para la clasificación y orden de los mismos, y generación de conexiones entre diversas organizaciones para crear redes de información y conocimiento.

Los Observatorios se han desarrollado principalmente como instrumentos de monitoreo y seguimiento a indicadores de orden social, humano y/o económico, incluso en temas alusivos a la política o a la promoción y protección de los derechos civiles. Por lo anterior, estos se han relacionado con las labores misionales de organización no gubernamentales u organismos internacionales vinculados con disciplinas sociales, ambientales y del hábitat humano, siendo habitual que en la compilación y gestión de la información cobren vital importancia datos de carácter cuantitativo y cualitativo, aportando elementos para la toma de decisiones, la reflexión y la crítica (Assmus y Londoño, 2014). En este panorama, los observatorios de carácter académico constituyen una oportunidad importante para la construcción de conocimiento, las reflexiones frente a la realidad histórica o coyuntural y las malas praxis en los sistemas de gestión de información, que cuentan con debilidades en los procesos de interrelación, criterio y orden.

Los observatorios relacionados con la arquitectura y la ciudad estudian temáticas en la escala urbana. Un ejemplo de ello a escala global,

es el Observatorio Urbano Global GUO, el cual ayuda a las ciudades a tener un panorama de su situación y de sus necesidades particulares, empleando diversas tecnologías como los sistemas de información geográfica SIG. La información recolectada ofrece una base de datos con estadísticas e indicadores sobre el estado del desarrollo urbano en todo el mundo. La información proporcionada permite a ONU-Hábitat monitorear la implementación de la Meta 11 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) que trata sobre ciudades y comunidades sostenibles: hacer ciudades inteligentes y asentamientos humanos inclusivos, seguros y resilientes al 2030 (ONU HABITAT, 2018). La propuesta del observatorio Global parte de datos estadísticos presentes y de sus tendencias de transformación, siendo así un Observatorio para el seguimiento de fenómenos contemporáneos; sin embargo, carece de una base de información histórica que permita verificar y validar los fenómenos emergentes que se hacen visibles en las ciudades.

Fruto de esta tipología de observatorios, derivan diversas instituciones de índole continental, nacional y local; para citar algunos ejemplos tenemos El Observatorio Panamericano de Paisaje, Territorio y Arquitectura OPPTA que se origina como un gestor de proyectos que articula los diferentes actores involucrados para la transformación en el territorio panamericano. A diferencia de los demás, el OPPTA no se adhiere a los principios de gestión de información de los observatorios, sino que su metodología se basa en el desarrollo de concursos que propician debates activos, generando a partir de estos una base de datos de proyectos.⁹

En Colombia, las discusiones desde las disciplinas de la arquitectura y del urbanismo comenzaron a ser más visibles desde los años 80. Diversas publicaciones, exposiciones y otros eventos pusieron en la mesa el debate sobre las circunstancias bajo las cuales se desarrolla la profesión en relación con la ciudad y con la sociedad. Las interpretaciones y la difusión de conceptos sobre arquitectura se basan en la calificación de las obras construidas que tradicionalmente aparecían en la ciudad, sin

9 La información correspondiente al Observatorio Panamericano de Paisaje, Territorio y Arquitectura OPPTA se puede ampliar en la página web de la institución: <http://www.observatoriopanamericano.org/es>.

que los autores fuesen muy explícitos sobre la procedencia estética y su propósito. En la escala nacional existen diferentes referentes de observatorios temáticos de arquitectura.

Así, el Observatorio del Espacio Público de Bogotá, por ejemplo, es una herramienta de la Defensoría del Espacio Público que aporta en el análisis de datos; en su recopilación y su publicación. Presenta información confiable y actualizada sobre las dinámicas del espacio público en la ciudad de Bogotá; al mismo tiempo busca convertirse en el principal referente distrital, y servir de modelo nacional en la implementación de herramientas tecnológicas articuladoras de información. (Observatorio de Espacio Público de Bogotá, 2018). Por su parte, el Observatorio de vivienda de la Universidad de los Andes tiene como objetivo la evaluación de la calidad en vivienda urbana nueva, entendida como la puesta en discusión y constante reflexión de estándares mínimos, que aporten a las condiciones de vida de los individuos y comunidades que lo habitan en la dimensión urbana¹⁰ (Universidad de los Andes, 2018).

Desde el punto de vista académico y en el ámbito nacional, se pueden incluir dos observatorios de arquitectura:¹¹ el de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, denominado Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea; y el de la Universidad del Valle, Observatorio de Arquitectura y Urbanismo. Estos dos espacios académicos han tenido diferentes enfoques y metodologías para asumir sus proyectos de investigación. El Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea se ha consolidado como una plataforma científica que propicia encuentros periódicos de tres grupos de investigación pertenecientes a tres universidades: la Universidad Nacional de Colombia –Sede Bogotá–, la Universidad Autónoma de México –Xochimilco–, y la Universidad de São Paulo. Las temáticas que se plantean son propias de la arquitectura urbana latinoamericana: su historia, influencias, repercusiones sociales, condiciones del ha-

10 La evaluación tiene su fundamento en fuentes bibliográficas, referentes y experiencias nacionales e internacionales, que se han discutido, analizado y puesto en marcha para formular los indicadores de calidad.

11 Es importante destacar que estos dos observatorios son referentes importantes ya que abordan específicamente temáticas relacionadas con la arquitectura, convirtiendo a estos dos modelos en sistemas para la reflexión frente a diversos fenómenos.

bitar, entre otros aspectos que han permitido, por un lado, tratar diferentes asuntos contemporáneos como materia propia de la historiografía de la arquitectura y el urbanismo; y por otro, conformar una red colaborativa de investigación. Por su parte, el Observatorio de Arquitectura y Urbanismo contemporáneo opera como el grupo de investigación general de la escuela de Arquitectura de la Universidad del Valle, acogiendo cuatro líneas de investigación enfocadas en los procesos proyectuales: Urbanismo contemporáneo, Arquitectura contemporánea, Ordenamiento territorial, ciudad y proyecto urbano y Espacio público, ciudad y sociedad.

Con este panorama, el proyecto para el Observatorio de Arquitectura tiene como valor propio la estrecha relación conceptual con los observatorios propiamente dichos, componiéndose como un instrumento para la recopilación, sistematización y divulgación de la información referente a la arquitectura en la ciudad de Medellín, y el papel del arquitecto como agente de transformación de la ciudad. En este sentido, la dimensión histórica cumple un papel fundamental, ya que establece el principio diferenciador con otros observatorios nacionales y propicia el desarrollo de un nuevo conocimiento.

El Observatorio de arquitectura como integrador de variables, una oportunidad para la memoria de Medellín a través de la arquitectura

El proyecto para el Observatorio de Arquitectura plantea un seguimiento a la actividad edificatoria en la ciudad de Medellín, por medio de la documentación rigurosa de diversos factores en relación con la arquitectura, entendiendo esta en un sentido amplio que la dote de sentido, relacionarla con temáticas de índole social e incluso político y generar un sistema de información que conforme una memoria más allá de la recopilación de información. En virtud de lo anterior, el proyecto del Observatorio de Arquitectura propone una visión multivariable de las condiciones de la arquitectura en la ciudad, incluyendo además un eje transversal a partir de la historia, que logra no solo la integralidad de visión, sino también la

conformación de un panorama que a partir del pasado y del presente, posibilite el análisis de información en prospectiva, orientando acciones sobre la ciudad a partir de una comprensión de la historia basada en los siguientes aspectos:

- **Imaginarios y planes para la ciudad:** se tienen en cuenta los diversos planes prospectivos que han tenido lugar en la ciudad, ya que es a partir de estos imaginarios urbanos que se han planteado los aspectos rectores de las acciones individuales de los arquitectos con su obra edificatoria.
- **Vivienda pública, privada y autoconstruida:** la vivienda es una variable clave en el proceso de análisis histórico, ya que define aspectos referidos a las políticas públicas, las iniciativas privadas, los modos de vida y la evolución en la oferta por parte de las constructoras privadas, los proyectos públicos y las condiciones de la vivienda autoconstruida.
- **Desarrollos privados, comerciales e industriales:** el desarrollo de la industria en la ciudad, y la actividad edificatoria en torno al comercio y los servicios, dan cuenta de los desarrollos de conformación de centralidades y de las actividades que lideran la economía de la ciudad.
- **Edificaciones públicas-equipamientos:** la construcción de equipamientos y edificaciones públicas son el reflejo de diversos factores vinculados con la arquitectura, como con los programas de gobierno, tipologías edificatorias representativas a lo largo del tiempo, la representatividad y presencia institucional en la transformación de la ciudad.
- **Arquitectos como agentes de transformación:** diversos arquitectos han sido protagonistas de la historia de la arquitectura de la ciudad, desde la actividad individual o las acciones de las firmas más representativas. Estos han sido quienes han marcado las tendencias estéticas, las soluciones estratégicas a problemáticas urbanas, sociales y tectónicas y por tanto, componen una variable clave en el seguimiento a la actividad edificatoria en la ciudad.

Lo anterior, además de una oportunidad metodológica para asumir la arquitectura y su observación en la historia, también es una estrategia fundamental para la contextualización del Observatorio de la ciudad de Medellín, donde la arquitectura no solo ha sufrido grandes transformaciones tipológicas en su composición general a lo largo del tiempo, sino que ha desaparecido sistemáticamente, atendiendo a un fenómeno de demolición y reconstrucción que ha borrado huellas importantes de la historia de la ciudad.

En este orden de ideas, la discontinuidad, la no conservación y la renovación cíclica son problemáticas frente a la conservación de la arquitectura y la memoria histórica de la ciudad, que desde el punto de vista de la arquitectura encuentra su evidencia en hechos urbanos representativos y edificaciones simbólicas de diferentes períodos de tiempo. La mirada del arquitecto y el urbanista es fundamental para su reconstrucción, y la sensibilización de los ciudadanos es una necesidad clave en la puesta en valor los hitos materiales que aún se preservan, para promover su conservación, reutilización e integración a las dinámicas generales de la ciudad, articulando a través de la arquitectura una visión sistémica de la historia de la ciudad a través de la acción edificatoria del arquitecto y sus obras.

Aplicaciones y sostenibilidad del Observatorio como sistema de memoria

El observatorio compone un sistema para rescatar la memoria histórica, en la medida en que propone a la historia como eje transversal de la compilación y procesamiento de la información. En este sentido, es importante resaltar sus aplicaciones haciendo énfasis en lo que Fernando de Terán llama *el uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*.¹² De Terán (2009) propone 5 usos de la historia, superando el funcionalismo descontextualizado y valorando elementos

12 Se hace referencia específicamente al capítulo "Los usos de la historia", en el libro *El pasado activo*. En este capítulo De Terán trata las aplicaciones de la historia en los procesos de investigación y las oportunidades que derivan de las orientaciones históricas en la compilación de información.

casuísticos y locales, que inciden en los planteamientos de intervención sobre la realidad urbana a partir de los diferentes resultados de investigaciones.

De acuerdo con los 5 usos de la historia y atendiendo a los objetivos del proyecto del observatorio, sus aplicaciones pueden tener diferentes enfoques: el primero se relaciona con lo que De Terán llama *Historicismo revivalista*, entendiendo este como la valoración de las realidades existentes en la ciudad, a partir de la historia que se encuentra asociada a sus elementos compositivos.¹³ Además, se propone el uso de la historia como objeto de referencia para la composición de nuevos espacios urbanos, implicando el análisis exhaustivo de condiciones particulares de algunas porciones de la ciudad, que expliquen condicionantes específicas para dar lugar a buenas prácticas en los proyectos arquitectónicos y urbanos contemporáneos. En tercer lugar, la historia puede emplearse a través del método científico para develar la "naturaleza" histórica de un lugar, obteniendo principios sobre los cuales plantear acciones renovadoras que propendan más allá de la conservación y apuesten por la renovación de la ciudad a partir de sus condiciones presentes y pasadas. Es decir, configurar nuevas oportunidades que transformen debilidades implícitas o potencializar las condiciones del lugar.¹⁴ Contrario a lo anterior, el cuarto uso de la historia se define como la posibilidad de *Potencial creativo*, lo cual es una opción que algunos proyectistas asumen para reivindicar valores urbanos en el sitio de intervención, o para replicar acciones en otros contextos, fruto de las reflexiones de carácter historicista. Y finalmente, apelando también a las posibilidades creativas que ofrece la historia, está la posibilidad de hacer *Collages* en la ciudad, a partir del entendimiento de las existencias y su historia, para realizar acciones contemporáneas contrastantes a través de las cuales se pone en valor la memoria de la ciudad, generando nuevas intervenciones que dan cuenta de la contemporaneidad de los proyectos.

13 Entiéndase para este caso las edificaciones como elementos claves de la composición urbana y la historia de la ciudad.

14 De Terán hace relación a Rossi y las intenciones de conformar una "ciencia urbana" a partir del método científico, incluyendo variables cualitativas para el análisis urbano en la historia. Ver: Aldo R. (1974). *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*. Milano: Clup.

La metodología propuesta por el proyecto del Observatorio en conjunción con sus aplicaciones mencionadas anteriormente, compone una estrategia de sostenibilidad que posibilita las acciones del proyecto; estrategia basada en el aprovechamiento de los diferentes actores locales como la administración pública, archivos históricos y centros de documentación, así como la puesta en valor de las acciones investigativas de los estudiantes y docentes de la Universidad Pontificia Bolivariana. La sostenibilidad del proyecto apunta a tres estrategias fundamentales:

- Búsqueda y compilación sistematizada de datos a partir de variables y líneas temporales, que posibiliten la asociación de factores y la renovación permanente de la información, que no implique necesariamente una base fija, sino un sistema actualizable en el tiempo con el aporte de actores académicos y gubernamentales.
- Reconocimiento del valor de la información histórica a partir de la implementación de una base de datos abierta al público, que se convierta en una base para las acciones de la ciudad, a partir de los cinco usos de la historia.
- Implementación de dos escalas de actuación: dentro de la UPB, a manera de instrumento de consulta implementado no solo por el Programa de Arquitectura, sino por otras disciplinas, lo cual es posible a partir de la condición multivariable de la información que se orienta a las “causalidades” desde diversos ámbitos en relación con la actividad edificatoria. Y la aplicación proyectual por los diversos agentes que intervienen en la ciudad, componiendo un eje de confluencia entre la academia y los agentes público-privados, potencializando acciones conscientes, estratégicas y con soporte contextual y conceptual para enriquecer la labor del arquitecto y su papel en la construcción de ciudad.

La aplicación de las estrategias metodológicas, las posibilidades de aplicación de la historia en relación con la arquitectura contemporánea y la configuración del Observatorio de Arquitectura como instrumento para la investigación, son una oportunidad clara para la puesta en valor de la arquitectura en la ciudad.

Conclusiones

A partir del proyecto para la conformación del Observatorio de Arquitectura de la UPB, se propone una visión en la que la arquitectura no debe estar desligada de las realidades sociales y culturales, ya que no puede entenderse solo como una acción edificatoria, sino como un ejercicio ampliado que permea otros saberes y disciplinas. Por lo anterior, los mecanismos socioculturales requieren ser dimensionados en su verdadero sentido para entender cuándo, cómo y quiénes adoptaron los discursos (orales, escritos y visuales), estableciendo así una relación de *causalidades* entre la arquitectura y su contexto histórico. En este orden de ideas, el Observatorio y el sistema de compilación y procesamiento de la información que se plantea, busca verificar la historia a través de los edificios, es decir, por medio del espacio como un documento leíble a partir de diferentes variables asociadas a la arquitectura y su papel en la ciudad.

Asumir la arquitectura como una práctica cultural implica entenderla desde dos puntos de vista o grupos de significado. Primero, aquella que designa las obras y los gestos que, en una sociedad dada, se sustraen de lo cotidiano y se someten a un juicio estético o intelectual; y segundo, aquella que como estudio acoge los objetos arquitectónicos construidos o materializados físicamente, enmarcando la práctica de la arquitectura dentro de contextos específicos.

El Observatorio de Arquitectura y su propuesta de visión integral de la arquitectura más allá del arquitecto y la edificación, dan lugar a una posibilidad de reflexionar sobre el papel de la arquitectura en las transformaciones urbanas, en las configuraciones sociales y como materialización de las acciones económicas y políticas; en este sentido, el Observatorio fortalece el desarrollo crítico del arquitecto frente a la ciudad, entendiendo la disciplina más allá de un ejercicio conceptual y estético y asumiendo su responsabilidad más allá del edificio. En este sentido, la UPB como agente académico de la ciudad, tiene la posibilidad de generar una *Cultura Arquitectónica*, que ponga en valor no solo las acciones del arquitecto, sino todas las implicaciones en torno a los mismos; su construcción y habitabilidad.

De este modo, la UPB desde su labor misional como institución de educación superior, debe propender por el fortalecimiento de la ya mencionada *Cultura Arquitectónica*, entendiendo esta como el grado de conocimiento que un estudiante, investigador o ciudadano tiene de ciertos referentes arquitectónicos y urbanos, por medio de la valoración que la comunidad hace de su entorno construido y la ciudad como soporte de las acciones y actividades humanas.

La sistematización de información histórica a través de la visión multivariable, propone fundamentalmente la conformación de una memoria colectiva y el fortalecimiento de los valores estéticos e históricos asociados a las edificaciones, posicionándolas como evidencias materiales de diversas acciones en la ciudad, como escenario de las manifestaciones culturales intangibles y como soporte de las relaciones sociales, potencializando así, la investigación histórica y sus aplicaciones. Se trata de una fuente garante de acciones coherentes con las necesidades particulares de un contexto urbano definido a lo largo del tiempo por factores diferenciales, los cuales se materializan en el tiempo y el espacio a través de la arquitectura como disciplina.

Referencias

Arango, S. (1990). *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Assmus, G. C., y Londoño, I. C. (2014). Observatorios académicos: hacia una cultura en el uso de la información. *Revista de la Universidad de La Salle*, 131-140.

Bauman, Z. (19 de Agosto de 2012). Da la impresión de que todo anda fuera de control. (I. Seisdedos, Entrevistador)

Bauman, Z. (22 de 01 de 2016). La educación es víctima de la modernidad líquida. (Anónimo, Entrevistador)

Bernal, M., y Gallego, A. (1989). *100 de arquitectura en Medellín (1850-1950)*. Medellín: Banco de la República; Area Cultural de Medellín.

de Terán, F. (2009). *El pasado activo*. Tres Cantos: Akal.

Frampton, K. (2009). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

González Escobar, L. F. (2013). *Del alarife al arquitecto, El saber hacer y el pensar la arquitectura en Colombia 1847-1936*. Bogotá: OjoxOjo.

Laviña, C., y Laserna, F. (2008). Observando Observatorios ¿Nuevos agentes del tercer sector? (pág. 48). Madrid: Plataforma del voluntariado de España.

Observatorio de Espacio Público de Bogotá. (26 de 03 de 2018). *Observatorio de Espacio Público de Bogotá*. Obtenido de <http://observatorio.dadep.gov.co/acerca-del-observatorio>

ONU HABITAT. (26 de 03 de 2018). *ONU HABITAT por un mejor futuro urbano*. Obtenido de Observatorio Urbano Global (GUO): <https://es.unhabitat.org/conocimiento-urbano/guo/>

Sudjic, D. (2017). *El lenguaje de las ciudades*. Barcelona: Planeta S.A.

Universidad de los Andes. (26 de 03 de 2018). *Observatorio de Vivienda*. Obtenido de <http://observatoriodevivienda.uniandes.edu.co/>

Viviescas, F. (1991). La "arquitectura moderna": Los esguinces a la historia. En F. Viviescas, & F. Giraldo, *Colombia, el despertar de la modernidad* (págs. 353-384). Bogotá: Mario Jursich Durán.



Art Toys: el juguete de autor como plataforma educativa, artística y social

DG. Iván Darío Espinel Cruz
artefactoinc1@gmail.com

Resumen

El juguete es un reflejo social, una huella física de un momento cultural dotado de roles que nos hacen vivir historias felices. En esta lúdica se ve el juego como una realidad en la que los implicados exteriorizan sus deseos, miedos y anhelos a través del ejercicio del jugar. Esta interacción inaudible entre objeto y humano es materia prima para Artefacto Inc., un taller de autor de marca registrada, creada en el 2012 por Iván Espinel, Diseñador Gráfico, ilustrador y *Toy Maker*, con el objetivo de diseñar, prototipar, investigar, compartir todo lo relacionado con juguetes de autor (Art Toy), juguetes ensamblados, reciclados para crear nuevos personajes con nuevas historias, formas y colores; aquí la lúdica genera una amalgama entre lo análogo y las nuevas tecnologías digitales que nutren de manera positiva este oficio.

Palabras clave

Exploración, Cocreación, Juguete.

Introducción

Se deberían tener pocos juguetes, pero buenos. Un juguete bueno es aquel que sin ser nada concreto puede ser todo un detonante de infinidad de posibilidades y propósitos; por consiguiente, se diseñan juguetes bajo

perspectivas de estudio y se exploran materiales, tendencias, procesos de diseño. El programa iNNpulsa Colombia de la Presidencia de la República se articula con el Exploratorio del Parque Explora, han desarrollado workshops como “El Laboratorio de prototipado del Juguete 2017”, “Animalario Reciclado 2107-18”, “Encuentra el personaje 2017-18”. Paralelo a esto, se filma actualmente un documental internacional con la productora la Cifra Impar de Medellín con locaciones en España, Chile, Argentina, EE UU, Perú y Colombia. Este proyecto se llama “Toy Time”. Con este rodaje se pretende debelar metodologías, procesos, diseños, historias y artistas en torno a este tipo de piezas. Siempre con el ideal de la libre circulación del pensamiento a través de la enseñanza, el empoderamiento de las herramientas tecnológicas, la cocreación entre guetos, teniendo una postura crítica frente al objeto en cuestión. Basado en las características del movimiento Maker y en la concepción tradicional del juguete, se busca dar respuesta a las inquietudes históricas, tecnológicas y artísticas que se han venido generando alrededor de este gran mundo denominado juguete y las tendencias contemporáneas del Art Toy.

Art Toys: juguetes que no son juguetes

Artefacto Inc. fundado en 2012 con el deseo de generar soportes artísticos para jóvenes, niños y adultos, toma como base el juguete en su sentido intrínseco, plural, y lúdico. Reconocemos que el jugar, no solo es algo que acontece en la infancia, sino que se prolonga en la adultez. Entendemos que el juego y el juguete llegan a fronteras donde lo infantil y lo artístico se unen y gestan este tipo de objetos denominados Art Toys. De la mano con ART TOY GAMA, un colectivo internacional con sede en Chile, España y Colombia, no solo habla, expone y escribe sobre este tipo de interacciones, sino que además reivindicaban en su quehacer diario la exploración, el conocimiento libre, la apropiación de nuevas tecnologías, la unión entre culturas, la reutilización de elementos en desuso, el diseño y la ilustración, como los recursos base para desarrollar sus proyectos.

Esta integración de métodos y perspectivas propone una mirada innovadora del juguete, no solo como un objeto divertido, sino como elemento ar-

tístico, educativo y social. Es una nueva forma de comunicación y expresión plástica que empezó siendo una corriente sobre todo urbana, construido durante muchos años con un tipo de material preponderante: el vinilo, de ahí su denominación (Urban Vinyl). Hoy en día, y revisando la actualidad del campo (2012-18) hemos encontrado que este material reconocido como tradicional, ha cedido espacio, y encontramos además de nuevos y variados materiales la inmersión de términos y procedimientos provenientes de las artes, la ingeniería y los diseños. Estas piezas únicas o en edición limitada son la conjunción entre estética y sensibilidad: la fusión de un material o un tipo de figura. Aunque no hay reglas ni materiales únicos, cada autor o autora desarrolla métodos propios que nos permiten encontrar aun hoy en día piezas en vinilo, plástico, madera, resina o papel; pero, sobre todo, trabajos donde el deseo de narrar, compartir y diseñar conecta con el ideal de “hágalo usted mismo” (*do it yourself*). Esto es, el retomar el oficio, la mano, la experimentación: producir artesanalmente nuestros propios objetos, brindando una posición reflexiva, crítica frente al juguete.



Figura 1. Espinel, I. (2017) Art Toys [ensamble]

El Art Toy en su definición más pura es un punto medio entre la escultura y el juguete, donde cada Maker diseñador o artista decide hacia qué lado inclinar la balanza; en ese punto medio nace el juguete de autor

cargado de un sinfín de connotaciones, denotaciones, deseos y diseños innovadores, donde lo tradicional y lo tecnológico se funden aportando un nuevo hacer a partir del juguete. Para Paul Budnitz, presidente y fundador de la empresa Kid Robot, el juguete de diseñador es considerado así por la relevancia que tiene el creador, diseñador de la pieza, porque expresa cómo este manifiesta su visión, cómo lo conceptualiza de diversos temas y cómo refleja lo anterior en un objeto (Harry N. Abrams, 2006, p. 6).



Figura 2. Espinel, I. (2018) Juguetes e impresión 3d [foto]

Como afirma Anderson (2013): “Los emprendedores o inventores potenciales ya no están a merced de grandes empresas para fabricar sus ideas” (p. 93). Anderson, quien fue editor en jefe de la revista *Wired*, se atrevería a sentar las bases escritas de un movimiento que se estaba gestando algunos años atrás: el Movimiento Maker, en los Maker Faires 2006 Estados Unidos.

El autor describe en el texto tres características que comparten en común todos los movimientos Makers, sin importar del país que sean. La primera se enfoca en las personas que usan herramientas digitales para diseñar nuevos productos y prototiparlos. La segunda alude al conocimiento abierto, con una transmisión sin ningún lucro económico, y una rotación de saberes entre comunidades interesadas en aprender y enseñar dichos conocimientos como una premisa cultural. Y la tercera a la implementación de estándares, de tal manera que si se quiere reproducir industrialmente algo que se ha prototipado, sea fácilmente adaptable

sin alterarse; es muy común el uso de software libre y de plaquetas tipo Arduino compatibles con el sistema Android (Anderson, 2013). El Art Toy (juguete de autor) imita la vida y se adapta a su realidad, es un reflejo de lo que le rodea. Desde el punto de vista cultural y social, parte de una corriente o fenómeno cultural surgido a finales de los años 90 del siglo XX, con autores como Michael Lau y Eric So (Honk Kong y EE.UU.). En su evolución, se desarrolló y se extendió hasta principios del siglo XXI y continúa dando lugar a una variedad de estilos con diversas y heterogéneas referencias a expresiones artísticas y culturales como el Pop Art, Punk Art, Lowbrow Art, Graffiti, Skateboarding, Underground Comics, entre otras. Para estas corrientes, el Art Toy se convierte en lienzos tridimensionales en blanco que los artistas han convertido en un medio de expresión atractivo para muy diversos públicos; además de ser muchas veces subversiva, crítica y contemplativa.

En el plano histórico, y en cuanto a juguetes y muñecos tradicionales, Colombia fue una incubadora de grandes marcas como Kalusing Importin Co. (1939), Industria Buffalo Ltda. (1958), Fábrica Nacional de Muñecos (1960), Bartoplas (1960), Industria de Juguetes de Navidad (1968), KIKO, Promotora Mecano-Eléctrica (1972), Industria Colombiana de Juguetes "Coljuguetes" (1972), Modelos Plásticos Limitada (1972), Juguetes Masuda (1974), Juguetal Ltda. (n.d.), Juguetes TAM (1978) y VIR de Colombia (1980). Todas han desaparecido en el tiempo por diferentes circunstancias, ya sean económicas, familiares o sociales, pero han dejado una marca indivisible en muchas generaciones, que recuerdan con anhelo su infancia a través de los juguetes producidos por estas marcas.

Dentro de este recuento, encontramos la singularidad nada sorprendente de los talleres Bartoplas de Victorio Bartolini (Padre) y José Bartolini (hijo) empresarios muy importantes del siglo XX en Antioquia en la industria del juguete, los objetos utilitarios y decorativos. Migrantes Italianos, específicamente de la ciudad de Nápoles, que en tierras antioqueñas fundan Taller Italiano en 1925 y Bartoplas 1960, empresas dedicadas a producir imágenes religiosas y juguetes por medio de rotomoldeo e inyección, procesos cerámicos, quien en un encuentro afirmó: "Si usted me

da un peso por mis juguetes, yo le tengo que devolver un peso o un poco más con mis juguetes” (Bartolini, 2018).



Figura 3. Espinel, I. (2017) Juguetes Bartoplas [foto].

La casa principal de Bartoplas se encontraba Medellín-Antioquia, y contaba con una sede en Estados Unidos, específicamente en New York. No solo produjeron y licenciaron marcas tan importantes como Walt Disney y Hanna Barbera, sino que también desarrollaron una línea propia de juguetes y accesorios determinando con ello un antes y un después de la historia de los juguetes en el país. Sin embargo, Hacia 1993 con la entrada de productos extranjeros por la apertura económica, la marca entró en la misma crisis que afectó duramente a las empresas llevándolas a la quiebra: este gremio condenado a desaparecer, resultado de la evolución mercantil.

La industria colombiana estaba concentrada en la producción de bienes de baja incorporación tecnológica, cuya productividad es baja, y que por consiguiente los costos de producción son altos si se les compara con los niveles internacionales. Esas fallas estructurales y de eficiencia hacen que la producción manufacturera colombiana no pueda competir en los mercados internacionales en el grado en que lo requiere una vigorosa expansión del sector externo (Revista de la Contraloría General de la República, 1990).

Sin embargo, un extraño renacer se está dando, resultado –quizá– de la aparente democratización de los saberes y del libre conocimiento. Encontramos en la ciudad y en la región cómo se gestan iniciativas de producción controladas donde el mensaje, los temas con perspectiva son un caldo de cultivo para proponer desde el juguete, un reflejo contemporáneo de nuestra sociedad, una base documental de lo que creemos ser. El juguete como un elemento narrativo que inspira y une países, un elemento que ayuda a la definición de roles y sirve de plataforma artística para múltiples propósitos como lo indica Aristizábal en la revista infantil *Chanchito* (1934):

Estos ingeniosos objetos, que además de proporcionar una distracción que no se puede prescindir, tienen un valor educativo inmenso, dado que con su mecanismo despiertan la curiosidad, estimulan el espíritu de observación y de inventiva, abren horizontes a la imaginación. De la misma manera, es curioso ver cómo estos conceptos son transversales a la edad y se pueden aplicar al proyecto mismo, dejando a un lado el concepto que los juguetes son para niños, el mismo valor educativo, la observación y la inventiva son aplicados en cada uno de los proyectos que se desarrollan. Demanda una conexión humana. Una mirada reflexiva y madura, la de un adulto, capaz de mirar más allá de lo evidente. Porque suelen ser obras ambiguas y complejas en esencia. (p. 52)

La autora toca un punto preponderante que es el juguete y su importancia en la adultez, donde detectamos este anhelo y lo debelamos en forma de juguete. Por ejemplo, dentro de los diversos talleres impartidos por Artefacto Inc. desarrollamos uno que lleva como nombre Animalario Reciclado. Vislumbramos en él la conexión de un juguete con los individuos, su capacidad de adaptabilidad, descontextualizando su elemento en función de un objetivo creativo. Jugamos allí con los Binomios Fantásticos que Gianni Rodari en su libro *La Gramática de la fantasía* describe como: "Del movimiento permanente de una conjunción binaria entre el lenguaje y la realidad surge la posibilidad de una alteración" (p. 43).

El conectar materiales diversos, gestionando criaturas nunca antes vistas, diseñar desde la palabra, detonar a la imaginación con estos objetos, son estandartes de creación dentro las dinámicas de Artefacto y del juguete de autor. Es grato ver que en un mismo espacio conviven profesionales, estudiantes, artistas niños, amas de casa, adultos mayores, todos con el anhelo de jugar, crear, y estar conectados a través del hacer.

El juguete, como reconoce el antropólogo Johan Huizinga (1872) en su obra *Homo Ludens* es: "[...] El juego es más antiguo que la cultura, a lo que otros expertos añaden, que es el primer transmisor de cultura desde hace miles de años y un instrumento de aprendizaje indispensable que permite la transmisión de valores sociales y el desarrollo de los niños" (p. 28).

El Art Toy emerge como un elemento dinamizador de la cultura, con un alto grado de pregnancia en ámbitos tanto educativos, culturales, saliendo de las galerías aportando socialmente a comunidades desde la experimentación, la plástica y lo cultural.



Figura 4. Espinel, I. (2016) Toy madera pirograbado Dude Toy.

Conclusiones

El juguete no es un elemento exclusivamente enfocado para la infancia, denotamos el poder de conexión, de la imaginación que de ellos emana, siendo un reflejo histórico de un momento específico de una sociedad vinculando de manera activa diferentes generaciones.

El movimiento Maker, originalmente pensado para el campo netamente electrónico y digital, se puede replicar a prácticas tradicionales, a las artes menores, a técnicas análogas, manteniendo las mismas características del conocimiento abierto y el uso de estándares a la hora de la producción. El resultado es un híbrido entre la tecnología y la técnica análoga en las que, en vez de crearse una polarización, se crean nuevas formas de prototipado más eficientes y específicas según sean los requerimientos del modelo. Así mismo resulta con la plástica del objeto en sí, se crean diálogos entre cerámica y placas electrónicas, entre bordado a mano e impresión en 3D y Arduino, etc.

El taller público de experimentación, como lo es el Exploratorio de Parque Explora, es un espacio ciudadano donde las personas pueden compartir saberes, acceder al conocimiento, desarrollar ideas y proyectos de forma libre y colaborativa. Así, bajo la filosofía del aprender haciendo, su impacto social es alto y sus procesos de innovación muy valiosos.

Bibliografía

Anderson, C. (2013). *Makers. La Nueva Revolución Industrial*. Madrid: Hogar del libro.

Aristizábal, M. (2015). *Juguetes e infancias: Sensibilidad moderna sobre los niños en Colombia (1840-1950)*. Bogotá: Colección Prometeo.

Bartolini, J. (12 de enero de 2018). Comunicación personal. (I. Espinel, Entrevistador).

Budnitz, P. (2006). *I Am Plastic: The designer Toy explosion*. China: Harry N. Abrams, Inc.

Edwardo, C. (1934). *Revista Chanchito junio 28*. Barcelona: Boletín cultural Bogotá Colombia.

Huizinga, J. (1938). *El juego es más antiguo que la cultura. Homo Ludens*. Madrid: Alianza editorial.

Rodari, G. (1973). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Barcelona: Ediciones del Bronce.



Fotoelucidación. Investigación urbana a través de la antropología visual

Mg. Diana Catalina Álvarez

dianac.alvarez@upb.edu.co

Mg. Luis Felipe Cardona

Luis.cardona@upb.edu.co

Mg. Nelson Enrique Agudelo

nelsonenrique.agudelo@upb.edu.co

Facultad de Arquitectura, Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

A través de la *photo-elicitation* (en adelante fotoelucidación) como instrumento de la antropología visual, y apoyado en georreferenciaciones cartográficas de los valores espaciales¹⁵ explorados en la ciudad, es posible indagar sobre los aspectos relacionados con la apropiación, aceptación y pertinencia de los proyectos urbanos asociados con la transformación urbana (intervención) reciente de Medellín, vistos desde las comunidades implicadas.

En primera instancia, el “Corredor del tranvía de Ayacucho” como caso de estudio, permitió indagar sobre el efecto de las transformaciones físicas como en las dinámicas sociales y de apropiación de este corredor, en tanto espacio público. A la vez que posibilitó diferenciar los valores espaciales y sociales de espacios públicos formalmente constituidos, por

15 Entendemos los valores espaciales como aquellos componentes básicos, reconocidos desde la semiótica (signos, símbolos, señales, íconos, índices, códigos) y que evocan y provocan emociones positivas en determinado lugar. Esta investigación se sitúa epistemológicamente dentro de los estudios fenomenológicos-hermenéuticos.

una parte, y de otros “tomados” por la comunidad y vueltos “lugar” al llenarse de memoria y significados, por otra.

Los giros posmodernistas y culturalistas que determinan el estudio actual de las ciencias sociales, desafiando su objetividad desde varios puntos de vista, juegan un papel importante en la difusión de nuevas estrategias de investigación más “evocativas”, o no textuales, para capturar o explorar los valores y las emociones de las relaciones sociales con mayor eficacia.¹⁶ *La Antropología Visual*,¹⁷ publicado por primera vez en 1967, se ha convertido en un clásico en su campo, valioso no solo para los antropólogos, sino para cualquier investigador que esté interesado en comprender el comportamiento y la cultura humana.

Palabras clave

Antropología visual, Fotoelucidación, Cultura, Investigación urbana.

Las ciudades tienen la capacidad de proveer de algo a cada uno de sus habitantes, solo porque, y solo cuando, son creadas para todos
(J. Jacobs, 1961)

Para la definición del enfoque metodológico de esta investigación¹⁸ se ha partido del texto sobre investigación arquitectónica *Architectural*

16 Según Elisa Bignante en su texto “The use of photo-elicitation in field research”, el término foto-elicitación fue adoptado por el fotógrafo e investigador John Collier (1957) quien, en un proyecto de investigación multidisciplinar sobre vivienda, propuso usar fotografías en entrevistas para examinar cómo ciertas familias inmigrantes se adaptaron a vivir entre personas étnicamente diferentes. Para más información sobre los aspectos teórico-metodológicos de la foto-elicitación, véase Collier y Collier (1986), Wagner (1979) y Harper (1984, 1993, 2002). Para una introducción más completa a los métodos de investigación visual, véase Prosser (1998), Banks (2001), Knowles y Sweetman (2004), Pink (2007), Rose (2007).

17 *Visual Anthropology: Photography as a Research Method Revised & enlarged Edition*. John Collier & Malcom Collier. Edward T. Hall (prefacio).

18 “Aprovechamiento de la innovación urbana de Medellín” (Medellin Urban Innovation, MUI Network). Financiado por el Newton - Caldas Fund, del British Council. En convenio con la Universidad de Edimburgo.

Radicado CIDI - UPB: 663B-08/16-28. Ver: <http://www.medellin-urban-innovation.eca.ed.ac.uk/education/network>

Research Methods (2013). En esta revisión, los autores incluyen tendencias actuales e innovaciones en investigación, y analizan la participación interdisciplinaria entre construcción, diseño urbano y otras áreas afines. Entre las siete estrategias descritas dentro de los métodos de la investigación arquitectónica,¹⁹ el texto plantea la discusión sobre el uso de los medios digitales y alternativos, como marco del renovado alcance de la investigación en la Arquitectura y el Urbanismo contemporáneos, revalorando las posibilidades de los métodos cualitativos aplicados al espacio como objeto de estudio. Por su parte también, Richardson, L. (1991) señala que el momento presente se puede definir por una nueva sensibilidad, cuyo núcleo estriba en la duda de que ningún discurso posee un lugar privilegiado, ni ningún método o teoría puede reclamar para sí un conocimiento autorizado de alcance universal y general (ctd. en Lincoln, 1994, p. 173).

Las teorías ahora se leen en términos de relatos, como "cuentos del campo" (Van Maanen, 1988). Nuevas epistemologías surgen de grupos previamente silenciados para ofrecer soluciones a problemas determinados. Se ha abandonado el concepto del investigador aislado, tornándose este en activista o crítico social. La búsqueda de los grandes relatos va a ser reemplazada por teorías locales, de pequeña escala, ajustadas a problemas y situaciones específicas (Lincoln, 1993).

Se resalta, por ende, una crisis de representación que puede resumirse en la dificultad de los investigadores para situarse ellos mismos y sus temas en textos reflexivos, y no solo descriptivos. El momento posmodernista se caracteriza por una nueva sensibilidad que pone en tela de juicio todos los paradigmas anteriores (Lincoln, 1993).

Este desafío postmoderno, que surge a mediados de 1980, cuestionó los presupuestos con los que se había organizado la "primera historia" (Benjamin, 2008), la de "los vencedores". La investigación cualitativa que

19 GROAT, L. & GOANG, D. (2013) *Architectural Research Methods*, segunda edición. Capítulo 6_ Investigación histórica; Capítulo 7_ Investigación cualitativa; Capítulo 8_ Investigación correlacional; Capítulo 9_ Investigación experimental y cuasi experimental; Capítulo 10_ Investigación de simulación; Capítulo 11_ Argumentación lógica; Capítulo 12_ Casos de estudio y estrategias combinadas.

atraviesa la “división posmoderna” requiere —argumentan Vidich y Lyman (ctd. en Lincoln, 1993, p. 172)— abandonar todos los valores establecidos y preconcebidos, las teorías y las perspectivas y los prejuicios como recursos para el estudio etnográfico. En esta nueva etapa el investigador cualitativo hace más que observar la historia, desempeña un papel en ella. Se trata de escribir nuevos relatos de campo, que van a reflejar el compromiso directo y personal del investigador con el período histórico en el que le ha correspondido vivir.

En este marco de inquietud sobre la investigación en el espacio urbano, que supera la lectura morfológica-planimétrica de los asuntos urbanos (de la *Urbs*), incluyendo las comunidades urbanas (*Civitas*) y las relaciones de poder, así como la estructura institucional encargada de velar por “el bien común” (*Polis*) y a partir de la declaración de Medellín como “La ciudad más innovadora del mundo”²⁰ (Concurso del Wall Street Journal, 2013); una red de investigadores, en la que participa la UPB y liderada por la Universidad de Edimburgo (Escocia), propuso la pregunta sobre si Medellín es una ciudad modelo para el futuro. Un arquetipo de ciudad resiliente e inclusiva que debe ser reproducido.

A partir de esta pregunta, la sublínea Fenómenos Urbanos Emergentes (del Grupo de investigación en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (GAUP-UPB) en el marco de los talleres centrales de la Maestría en Urbanismo, se planteó la problematización de la transformación-innovación reciente de Medellín desde el Espacio Público entendido como “Espacio común” dentro de la ciudad, como artefacto (*Urbs*) y como modo de convivencia (*Civitas*) a través de la pregunta de apoyo:

20 “La ciudad más innovadora del mundo es un premio creado para otorgarle a la ciudad de Medellín de Colombia un reconocimiento en el año 2013, por una votación abierta por internet. Sus contrincantes fueron New York de Estados Unidos y Tel Aviv de Israel en el concurso del Wall Street Journal. Solo se creó esta entrega.”

https://es.wikipedia.org/wiki/Ciudad_m%C3%A1s_innovadora_del_mundo

“Para la nominación de Medellín se tuvieron en cuenta aspectos como el funcionamiento del sistema de transporte (Metro), que reduce en las emisiones de CO₂ en 175 mil toneladas al año; las escaleras eléctricas de la Comuna San Javier como obra de sostenibilidad y mejoramiento de calidad de vida; así mismo, la empresa pública de la ciudad de servicios públicos y las empresas Públicas de Medellín han contribuido a apoyar las metas y objetivos comunitarios públicos, tales como la mejora de la educación, etc.”. Para más información:

<http://online.wsj.com/ad/cityoftheyear>

¿De qué manera y en qué medida han contribuido los procesos y las estrategias de provisión de espacio público (desde las perspectivas de su generación, gestión y percepción) a la integración socio-económica y ambiental en Medellín?

Tras variados ejercicios de aproximación a esta pregunta, y asumiendo al urbanista como intérprete de las necesidades sociales y de los encargos del poder público, durante esta etapa de transformación reciente de Medellín, la fase exploratoria del análisis realizada a través de los talleres centrales de las dos primeras cohortes de la maestría en Urbanismo, se permitió construir algunas hipótesis acerca de dicho fenómeno de transformación urbana, que son la base de las estrategias y enfoques mixtos para el diseño de esta investigación, y que amplían sus preguntas de apoyo:

1. La transformación urbana de Medellín ha sido permanente, como ocurre con todas las realidades urbanas; son mutantes, inacabadas, intermitentes. Sin embargo, es posible hablar de una etapa reciente de transformación deliberada (una decisión compartida y sistemática de transformación) para la cual es necesario establecer una intencionalidad y una línea base. Es decir, establecer: ¿Qué era lo que se esperaba transformar y por qué? Y, ¿Cuándo se toma la decisión consciente y precisa para dicha(s) transformación(es)?
2. El urbanista no construye la ciudad, es un agente dentro de esta construcción que es colectiva; y que más que gobernarse, hoy se administra. Pero, ya que se ha establecido al poder público (Alcaldía y sus instituciones adscritas) y a los urbanistas como agentes en la construcción de la ciudad: ¿Cómo interpretar el papel de las comunidades como agentes dentro de esta construcción colectiva?
3. El poder público encarga al urbanista o al diseñador urbano²¹ una obra que evidentemente transformará espacialmente un fragmento de la ciudad. Las escalas de esta transformación son variables y transforman indudablemente la *Urbs*, el artefacto; pero...¿Puede

21 Debe tenerse en cuenta que urbanista, al diseñador urbano o arquitecto proyectista, son profesiones con énfasis en propósitos formativos y enfoques diferentes, aun compartan parcialmente el objeto de estudio.

la 'Arquitectura de la Ciudad' que transforma la materialidad urbana (*Urbs*) transformar la sociedad (*Civitas*)?

4. El urbanista o el diseñador urbano, que recibe el encargo, interpreta de forma subjetiva dicho encargo y propone una respuesta a la necesidad identificada por este representante o institución del poder público. El urbanismo es, por tanto, una función pública. Entonces...¿Cómo construir formas de concepción y de diseño urbano más colaborativas?
5. El poder público (léase la administración local y sus vigencias) tiene ritmos y presupuestos variables para ejecutar las propuestas de los urbanistas y diseñadores urbanos. En medio de estas dilaciones, el resultado material (formal) de la ejecución de la propuesta puede aproximarse, más o menos, a la intención y concepción espacial (digamos, original) del urbanista. Las causas de estas modificaciones son también variables, tan caprichosas o justificadas, según el grado de fortalecimiento, o rigor de los funcionarios e instituciones encargadas.

¿Participan las comunidades o resultan afectadas con estas decisiones y sus modificaciones?

¿Sienten atendidas sus necesidades y considerados sus sueños en los espacios resultantes de la intervención de los dos agentes dominantes (poder público y urbanistas)?

A partir de estas hipótesis e inquietudes, el problema de investigación se centra en la construcción de herramientas para la interpretación, desde las comunidades, del proceso de transformación e innovación de Medellín que, en 25 años, pasó de tener la imagen de ser una de las ciudades más violenta del planeta (décadas 1980 y 1990) a ser reconocida como "La ciudad más innovadora del mundo" (2013).

Es necesario resaltar que esta transformación se ha dado en medio de inmensas deudas sociales aplazadas, que la mantienen como la ciudad más inequitativa de Colombia y una de las más inequitativas de América Latina, en el tercer país más desigual del mundo,²² después de Angola y

22 Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/economia/sectores/desigualdad-aumento-en-el-2017-y-la-brecha-entre-ricos-y-pobres-175900>
<https://www.pulzo.com/economia/colombia-entre-paises-desiguales-mundo-PP432012>

Haití. Además del acelerado proceso de deterioro ambiental representado en sus crecientes crisis de contaminación atmosférica, tanto por ruido como por material particulado respirable,²³ ante las cuales, los proyectos urbanísticos no han demostrado su efectividad para el mejoramiento del ineficiente metabolismo urbano.

Se hace necesaria, entonces, una revisión crítica del fenómeno de transformación-innovación urbana de Medellín, entendiendo por transformación (innovadora-reciente) al efectivo marketing urbano, asociado a los ingentes esfuerzos de las administraciones locales por invertir en obra pública como generadora de espacio común a través de infraestructuras de movilidad, equipamientos colectivos y espacios para el encuentro ciudadano, que han logrado el impresionante cambio en la percepción global de Medellín como laboratorio urbano de resiliencia y transformación positiva, hacia la integración y la superación de sus crisis sociales más profundas.

En este orden de ideas, esta investigación parte de la premisa de que sí ha habido una evidente transformación –espacial–, y no duda del faraónico esfuerzo continuo de las alcaldías más reflexivas sobre las causas de nuestra crisis (1991–1998) y las siguientes que se encargaron de la ejecución efectiva de las intervenciones espaciales (de los años 1999 – 2011). Es decir, entiende que la transformación urbana-innovación reciente de Medellín tiene su línea base en el año 1991, y reconoce los efectos de las intervenciones tanto como transformación espacial que como agente dinamizador de una ferviente movilidad social en torno a un discurso de esperanza y optimismo, sin duda, urgente para sus comunidades.

El papel de las comunidades, los efectos de los proyectos sobre la vida de las personas (tanto social como ambientalmente) y la revitalización de movimientos sociales a partir de la intervención de la Consejería presidencial para Medellín y sus seminarios internacionales “Alternativas de futuro para Medellín y su área metropolitana” (1991-1995) son la faceta de esta transformación que interesa para la lectura de la transfor-

23 Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/por-nueva-crisis-en-la-calidad-del-aire-declaran-restricciones-186162>

mación reciente que ha experimentado Medellín. Es, además, sobre estos aspectos que se hace la propuesta metodológica de que trata este texto.

Hacia una investigación fenomenológica enmarcada en la transformación-innovación urbana como pregunta

La investigación fenomenológica es el estudio de la experiencia vital del mundo, de la vida en su cotidianidad. Lo cotidiano en sentido fenomenológico es la experiencia no conceptualizada o categorizada. Es la explicación de los fenómenos desde la percepción y la conciencia. Ser consciente implica una transitividad, una intencionalidad. Este método se pregunta por la verdadera naturaleza de los fenómenos. Es la descripción de los significados vividos, existenciales; procura explicar los significados en los que estamos inmersos en nuestra vida cotidiana. Para esto el método fenomenológico se aplicó en dos etapas:

La primera etapa se dedicó a la información factio-perceptible (Entrevista de Foto-elucidación - EFE); esta forma de entrevista permitió, además, georreferenciar e identificar los lugares de origen de las narraciones como base para la determinación de las tendencias, con apoyo en herramientas de cartografía. Especialmente los sistemas de información geográfica a través de la plataforma (QGis).

La segunda etapa la constituye la concreción de la teoría, en la que se hace necesario un análisis crítico de la información empírica obtenida y de la teórica hasta ahora elaborada por los investigadores precedentes (marco teórico). En esta, son necesarias tanto la comprobación experimental como el desarrollo de la teoría. La relación sistemática entre las tareas teóricas y empíricas de la investigación que permita sintetizar el análisis en conclusiones y recomendaciones.

Dentro de la indagación acerca de estrategias y herramientas pertinentes para lograr un diseño colaborativo de la ciudad, más allá de la retórica de la "participación", tan cargada de demagogia; este ejercicio investigativo ha combinado los métodos visuales y narrativos de la investigación cualitativa, así:

Recolección de la información fact-perceptible

Dentro de esta etapa se realizaron primero las Entrevistas de *Foto-Elucidación* (EFE) como método de la antropología (y la sociología) visual. Es una forma de entrevista planteada alrededor de imágenes, que pueden incluir fotografías, videos, pinturas, dibujos animados, grafiti y publicidad, entre otros. Es un método en el cual las imágenes visuales son utilizadas como herramienta para generar comentarios, historias e interpretaciones de los participantes (fotógrafos voluntarios). En términos sencillos, la foto-elucidación usa la imagen como un estímulo para debatir y desarrollar narrativas con sus participantes.

Esta metodología implica que el investigador realice una serie de entrevistas que sirven de base para que el participante cuente sus historias y explique las fotos que tomó. El fin de utilizar fotografías es darle una herramienta al investigador para generar comentarios, acudir a la memoria y promover la discusión.

Esta forma de entrevista es de gran eficacia para llegar a una mejor comprensión de cómo las personas se relacionan con *el lugar*.²⁴ Esta herramienta ayuda a entender los significados sociales y personales que la gente le asigna tanto en el ámbito de su hogar como a los espacios comunes. Ayuda a generar un tipo de información diferente, donde las imágenes ofrecen una alternativa (tal vez más potente) con la cual las personas pueden explorar su relación con *un lugar*. En otras palabras, el conocimiento social que construye y es construido a través de la materialidad del lugar.

La *fotoelucidación* también se ha utilizado exitosamente en trabajos con grupos marginados, como una forma de investigación participativa, ofreciéndole una voz a aquellos cuyas opiniones rara vez se escuchan. También es un método para desafiar las relaciones jerárquicas de poder que a menudo existen entre el investigador y el investigado; poniendo al participante al control del proceso de recolección

24 Entendemos lugar en sentido geográfico como el espacio inmediato reconocido a partir de un nombre que lo identifica, puede localizarse por medio de coordenadas geográficas; se asocia con la localidad, el pueblo o el barrio donde se vive. El Lugar genera un sentido de pertenencia e identidad.

de datos. Hay tres estrategias diferentes asociadas a la *fotoelucidación*, de acuerdo con la literatura:²⁵

- Los investigadores pueden utilizar imágenes existentes que ofrecen vínculos fuertes a las preguntas de investigación.
- Los investigadores pueden tomar fotos por sí mismos.
- Los investigadores les dan cámaras a los participantes en la investigación para que puedan tomar fotos que servirán de base para la discusión.

En la investigación en curso hemos utilizado la tercera estrategia, ya que ofrece la oportunidad de empoderar a los participantes de la recolección de datos por sí mismos, y de esta forma permite construir una perspectiva desde la comunidad.

Para la definición de los términos preliminares de indagación, se tomó como referencia el análisis de “necesidades y satisfactores” realizado por Maxneef (1986),²⁶ quien sintetiza una matriz de necesidades humanas divididas en categorías axiológicas y existenciales, entre las cuales pueden encontrarse factores asociados a lugares y acciones que pueden registrarse en el espacio público, en los lugares de encuentro.

Este marco preliminar plantea desde el “hacer” y el “estar” las características que pueden ser indagadas por medio de la fotografía de los lugares de encuentro, rastreando en la experimentación, desde las dos dimensiones de análisis propuestas en este ejercicio, como la personal, en cuanto a las sensaciones que vivencia un individuo en su barrio, y en la social, en cuanto a los lugares de encuentro y los elementos espaciales que los componen.

Con base en las fotografías, se realizan las entrevistas de *fotoelucidación*, EFE (*Photo Elicitation Interview, PEI*) a partir de las cuales se hace un análisis de las narraciones y se identifican cada uno de las fotografías como puntos en el mapa (georreferenciación). El punto de llegada de esta etapa es una exploración cartográfica que permita encontrar los lugares

25 Harper, D. (2010) Talking about pictures: A case for photo elicitation. Pag 13 – 26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>

26 Manfred Max Neef, Antonio Elizalde y Martín Hopenhayn, con la colaboración de Felipe Herrera, Hugo Zemelman, Jorge Jatobá y Luis Weinstein, Desarrollo a escala humana. Una opción para el futuro, Development Dialogue, Número especial, 1986, Cepaur y Fundación Dag Hammarskjöld, Santiago de Chile y Uppsala, Suecia.

de mayor apropiación y significación (*Hot Spots*) a partir de la concentración por densidad de fotografías tomadas en ellos y la identificación de los valores del lugar resaltados por la comunidad a partir del análisis de sus relatos (ver Imágenes 1 y 2).

Así, la indagación se desarrolla desde dos dimensiones, la dimensión personal y la dimensión social, con el fin de evidenciar las diferentes formas en que estas permiten vivenciar (la experiencia de la convivencia urbana) en el espacio público.

A través del colectivo “Ayacucho Somos Todos” fueron contactados habitantes de diferentes edades, géneros, oficios y hábitos, de las proximidades al corredor de Ayacucho, como puede observarse en la figura 1. Del primer taller resultaron quince (15) voluntarios-fotógrafos, de los cuales, catorce (14) entregaron sus películas fotográficas con un promedio de 36 fotografías. Posteriormente, catorce (14) de ellos autorizaron el uso de imágenes e información proveniente de sus entrevistas, a partir de las tomas de las fotografías.



Figura 1. *Fotógrafos y rangos de edad en el primer muestreo fotográfico, con el apoyo del colectivo urbano “Ayacucho somos todos”.*

Fuente: Archivo fotográfico proyecto MUI-UPB: Espacio Público.

Aprovechamiento de la innovación urbana de Medellín.

En la figura 2 pueden verse los puntos asociados a las fotografías tomadas por los 14 fotógrafos voluntarios correspondientes al muestreo inicial; y en la figura 3, la concentración por densidad de lugares fotografiados, que permite identificar los puntos calientes (*Hot Spots*) que revelan los lugares más apreciados por la comunidad del área de influencia del corredor de Ayacucho. Queda explorar a profundidad los valores espaciales que conllevan estos sitios, a partir del análisis pormenorizado de los relatos (EFE) (Ver figuras 2 y 3).

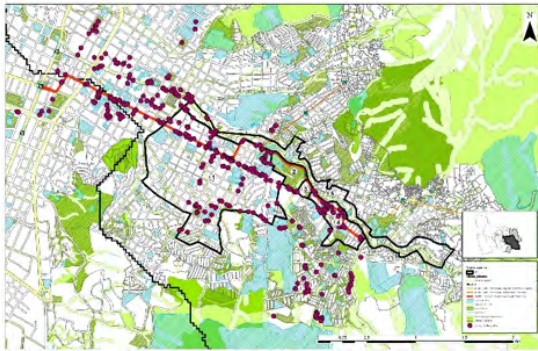


Figura 2. Localización de cada fotografía tomada (muestreo preliminar), solo en el corredor de Ayacucho.

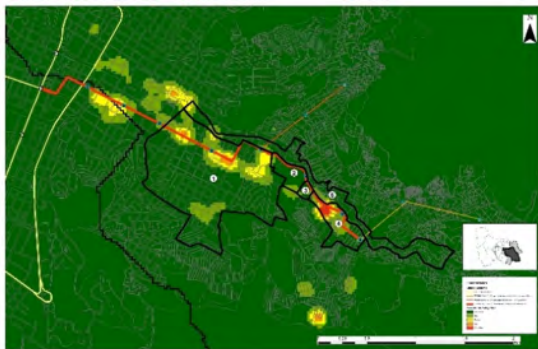


Figura 3. Hot spots. Densidad de lugares fotografiados (muestreo).

Fuente: Elaboración propia. "Aprovechamiento de la innovación urbana de Medellín" (Medellin Urban Innovation, MUI Network).

Financiado por el Newton - Caldas Fund, del British Council.

Radicado CIDI - UPB: 663B-08/16-28.

Una vez realizadas las entrevistas (EFE), se procede a la georreferenciación de datos, derivados de estas y que permiten localizar los lugares asociados a las narrativas sobre los valores espaciales que han sido reconocidos por los fotógrafos en el espacio público, en relación con el corredor, delimitado en la imagen.

En este caso de estudio específico se comienza por definir el área de influencia del proyecto Corredor del tranvía de Ayacucho, a partir de un análisis de accesibilidad espacial en este corredor. Su identificación requirió de un análisis pormenorizado de la accesibilidad a las estaciones y nodos localizados en el corredor y a lo largo del proyecto. Fue necesario usar variables diferenciales para el corredor (en superficie) y para las líneas de los cables (aéreos) por efecto de sus relaciones con el territorio, a partir de sus funciones. Para todos los efectos se entendió por accesibilidad a la facilidad con la que se puede alcanzar un cierto sitio (destino), desde otros puntos en el territorio (orígenes), por lo que sintetiza las oportunidades de contacto e interacción entre determinados orígenes y destinos. (Goodall, 1987).

A nivel espacial la accesibilidad puede analizarse a partir de:

6. Medidas de accesibilidad basadas únicamente en la distancia.
7. Medidas de accesibilidad basadas en la distancia y en el tamaño de la oferta en cada punto.
8. Medidas de la accesibilidad basadas en el tamaño de la oferta y la demanda dentro del alcance espacial del bien.

Para el caso del corredor analizado, corredor de espacio público vinculado al proyecto de tranvía de Ayacucho y los cables a Miraflores (en construcción) y La Sierra (en funcionamiento). Se empleó el primer nivel de análisis y se compara con los puntos localizados de las fotografías, como se ve en las Imágenes 4-7.



Figura 4. Corredores Peatonales POT. Acuerdo 48 de 2014.

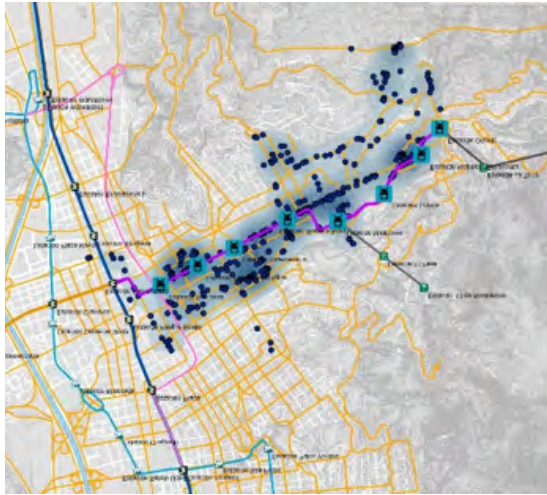


Figura 5. Corredores Peatonales y Foto-elucidación. Densidad Fotografías (muestreo preliminar).

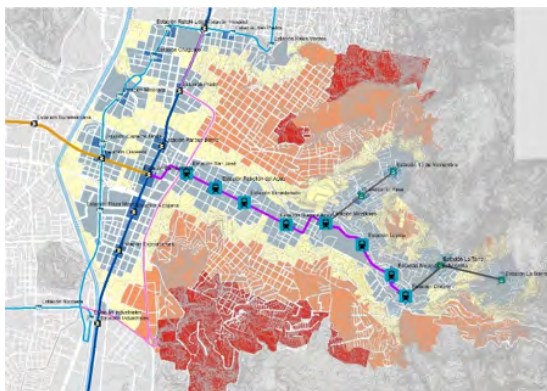


Figura 6. Cobertura Sistema de Transporte Masivo. Distancia Técnica - Metro de Medellín.

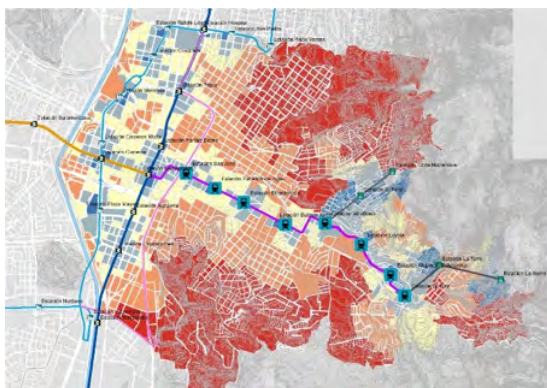


Figura 7. Cobertura Sistema de Transporte Masivo. Distancia ajustada por la red peatonal POT.

Fuente: Elaboración propia. "Aprovechamiento de la innovación urbana de Medellín" (Medellin Urban Innovation, MUI Network).
 Financiado por el Newton - Caldas Fund, del British Council.
 Radicado CIDI - UPB: 663B-08/16-28.

La concreción de la teoría o la búsqueda de una Teoría Fundamentada (TF)

La denominada "grounded theory" utiliza una serie de procedimientos que, a través de la inducción, genera una teoría explicativa de un fenómeno-

no estudiado. Para esto, los conceptos y los datos son producidos y estudiados hasta el final de la investigación. La TF fue pensada y propuesta por Barney Glaser y Anselm Strauss (1967) a partir de la necesidad legítima de la investigación cualitativa. La TF busca demostrar la posibilidad de construir teorías a partir de datos, en lugar de elegir quedarse con meras descripciones etnográficas.

Ambos investigadores compartían la necesidad de hacer comparaciones constantes mientras se hacían los análisis cualitativos, con la finalidad de desarrollar conceptos y relacionarlos.

Consideraciones metodológicas que aporta la investigación

La investigación cualitativa es de manera inherente un multimétodo focalizado sobre un objeto (Brewer & Hunter, 1989). De cualquier modo, el uso de múltiples métodos o triangulación refleja el intento de lograr una comprensión en profundidad del fenómeno en cuestión. La realidad objetiva nunca puede ser capturada. La triangulación no es una herramienta o estrategia de validación sino una alternativa a la validación (Denzin, 1989a, 1989b, p. 244; Fielding & Fielding, 1986, p. 33; Flick, 1992, p. 194). La combinación de múltiples métodos, materiales empíricos, perspectivas y observadores focalizados en un estudio singular debe ser entendida como una estrategia que agrega rigor, amplitud y profundidad a cualquier investigación (véase Flick, 1992, p. 194). Citado por Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (1994).²⁷ Al igual que en el caso de un teórico social como Simmel, este "bricolaje" unirá las partes al todo, extrayendo las relaciones significativas que operan en la situación o mundo social estudiado (Weinstein & Weinstein, 1991, p. 164).²⁸

A partir de estas revisiones etnográficas-reflexivas se ha podido avanzar hacia la construcción de una lectura crítica de lo que hemos conseguido –mejorado– como sociedad (*Civitas*), y sienta las bases para

27 "Introduction: Entering the Field of Qualitative Research" en Denzin, N. K., Lincoln (eds.) Handbook of Qualitative Research. California: Sage.

28 Citado por Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (1994) "Introduction: Entering the Field of Qualitative Research" en Denzin, N. K., Lincoln (eds.) Handbook of Qualitative Research. California: Sage.

derivar los valores de los espacios (*Urbs*), que son apreciados, deseables, para la convivencia, el encuentro y la construcción de ciudadanía; y a ser considerados en futuras intervenciones.²⁹ Valores que pueden ser construidos ideológicamente en el Espacio Público, el espacio común o el espacio urbano. A propósito, dice Delgado (2011) que el espacio público es entonces un lugar en el que se materializan diversas categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso, etc. Pero que, sin embargo, al analizar ese sueño de un espacio público hecho de diálogo y concordia, este se derrumba en cuanto aparecen los signos externos de una sociedad cuya materia prima es la desigualdad y el fracaso.

En esa línea, algunos de los lugares más destacados durante el muestreo general por parte de la comunidad del área de influencia del *Corredor del tranvía de Ayacucho* aparecen en la figura 8. El primero es el punto de quiebre de la línea del tranvía, cuando deja la calle *Ayacucho* para bordear la quebrada *Santa Elena* (antes *Aná*). Este punto se ha convertido en una suerte de centralidad del barrio *Buenos Aires* y concentra población de todos los géneros y edades en torno a la música y las 'tiendas de barrio'. Otros valores espaciales resaltados son los temas patrimoniales como la presencia de casas antiguas, locales que provocan recordación, en particular los relacionados con la entrada de nuevos géneros musicales a la ciudad, a lo largo de su historia; es decir, los que enfatizan el carácter del corredor de *Ayacucho* como puerta de entrada a Medellín y como área de valor histórico y cultural. Otro lugar es la Plazuela de *San Ignacio*, tal vez el parque urbano más hermoso del centro, complementando ese carácter histórico y la presencia de actividades culturales y educativas asociadas a la presencia del *Paraninfo* de la Universidad de Antioquia y otras instituciones.

29 El espacio público se reconoce en la literatura Urbanística, como espacio esencialmente social, no solo físico (esto es, no solo como infraestructura, como obra); sino que existe otro discurso en el que este concepto se entiende como la realización de un valor ideológico. Esta investigación entiende al espacio público como lugar en el que se materializan construcciones sociales como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo. Para un análisis, una revisión crítica del proceso de construcción de "nuevo" espacio público en la ciudad, es necesario cruzar los signos, los rasgos y las interpretaciones de la sociedad que lo construye y le otorga dinámica y sentido. (Delgado, 2015; Jacobs, 2011; Simmel, 2013; Sennet, 2001).

El parque de quebrada en inmediaciones a la estación *Bicentenario* y el Museo *Casa de la Memoria de Medellín*, así como la parroquia *Santa Mónica*, son algunas de las zonas destacadas, desde la dimensión colectiva o social durante el ejercicio de *Fotoelucidación*.



Figura 8. Lugares más resaltados durante el muestreo general por parte de la comunidad.

Fuente: Elaboración propia. "Aprovechamiento de la innovación urbana de Medellín" (Medellin Urban Innovation, MUI Network).
Financiado por el Newton - Caldas Fund, del British Council.
Radicado CIDI - UPB: 663B-08/16-28.

Las primeras conclusiones que se vislumbran a nivel general pueden referirse al tipo de vínculos que establecen las personas con los espacios, que tienen en los afectos sus principales motivos. Cabe destacar las referencias al pasado, particularmente en aspectos de la cultura popular y la arquitectura de este sector de la ciudad, los cuales están presentes aun en las observaciones y relatos de las personas jóvenes que lo habitan, dejando en evidencia su importancia en la generación de identidad y apropiación.

La presencia de vegetación y de arte urbano son otros de los aspectos recurrentes cuando de calidad espacial y sensaciones placenteras se trata, resaltando además que en muchas ocasiones no interesa tanto la calidad material de los espacios sino las atmósferas que generan los elementos que los componen, ya sean naturales, como árboles y jardines o

artificiales, como los diferentes murales que se han pintado en las proximidades de las nuevas intervenciones asociadas al corredor del tranvía.

Entonces, puede plantearse que es a partir de los valores espaciales preexistentes, de sus referencias a la memoria y a la identidad del lugar, desde donde la comunidad empieza a integrar las nuevas intervenciones de infraestructura de escala de ciudad que se incorporan a las dinámicas barriales.

A continuación, algunas frases conclusivas del análisis inicial de las entrevistas de *Fotoelucidación* (EFE). Como se verá en las Fotografías 1-14, una por cada voluntario participante del ejercicio de los habitantes de la zona. Se destacan elementos tanto conceptuales sobre el espacio público, como la valoración e incorporación de zonas verdes y arborización y su relación con elementos medulares de la cultura popular, local.

También llama la atención la alusión a asuntos de género que permiten contrastar las preocupaciones femeninas en contraposición a las masculinas en el espacio público. Igualmente, son reiteradas las solicitudes por no concluir completamente los proyectos, sin que haya una participación activa y material de las comunidades que permita una identificación y apropiación efectiva por parte de estas. El ingrediente relacionado con la nostalgia constante por la falta de memoria (o de conservación de referentes históricos), por la actitud '*tabula rasa*' de las intervenciones que, en lugar de sembrar puntos de encuentro para la memoria colectiva, borra de tajo cualquier marca que permita un vínculo constante con la historia de la ciudad para las nuevas generaciones, es una insistencia evidente en la mayoría de las entrevistas.



Figura 9. *Fotografía 1: Espacio inútil.*

Fotógrafa: Estefanía López.

“Esta esquina me parece muy linda, pero inútil, totalmente inútil [...] Hay arte en ella, pero creo que la idea no es llenar un muro de pintura y ya”

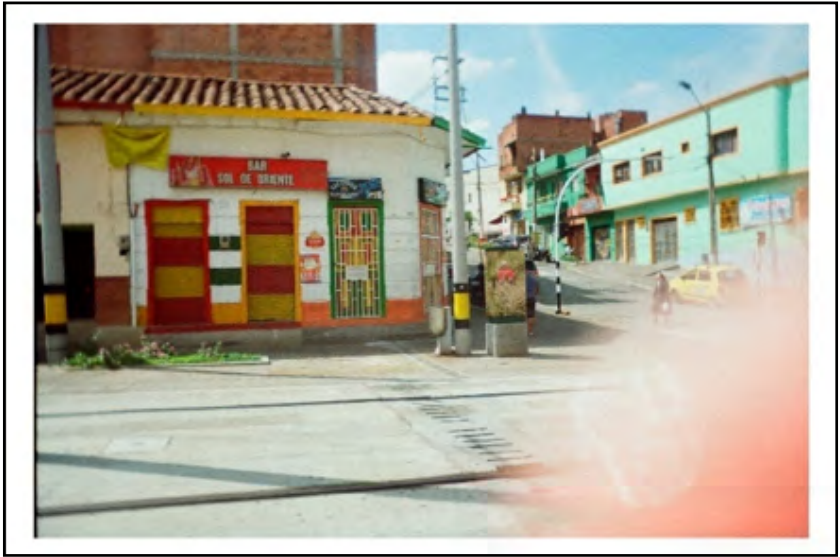


Figura 10. *Fotografía 2: Bar Sol de Oriente.*

Fotógrafa: María Cristina Alzate.

"Famosísimo Sol de Oriente porque ahí se reunían todos los tertulianos de la calle Ayacucho. A contar las historias, a tomar café y también bailaban. Armaban domingos de tardes bailables".



Figura 11. *Fotografía 3: Estación del cable (canastas).*

Fotógrafa: Elena de Arcos.

"Nosotros los humanos no estamos conformes con nada, muchos se quejan por lo del tranvía, yo no me beneficio del tranvía porque ya ve usted dónde vivo yo para coger el tranvía.

Yo no me quejo porque hay más personas, yo no soy la única que vive acá. Hay muchas más personas que viven a mi alrededor que sí se benefician".



Figura 12. *Fotografía 4: Platohedro, fachada de la creatividad y la cultura.*

Fotógrafa: Santiago Franco.

“Porque una sola casa le cambia toda la cara a ese sector, donde esa casa no estuviera ahí, yo creo que mi percepción de este lugar sería totalmente diferente”.



Figura 13. *Fotografía 5: Necesidad de activar espacios.*

Fotógrafa: Maikel Mateo Cuestas.

"Yo pienso que estos lugares los deberían aprovechar para poner parques infantiles, parques públicos".



Figura 14. *Fotografía 6: Parque de La Milagrosa.*

Fotógrafa: Cindy Vanessa Quintero.

“Los espacios que hacen son muy grises, edificios como sin vida, fríos como un hospital, que yo nunca le encuentro huella, porque tiene que ser muy limpio, uno nunca quiere pasar por allá, ese tipo de lugares tiene eso, entonces con el calor de la gente como que van tomando otras cosas y uno los siente más de uno también”.



Figura 15. *Fotografía 7: El encuentro.*

Fotógrafa: Daniel Álvarez.

“A pesar de que no está destinado para eso, es un lugar en el que vos encontrás una variedad de personas muy grande, inclusive mirá que en la misma pintura y arquitectura encontrás cosas muy diferentes. *Lo nuevo del metro, las materitas [...] la casa de acá y el tipo de pintura verde de la tienda y ese es el mural de las madres.*”



Figura 16. *Fotografía 8: Punto de encuentro, puente de La Toma.*

Fotógrafa: Manuel Fadduil Alzate.

"Aquí hacían las fiestas, en este puente fue donde bautizaron a María Cano 'La Flor del Trabajo', en este puente se paraban las figuras León de Greiff, Tartarín Moreira, el mismo Carlos Gardel, el mismo García Márquez o Manuel Mejía Vallejo, porque todos vivían por ahí, entonces ese es el famoso puente de La Toma".



Figura 17. *Fotografía 9: Un Oasis en la vía.*

Fotógrafa: Miriam Ramírez.

"Esta esquina ha tenido una problemática con el sembrado, la gente no quería que le sembraran nada, porque le iban a robar visibilidad a los negocios [...] pero mire que la gente entró en conciencia y sobre todo los que cuidan estas maticas, entonces como le decía, ya la gente ha entrado en conciencia, de que en medio de todo esto hay que tener naturaleza, es que no todo es cemento".



Figura 18. *Fotografía 10: Grandes arquitectos.*

Fotógrafa: Darío Meneses.

"Nosotros levantamos aquí cuatro edificios y se nos olvida que tienen que transportarse, que tienen que tener servicios públicos, de salud, de educación, solamente queremos montar la gente, decirles 'rebúsqese'. *En la arquitectura hay que pensar primero en qué necesitan estas personas que vamos a meter allá, para después pensar (yo las voy a acomodar así)*".



Figura 19. *Fotografía 11: El tranvía (3).*

Fotógrafa: Alexander Castaño.

“El espacio público es en tanto la gente se apropia de eso, es en tanto la gente lo habita, en tanto yo puedo crear vínculos sociales, o de amistad, o de relacionamiento con el otro”.



Figura 20. *Fotografía 12: Entre el tiempo.*

Fotógrafa: Daniela Bolívar.

"Un lugar que tiene zona verde siempre va a ser más agradable que algo que sea solamente pavimento".



Figura 21. Fotografía 13: Las cajas.

Fotógrafa: Melisa Bolívar.

"Aquí van muchas personas, desde el más 'punkero', hasta la más delicada. *El espacio es para todos [...] aquí hay de todo, hay bares, hay restaurantes, hay muchas cosas y uno se siente seguro*".

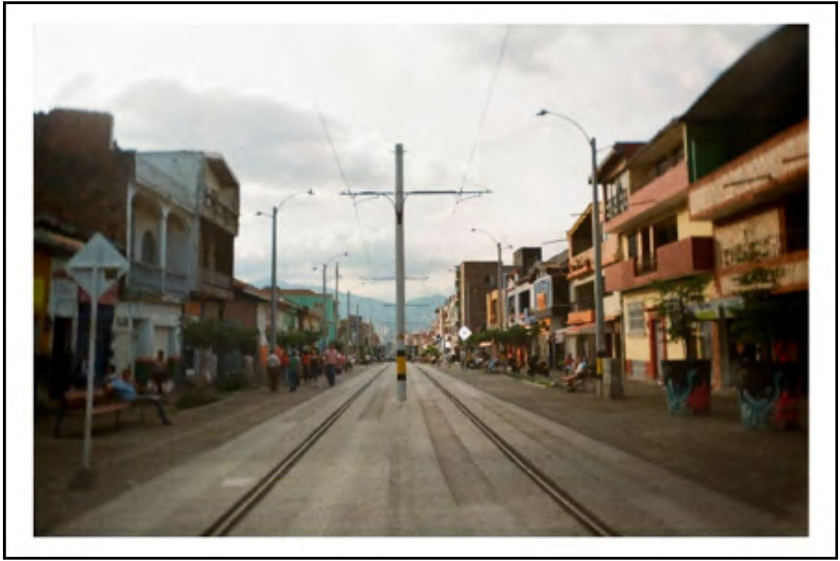


Figura 22. *Fotografía 14: Cristo de espalda.*

Fotógrafa: Edison Escobar.

“La sección del vehículo era 3,70m. y la del peatón era 1,20m. pero el 23% de los viajes en el centro se hacen a pie y el 11% en metro [...] lo que es 'Pabellón del agua' y 'Bicentenario' son estaciones perdidas, la gente se está subiendo a pie o en bicicleta”.

El banco de fotografías permite explorar elementos de la temporalidad, los ritmos de la vida cotidiana de estos espacios. Relacionados permiten concluir sobre la manera en que estas nuevas intervenciones urbanas han afectado (en sentido positivo o negativo) a estas comunidades. Al destacar los “*Hot Spots*” es posible mantener un muestreo de entre seis (6) y diez (10) fotos por lugar resaltado. Muestreo considerado ideal desde algunos autores en investigación cualitativa y estudios fenomenológicos que permiten aproximar microsociologías de los lugares.

Referencias

- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, D.F.: Ed. Ítaca.
- Bignante, E. (2010). The use of photo-elicitation in field research. Exploring Maasai representations and use of natural resources. *EchoGéo*, (11).
- Creswell, J. (2003). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Nueva Delhi: Sage Publications, Inc.
- Delgado, M. (2015). *El espacio público como ideología*. Barcelona: Editorial La Catarata.
- Delgado, M. (1999) *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2008). *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*. Barcelona: Editorial La Catarata.

Denzin, N.K., y Lincoln, Y.S. (1994). Introduction: Entering the Field of Qualitative Research. En: Denzin, N. K., Lincoln (eds.) *Handbook of Qualitative Research*. California: Sage.

Denzin, N.K. (1978). *The research act* (2 ed.). New York: McGraw-Hill.

Denzin, N.K. (1989a). *Interpretive interactionism*. Newbury Park, CA: Sage.

Edwards, E. (1994). *Anthropology and Photography 1860–1920*. New Haven, London: Nachdruck.

Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The Discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. New York: Aldine publishing company.

Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.

Groat, L. N., & Wang, D. (2013). *Architectural research methods*. John Wiley & Sons.

Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17 (1).

Jacobs, J. (2011). *The Death and Life of Great American Cities* (1961). New York: Random House.

Joseph, I. (1988). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.

Joseph, I. (2009), *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa.

Ketelle, D. (2010). The ground they walk on: Photography and narrative inquiry. *The Qualitative Report*, 15(3), 535-568.

- Mannay, D. (2013). 'Who put that on there ... why why why?' Power games and participatory techniques of visual data production. *Visual Studies*, 28, (2).
- Mannay, D. (2017). *Métodos visuales, narrativos y creativos en investigación cualitativa*. Madrid: Narcea, S.A. Ediciones.
- Mead, M. (1963). Anthropology and the camera. En: Morgan, Willard D. (Hg.) *Encyclopedia of photography*. New York.
- Max-Neef, M., Elizalde, A., & Hopenhayn, M. (2010). Desarrollo a escala humana: una opción para el futuro--II. Reflexiones para una nueva perspectiva.
- Pink, S. (2006). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage Publications Ltd.
- Richardson, L. (1991). Speakers whose voices matter: Toward a feminist postmodernist sociological praxis. *Studies in symbolic interaction*, 12, 29-38.
- Sennet, R. (2011). *El Declive del Hombre Público*. Barcelona: Anagrama.
- Sennet, R. (2007). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. España: Alianza.
- Sennet, R. (2001). Vida urbana e identidad personal. Península.
- Simmel, G. (2015). *Sociología: Estudios Sobre las Formas de Socialización*. México: Fondo De Cultura Económica.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del Paisaje*. Casimiro Libros.

Van Maanen, J. (2011). *Tales of the field: On writing ethnography*.
University of Chicago Press.

Warner, E., Johnson, L. & Andrews, F (2016) Exploring de suburban
ideal: Residents'experiences of Photo Elicitation Interview (PEI).
En: *International Journal of Qualitative Methods*. Sage.

Cibergrafía

[https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/
SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_17/
ProgramasyProyectos/Shared%20Content/Documentos/2014/
POT/ACUERDO%20POT-19-12-2014.pdf](https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_17/ProgramasyProyectos/Shared%20Content/Documentos/2014/POT/ACUERDO%20POT-19-12-2014.pdf) Recuperado febrero de
2018.

[https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/
SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_17/
ProgramasyProyectos/Shared%20Content/Documentos/2014/
POT/ACUERDO%20POT-19-12-2014.pdf](https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_17/ProgramasyProyectos/Shared%20Content/Documentos/2014/POT/ACUERDO%20POT-19-12-2014.pdf) Recuperado febrero de
2018

Goodall (1987). [http://ciat-library.ciat.cgiar.org/articulos_ciat/ciat_
access_es.pdf](http://ciat-library.ciat.cgiar.org/articulos_ciat/ciat_access_es.pdf) Recuperado octubre 2017



Paisajes velados de la minería en Colombia. Habitar la ecología de los paisajes post-extractivos

Mg. Hernán David Arango A.

hernandar5@gmail.com

Resumen

Los entornos de la minería en Colombia son proyectos en potencia para la disciplina del paisaje. Dada la condición extractiva de la ruralidad de los países en vías de desarrollo y el distanciamiento y la restricción a la que son sometidos fruto de fuerzas y dinámicas económicas globales, los entornos mineros en Colombia se convierten en paisajes velados. Este alejamiento –e interrupción– paisajística y relacional ofrece un campo de acción que obliga a complementar las propuestas de manejo que desde países de larga tradición minera se han desarrollado en los últimos años. Su condición opaca y velada sugiere además superar el pensamiento presencialista que ha dominado hasta hoy en las disciplinas espaciales. El alto grado de degradación ecológica y ambiental, la interrupción de las dinámicas económicas y el fuerte impacto social que imprime la minería en los territorios, para el caso colombiano, invitan a hacerse la pregunta por el habitar. Si se nos aleja de ellos, ¿es posible pensar nuevas posibilidades de interacción entre espacio y sujeto? Para ello, el presente trabajo propone que la reactivación paisajística de estos lugares requiere, no solo aceptar nuevas formas –virtuales– del habitar, sino también, hacer uso de experiencias que desde el arte y la estética han estudiado nuevas posibilidades presenciales. Finalmente se estable-

cen unos principios para abordar futuros proyectos de paisaje en dichos entornos en Colombia.

Palabras clave

Paisaje minero, Colombia, Restauración, Habitar, Telepresencia.

Los entornos de la minería pueden ser entendidos como proyectos de paisaje. Los efectos que dicha actividad produce son tan radicales que se altera, no solo la apariencia, sino también su estructura ecológica. Su capacidad operativa modifica relieves, suelos y cursos de agua pero también el ciclo hidrológico, la cadena trófica y los flujos biológicos, dinámicas esenciales para el funcionamiento de los ecosistemas. Dichas transformaciones generan grados de perturbación irreversibles, por lo que pensar retornar al estado previo no es una opción. Esto nos pone necesariamente en una línea entrópica de pensamiento en la cual aceptar un neo-estado es, no solo inevitable, sino, como veremos, una vía que ofrece perspectivas de reactivación paisajística en más amplio sentido. Esta degradación ambiental exige a su vez un seguimiento detallado de los procesos que se podrían poner en marcha mediante una restauración ecológica. El monitoreo de los procesos que se efectúen será indispensable para tomar correctivos en la medida en que los planes adaptativos requieren de un *feed-back* de parte del ecosistema a intervenir. Por esto mostraremos cómo ciertas tendencias contemporáneas dentro de la disciplina de la arquitectura del paisaje permiten elaborar conceptos integrales para el manejo de los entornos de la minería y pensar de manera más amplia el concepto de paisaje.

La disciplina de la arquitectura del paisaje se ha convertido en una herramienta importante a la hora de pensar la forma como funcionan ecológica, biológica y relacionalmente. Sin embargo, la evolución técnica desarrollada a lo largo del siglo XX ha abierto nuevas posibilidades: otros sistemas naturales-artificiales, los proyectos de paisaje hoy se complejizan al automatizar mediante tecnologías digitales los procesos. De esta manera se producen nuevas posibilidades de interacción entre es-

pacio y sujeto. Los sistemas digitales configuran formas de relación más complejas y esta nueva realidad abre una pregunta que, como veremos, se plantea de manera puntual en los entornos de la minería.

De Ian McHarg (2001) a Bradley Cantrell, Kees Lockman (2017), la arquitectura del paisaje ha venido construyendo un corpus teórico desde el cual operar, buscando conciliar simbióticamente lo artificial, lo natural, y ahora, lo digital. En esa medida, diversos trabajos proponen “redes de co-dependencia socioecológica” donde se crean paisajes humanizados a través de los cuales se busca estabilidad ecológica, biodiversidad y bienestar social a la misma vez (Lokman, 2017, p. 60). Estas infraestructuras paisajísticas buscan, además de una integración armónica, una co-evolución entre artefactos, medioambiente y sistemas de información (Bélangier, 2009).

Algunas de las funciones que ejercen las infraestructuras paisajísticas son: producción de energía y alimentos, purificación de agua, secuestro de CO₂ y fitorremediación; a la vez que entrelazar premeditadamente materiales sintéticos que aceleran o ralentizan procesos biofísicos (Lokman, 2017). En definitiva, este cambio significa pasar de sistemas de diseño de control a sistemas de interacción y co-evolución. De esta manera, la integración de tecnología y materiales sintéticos abre la oportunidad a planes programáticos temporales, visualización en tiempo real que permite incorporar inteligencia en el entorno construido (Lokman, 2017).

Casos como Oyster-tecture del estudio SCAPE ilustran cómo se integran los componentes natural y artificial. Esta propuesta busca enfrentar los efectos del cambio climático y el consecuente aumento del nivel del mar. El proyecto consiste en un tejido de cuerdas de bajo costo que se amarran a unos puntos de anclaje –mástiles sumergidos–. Este conjunto conforma una estructura-malla que, junto con la variación del nivel de las aguas oceánicas, configura un hábitat adecuado para una especie de ostra nativa del lugar. De esta manera, océano, estructura-malla y ostras, y las dinámicas entre ellas, establecen relaciones simbióticas incrementando la población y generando alimento apto para el consumo humano.

Otro ejemplo que habla del papel de las tecnologías digitales en las infraestructuras de paisaje y la manera como nos relacionamos con el espacio

es el proyecto del artista David Bowen, *Tele-present water* (Figura 1). A través de la obra, el autor nos suscribe a un juego espacial en el que se hace la pregunta por el habitar. Sin estar en él, la obra hace presente lo que ocurre en tiempo real en otro espacio geográfico. Mediante sensores de movimiento, un dispositivo ubicado en un punto en alta mar, transmite satelitalmente las variaciones posicionales a los que es sometido por la fuerza del viento y del agua y, alejado de este, en un lugar en tierra, una sala de exposiciones, una grilla articulada suspendida recibe la información simulando los movimientos del mar. Como vemos, la era digital y los sistemas de información que estos proveen abren la puerta a experiencias espaciales y a “nuevas entidades perceptuales” (Picon, 2002, p. 11), que hacen repensar la manera en que habitamos los lugares y que superan el pensamiento presencialista que ha dominado en las diversas disciplinas espaciales.

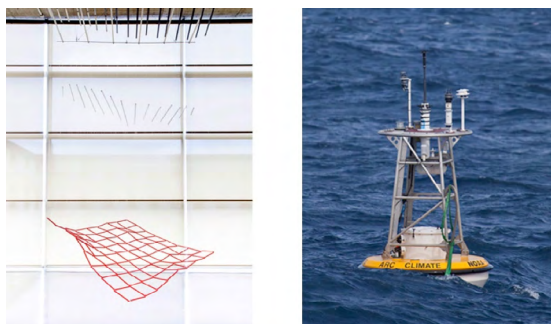


Figura 1. *Tele-present Water*. David Bowen. Honolulu-Polonia. 2011. Izquierda: Grilla articulada que simula, mediante un sistema robótico mecánico, la información de los movimientos del otro dispositivo. Derecha: sensor en un punto del mar en Honolulu el cual se encarga de digitalizar la experiencia acuática. publicdelivery.org. Creative Commons

Paisajes de la minería

Efectos ecológicos-biológicos

Las acciones extractivas –que normalmente requieren de la remoción completa de la capa vegetal, subcapa vegetal y estrato inferior– afectan

los componentes fundamentales de los sistemas bióticos y abióticos. Se alteran la superficie litológica y los elementos geomorfológicos produciendo cambios sustanciales de relieves, transformación de humedales y cuerpos de agua. También se reemplazan sustratos limo-arcillosos por gravas que no son aptas para la producción de capa vegetal (Howard & Loch, 2011). Esas condiciones afectan drásticamente el funcionamiento del suelo (Tibbett, 2010), de la vegetación (Koch & Hobbs, 2007) y de la fauna (Cristescu, Frere, & Banks, 2012). Además de la alteración del geosistema –suelo y subsuelo–, la actividad microbiológica se ve afectada y la habitabilidad del lugar disminuye notablemente (Audet & Doley, 2014), recrudesciendo las posibilidades de restauración ecológica. Más aún, cuando existe presencia de metales pesados en los procesos extractivos –principalmente de mercurio– se generan alteraciones que pueden permanecer cientos o incluso miles de años (Lei, Pan, & Lin, 2016).

Otros autores señalan la pérdida de fertilidad, hidrología alterada y contaminación por lixiviados a largo plazo (Isosaari & Sillanpää, 2010, p. 81), (Ramani, 2012), (Li, 2006). A esto habría que sumarle la posibilidad de desaparición y contaminación de las aguas superficiales y subterráneas, contaminación del aire, y la subsecuente disminución, pérdida y fragmentación de la biodiversidad (Rooney, Bayley, & Schindler, 2011).

En cuanto a las afectaciones a poblaciones expuestas a la actividad minera a gran escala, se destacan: la hipertensión (Maepe & Outhoff, 2011), malformaciones (Ahern, y otros, 2011), silicosis (Nelson, 2013), pérdida de la función pulmonar (Ehrlich, Myers, Water Naude, Thompson, & Churchyard, 2011), palpitaciones, dolor abdominal, de cabeza y pecho, tos, pérdida de peso, diarrea, constipación, náuseas, descargas genitales inusuales (Ekosse, 2011), cáncer de las vías respiratorias (Roberts, y otros, 1989) y disminución de la función pulmonar (Ba, Xu, Lou, & Wang, 2012).

Así pues, las afectaciones producto de las actividades mineras completan un cuadro complejo e irreversible en el que el ecosistema y sus componentes, tanto bióticos como abióticos, sufren repercusiones severas que nos hablan del grado de dificultad cuando se piensa en una restauración ambiental, social y económica.

Países en desarrollo, periferias económicas

En Colombia, y en los demás países llamados subdesarrollados ocurren dinámicas económicas que se ven reflejadas en sus entornos rurales de manera cada vez más palpable. Los ámbitos rurales de estos sirven de repositorios de productos de las economías más fuertes (Espinosa, 2014) (Harvey, 2003). El autor David Harvey (2003) ha analizado ampliamente la relación desigual que existe entre economías desarrolladas y las de los países en vías de desarrollo. La macroestructura económica, según Harvey, determina el aspecto –y por ende la ecología– de los entornos rurales de los países menos fuertes. Ejemplo de ello son los ciclos de bonanza del café, de la caña de azúcar, del caucho, de las piedras preciosas, del petróleo y del biodiesel que desde el siglo XIX ha conocido el campo colombiano (Espinosa, 2014).

Este aspecto resulta particularmente sensible cuando hablamos del caso de los paisajes mineros. La reciente realidad territorial de los países en vías de desarrollo a la que hacemos mención ha desembocado en un fenómeno de distanciamiento estratégico entre centros de población y espacios de producción rural. Por sus altas rentabilidades, la minería tiende a operar desde cierta posición que, principalmente, trata de asegurar una estabilidad operativa que permite realizar sus labores sin inconvenientes. De esta manera, las empresas mineras buscan establecer una distancia entre las poblaciones aledañas y sus centros de operaciones.

Dicha invisibilización se da mediante diversas estrategias. Algunas son de orden restrictivo, como el aseguramiento militar del área de explotación. Otras, diseñando métodos extractivos que ocultan los efectos producidos. El Concejo Internacional de Minería y Metales ha mostrado en su “Guía de Buenas Prácticas para la Minería y la Biodiversidad” que “las tecnologías y las economías cambiantes en el sector de la minería, buscan cada vez con mayor énfasis que esta actividad productiva se realice en ecosistemas remotos y ricos en biodiversidad; que no han sido explorados ni desarrollados anteriormente en la búsqueda de minerales” ((International Council on Mining & Metals, 2017, p. 14). Así pues, el aleja-

miento estratégico hace parte de la producción de periferias económicas rurales de la economía-mundo de la minería.

En una reciente visita al municipio de El Bagre (Figura 2), realizada en el marco de esta investigación, se ha podido comprobar presencialmente tal distanciamiento. La empresa que opera allí, Mineros S.A., logró que se instaurara en el área de interés una base militar, asegurando de esa manera la distancia y el control territorial, que a su vez, tiene como objetivo mantener la estabilidad económica y el orden público. De esta manera, no solo se configura el área de control mediante la fuerza pública, sino, y más efectivo, mediante el aseguramiento de la economía y la gobernanza de facto de la región.



Figura 2. Panorámica. Imagen tomada por una ART (Aeronave Remotamente Tripulada) en un sector de actual explotación de oro de aluvión en el río Nechí, El Bagre, Antioquia. Cortesía de: Mineros S.A. 2017.

Otro ejemplo que llama la atención en cuanto a estrategias restrictivas, y que marca otro *modus operandi* es el caso de la minera *Mubadala Development Company*, grupo empresarial del gobierno de Emiratos Árabes Unidos. Esta busca hacer una exploración subterránea de cerca de 800 m de profundidad en los municipios de Suratá y California, cerca al páramo de Santurbán. Este proyecto será prácticamente invisible. La empresa ha diseñado una metodología operacional que busca invisibilizar tanto sus labores como los efectos causados. Según el Estudio de Impacto Ambiental (EIA) presentado por la empresa, “[...] la operación no producirá grandes pilas de escombros permanentes, no dejará una gran cicatriz visible ni de-

jará presas de relaves ni redes de vías a lo largo de la operación" (Ángel, La mina invisible que amenaza al páramo de Santurbán, 2017). Sin embargo, y debido a su cercanía a un ecosistema paramuno, y a las fuertes pendientes en las que se encuentran el lugar, es fácil pensar que se "[...] puede comprometer su integridad y ocasionar un deslizamiento de grandes proporciones que afectaría no sólo a Suratá sino a todos los municipios aguas abajo en la cuenca del río del mismo nombre" (Ángel, La mina invisible que amenaza al páramo de Santurbán, 2017).

Confirmando el distanciamiento al que se hace mención, una importante recopilación de investigaciones sobre el tema minero en Colombia revela, mediante datos estadísticos, cómo los municipios mineros están particularmente más alejados de importantes centros poblacionales y de producción que los municipios no mineros. La investigación, cuyo producto final es el libro *Insumos para el desarrollo del Plan Nacional de Ordenamiento Minero*, fue realizado en asocio con la Universidad de los Andes, el Ministerio de Medio Ambiente, la Unidad de Planeación Minera Energética (UPME) y Colciencias. En efecto, y corroborando lo que se está argumentado aquí, "los municipios con explotación minera son diferentes a los municipios no mineros del país. Son municipios más aislados de los centros poblacionales, con menor presencia institucional y peores condiciones socioeconómicas" (Ibáñez y Laverde, 2014, p. 45). Además, la investigación evidencia que los municipios mineros en Colombia, aparte de estar más distanciados de centros poblacionales densos, se encuentran más cerca de áreas boscosas y de Parques Naturales. Este contraste comprueba el distanciamiento y el carácter velado de los entornos mineros en Colombia (Figura 3).

Ya que se ha visto cómo el sitio de la minería se aísla, surge entonces la pregunta sobre la posibilidad de una experiencia paisajística. Si seguimos la tesis clásica de la corriente fenomenológica y cultural, según la cual "el paisaje no es un fragmento de la naturaleza ni un objeto físico, sino una construcción mental, [...] un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura" (Maderuelo, 2007, p. 17), habría que decir que la actividad minera, con

sus estrategias de aislamiento, opacidad y control territorial interrumpe la experiencia del paisaje de quienes han habitado estos entornos. El caso del paisaje minero se constituye en un desafío para el interés de la arquitectura del paisaje en la medida en que para pensar una reactivación, y por ende, un proyecto de estos, en últimas propendería por la restauración del vínculo relacional entre cultura y territorio.

ESTADÍSTICAS DESCRIPTIVAS - VARIABLES SOCIALES

Variables sociales		Mineros		No Mineros		Mineros con vecinos no Mineros		Vecinos no Mineros	
ORO		Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.
	Distancia a Bogotá	333	138	320	207	335	149	351	175
	Distancia a la capital del Depto.	87	71	79	57	81	72	77	64

Variables sociales		Mineros		No Mineros		Mineros con vecinos no Mineros		Vecinos no Mineros	
PLATA		Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.
	Distancia a Bogotá	334	133	320	207	337	146	351	175
	Distancia a la capital del Depto.	96	75	79	57	89	78	83	71

Variables Medioambientales		Mineros		No Mineros		Mineros con vecinos no Mineros		Vecinos no Mineros	
CAR		Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.	Media	Dev. Est.
	Distancia al Bosque más cercano	3905	8775	9852	26632	4281	9810	6636	12849
	Hectáreas de Parques Naturales	7269	64701	892	27849	8454	69719	2147	44798
PLA	Distancia al Bosque más cercano	3500	7805	9852	26632	3854	8063	6022	11464
	Hectáreas de Parques Naturales	10677	77940	892	27849	13299	87210	3031	54543
ORO	Distancia al Bosque más cercano	7274	9673	9852	26632	7588	10027	9171	10525
	Hectáreas de Parques Naturales	1005	6426	892	27849	1195	6992	255	3040

Figura 3. Cuadro de Distancias (en kilómetros) entre Municipios Mineros/No Mineros y Capitales, Bosques y Parques Naturales. Elaboración personal a partir de "Insumos para el desarrollo del Plan Nacional de Ordenamiento Minero", (Ibáñez & Laverde, 2014), capítulo "Los municipios mineros en Colombia: características e impactos sobre el desarrollo". Bogotá. 2014.

Manejo de los entornos posextractivos

La literatura reciente permite pensar para el caso de los paisajes de la minería que el balance entre el componente social, el económico y el ecológico es fundamental (Baeten, 2017). También, que no existen leyes universales sobre el tratamiento y manejo de estos paisajes pues, además de las diferencias entre los elementos contextuales de cada caso,

también el tipo de minería y la cultura preexistente del lugar configuran tipologías tan diversas que la minería y la cultura hacen imposible una caracterización precisa.

En países de larga tradición minera se ha venido construyendo en los últimos años un cuerpo teórico que ha producido métodos operativos desde los cuales es posible elaborar una idea de paisaje en estos territorios. La perspectiva permite apreciar los patrones espaciales que determinan la estructura ecológica, y también determinan y comprenden las interrelaciones bióticas que constituyen su funcionamiento. En otras palabras, la escala del paisaje permite una mirada que comprende la expresión de la biodiversidad de un lugar (Forman, 1995; Vargas, 2011; Lei, Pan, & Lin, 2016); mirada que para el caso de la minería a gran escala resulta imprescindible.

El grado de perturbación que ocasiona la actividad minera puede tener el mismo nivel que el que ocasiona el vulcanismo, la más devastadora de las acciones naturales (Navarro, Goberna, González, Castillo, & Verdú, 2017). En este sentido, es posible hablar de irreversibilidad (Audet & Doley, 2014), la cual nos pone necesariamente en una perspectiva entrópica que hace repensar los modelos de restauración ecológica clásicos (Lokman, 2017) y en donde, en algunos casos, es recomendable introducir nuevas especies de flora exótica (Paisio, González, Talano, & Agostini, 2012) que tengan altas capacidades remediadoras (Berdugo, 2011).

Otro de los aportes científicos importantes es la propuesta del modelo de restauración ecológica denominado *Re-habilitación (R4)* (Lima, Mitchell, O'Connell, & Verhoeven, 2016). Este se muestra como un método acorde al tratamiento de los paisajes de la minería. Pretender volver al estado previo-histórico no es una opción realista pues exigiría ingentes cantidades de entradas –recursos– que harían a los proyectos inviables automáticamente. Por ello, restablecer ciertas funciones ecosistémicas (funciones biogeoquímicas mínimas) se perfila como una opción adecuada en los contextos de minería (Lima, Mitchell, O'Connell, & Verhoeven, 2016).

En el mismo sentido, el conocimiento histórico de la biología de un lugar y su evolución debe entenderse más como legado y fuente de in-

formación que como un pasado al cual se pretenda regresar. La historia da pistas esenciales de lo que ocurre en este nuevo entorno en términos biológicos, pero también culturales y económicos, y debe aprovecharse al máximo en ese sentido a la hora de plantear una propuesta de diseño paisajístico (Higgs, y otros, 2014).

Si miramos el caso de la minería en el Bajo Cauca antioqueño vemos cómo este territorio ha terminado siendo un paisaje antrópico en la medida en que el grado de perturbación requiere asistencia permanente y a perpetuidad. Su manejo debe ser pensado en función de la estabilidad ecológica, la salud humana y de la subsecuente habitabilidad (Lokman, 2017) (Audet & Doley, 2014). La presencia de metales pesados, por ejemplo, obliga a gestionar un adecuado y riguroso tratamiento del material contaminado y obliga y requiere una vigilancia permanente, pues estos son altamente peligrosos para la ecología y la salud humana y la eliminación del riesgo en su totalidad no es posible. Solo un manejo controlado podría garantizar su aislamiento y evitar daños más aún más importantes (Paisio, González, Talano, & Agostini, 2012) (Berdugo, 2011) (Lima, Mitchell, O'Connell, & Verhoeven, 2016).

Esta asistencia indefinida queda traducida en un seguimiento permanente –monitoreo– de la evolución del lugar (Society for Ecological Restoration, 2017) (Lei, Pan, & Lin, 2016) (Vargas & Dolores, 2016), que permitiría verificar resultados pero, quizás más importante, rediseñar estrategias, adaptar diseños y reformular acciones y objetivos según las dinámicas registradas. Este *feed-back* (Lokman, 2017) establecido con el entorno pone en marcha flujos de información a través de los cuales se configura un nuevo vínculo relacional entre sujeto y lugar.

Principios para un proyecto de paisaje en contextos de minería

Compromisos económicos y ecológicos

Como hemos visto, los entornos mineros son escenarios de oportunidad de restablecimiento de funciones ecológicas a la vez que paisajísticas. Su

condición restrictiva nos ha dado pie para proponer un proyecto de paisaje diferenciado que busca complejizar la idea del habitar en estos ámbitos mineros posextractivos y, por ende, superar el modelo-tendencia que se ha venido desarrollando en países desarrollados y de larga tradición minera.

A raíz de la definición de patrimonio industrial en la década de los sesenta, ha surgido una tendencia que busca darle un nuevo valor a los entornos mineros. El patrimonio minero y su reciente declaratoria (TICCIH) a través de la Carta de Nizhny Tagil de ICOMOS, establece que los paisajes mineros deben ser revalorizados y declararse como patrimonio cultural (Baeten, 2017) (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, 2017). En cambio, para el caso de Colombia, como hemos visto, el distanciamiento y la interrupción paisajística hace pensar en nuevas formas de habitar estos lugares remotos y activar la presencialidad.

Habitar entre la experiencia real y la experiencia virtual

Una nueva manera de habitar espacios que ilustra la idea que venimos desarrollando ha sido la obra del artista Robert Smithson. Una importante parte de su obra trata de establecer dialécticas entre un sitio –Site– y un lugar alejado y abstracto –Non-site–. Su obra instauro conductos relacionales mediante un intercambio conceptual y material. Este “desplazamiento” establece *vínculos* entre ambos lugares (Smithson, 1989). De algún modo, es posible afirmar que dicho desplazamiento es una manera de reactivar la presencialidad. Lo que persigue Smithson es un movimiento entre la ausencia y la presencia donde se descontextualizan las realidades de ambos espacios. Con ello, el artista trasgrede el “estado natural” del lugar produciendo en el espectador extrañamiento. Esta experimentación es fértil para el caso de los paisajes posextractivos que se caracterizan por su alejamiento y restricción en la medida en que emerge la pregunta por la presencia y la virtualidad del paisaje.

Por medio de experimentaciones como las de Smithson, se efectúa una “reformulación de la experiencia física y del mundo material” (Picon, 2002, p. 10), donde el uso de nuevas tecnologías como sensores remotos, abre maneras alternativas de percibir el paisaje y, con ello, a posibilida-

des de reactivación a distancia de los mismos. Es gracias a experiencias mediales y tecnológicas distribuidas a lo largo y ancho del planeta que Antoine Picon, "y los altos niveles de interconectividad [...] llevan a pensar que categorías como territorio o paisaje parezcan más apropiadas para su descripción" (p. 14).

El proceso minero vincula no solo a quienes hacen uso del material extraído, sino también a quienes se benefician de la extracción del lugar afectado. Un principio elemental de corresponsabilidad genera automáticamente la necesidad de reconexión entre ambas entidades. Se justifica así el uso de plataformas digitales que conecten de manera directa el proceso restaurativo con entornos desde los que se haya promovido la actividad minera (Garay, 2013).

Surge pues un principio de simultaneidad dialéctica entre lo ausente y lo presente que muestra las relaciones entre lugares y paisajes distantes como factor fundamental para tener en cuenta en los proyectos de los paisajes velados de la minería en Colombia. La experiencia espacial a distancia exige simulaciones y metáforas significativas que ayuden a percibir el lugar remoto. La obra de Smithson muestra claramente este principio y los sistemas de monitoreo digitales pueden ser el medio a través del cual se pueda poner en marcha este principio y producir la experiencia telemática, uniendo simultáneamente situaciones paralelas y de tiempo real. Puede verse así, cómo una reactivación de la habitabilidad en estos ámbitos exige superar modelos de pensamiento presencialistas y aceptar las nuevas posibilidades mediales y telemáticas como una nueva forma del habitar.

El proyecto de paisaje como modelo abierto: principio de apertura y asistencia continuada

Aceptar el proceso de dinámicas, propio del paisaje minero, muestra un cambio de paradigma en las maneras de diseñar los proyectos de paisaje. Verlos no como un diseño acabado abre la posibilidad a una nueva metodología de trabajo. Como hemos visto, el paisaje minero se interrumpe abruptamente y agenciar ese cambio debería ser la esencia de su proyec-

to. En la actualidad ver cómo manejar esa dinámica es parte esencial del proyecto de paisaje. La temporalidad convierte los métodos de representación en calendarios donde se prevén cambios estacionales.

Un principio de *apertura y asistencia continuada*, ejemplo de este cambio en la concepción del proyecto de paisaje, podemos verlo en la obra de Gilles Clément, *El jardín en movimiento*. El autor propone crear a partir de las fuerzas emergentes del paisaje antes que hacerlo a través de ideas preconcebidas. Su método consiste más en la observación que en el diseño de *tabula rasa*. Una vez la energía natural emerge, el jardinero contemporáneo busca orientar las fuerzas, antes invisibles, que se expresan ahora en formas en crecimiento. Para Clément, el proyecto no termina sino que se transforma. Estas experiencias nos llevan a concebir una rehabilitación de un entorno posextractivo en términos de fases más que en diseños y propuestas cerradas. De esta manera, el primer paso sería solo la *fase cero* (Figura 4), en la cual cesa el proceso extractivo y se insertan los mecanismos necesarios para activar –y reparar– ciertos procesos biogeoquímicos.



Figura 4. Esquema evolutivo de los entornos mineros. Fase cero, momento de apertura, oportunidad de un proyecto de arquitectura de paisaje. Elaboración personal, 2018.

Como vemos, la asistencia remota y digital tanto como la dinámica y el cambio, nos hacen pensar en paisajes humanizados e interconectados a los cuales debe hacerseles seguimiento permanente y programático. Un agenciamiento, a través de una infraestructura tecnológica, que pasa

del enfoque de sistemas de diseño de control a sistemas de interacción y coevolución (Lokman, 2017). Un desarrollo temporal que acepte diversas estructuras de trabajo, fenómenos emergentes, performatividad y adaptabilidad (Berrizbeitia, 2007).

Fases, procesos de diseños abiertos, tienen como objetivo resaltar la evolución y, por ello, los componentes que tienen que ver con el cambio y la memoria protagonizan la revaloración que se desea. Entre ellas están: la legibilidad de las distintas dinámicas que hacen parte del lugar, la inclusión de marcas del pasado en el territorio, la expresión del cambio, el acoplamiento de diversas escalas, el compromiso con la diversidad y la determinación a adaptar formas existentes a nuevas prácticas sociales (Berrizbeitia, 2007).

A manera de conclusión

La irreversibilidad propia de los contextos de minería y su transformación radical configuran un caso de estudio ejemplar a la hora de pensar la relación del hombre con el paisaje –y el mundo natural– en la era del antropoceno. A partir de la entropía, segunda ley de la termodinámica, es posible aceptar la realidad evolutiva que presenta un paisaje posextractivo y su *fase cero* como momento de cambio y apertura en simultáneo. La interrupción económica, relacional, ecológica y paisajística configura una oportunidad de proyecto de gran valor en el contexto de una crisis ecológica-energética global.

El repaso al manejo que se ha venido haciendo de estos entornos en países de larga tradición minera invita a reevaluar conceptos nostálgicos de la restauración ecológica clásica. La idea de llevarlos a un estado histórico previo a la perturbación es una opción inviable, no solo por las enormes cantidades de recursos que demandarían, sino por su irreversibilidad biológica aquí demostrada. Es necesario aceptar que estos deben ser rehabilitados con programas y planes de agenciamiento permanentes que provean una estabilidad y reactivaciones de funciones biogeoquímicas mínimas.

Plantear propuestas de diseño en los entornos mineros requiere aceptar su enorme complejidad. Tanto la interrupción ecológica y social que en ellos se da como la restricción espacial que las dinámicas económicas

globales proveen en países como Colombia, obligan a pensar estos proyectos de manera transdisciplinar. Es vital comprender que los efectos producto de la minería rebasan el ámbito local configurando así vínculos con otros lugares del mundo que extienden la pregunta por el habitar en la teoría del paisaje. Un principio de corresponsabilidad teje relaciones entre lugares y paisajes geográficamente distantes y esta realidad merece ser atendida desde el arte, la estética y la geografía.

La temporalidad entra a ser una variable fundamental. La declaración del cierre de mina instauro la *fase cero* de un proceso que acepta intrínsecamente procesos adaptativos, diversas estructuras de trabajo, fenómenos emergentes, performatividad y adaptabilidad. Así mismo, la necesidad de incorporar a un proyecto restaurativo sistemas digitales de monitoreo brinda la posibilidad de un soporte a través del cual reactivar el vínculo perdido con los entornos de la minería. Esto permitirá habitar estos sitios desde lugares remotos, y a través de ello, establecer nuevas experiencias paisajísticas virtuales ecológicas y telepresenciales.

Referencias

Ahern, M., Hendryx, M., Conley, J., Fedorko, E., Ducatman, A., & Zillug, K. (2011). The association between mountaintop mining and birth defects among live births in central Appalachia. *Environmental Research*, 838-846.

Ángel, A. (20 de Noviembre de 2017). La mina invisible que amenaza al páramo de Santurbán. Bogotá, Cundinamarca, Colombia.

Audet, P., & Doley, D. (2014). Changing Restoration Priorities in the 21st Century - Oportunities for Nuvel Ecosystem Design in Mine Closure. *BRISBANE, QLD, 16-48, JULY*, 649-662.

Ba, T., Xu, X., Lou, J., & Wang, S. (2012). Dynamic observation of pulmonary ventilation function in workers contacting chromate. *Beijing Da Xue Xue Bao Yi Xue Ban*, 444-447.

- Baeten, J. (2017). Post-mining landscapes: Conference documentation. *Society for Industrial Archeology*, 35 (1-2), 119-120.
- Bélanger, P. (2009). Landscape as Infrastructure. *Landscape Journal*, 79-95.
- Berdugo, M. (2011). *Síntesis simposio sobre biorremediación*. Bogotá: Orlando Vargas Ríos y Sandra Paola Reyes.
- Berrizbeitia, A. (2007). Re-placing process. En J. Czerniak, *Large Parks* (págs. 175-197). China: Princetone Architectural Press.
- Cristescu, R., Frere, C., & Banks, P. (2012). A review of fauna in mine rehabilitation in Australia: Current state and future directions. *Biological Conservation*, 60-72.
- Ehrlich, R., Myers, J., Water Naude, J. t., Thompson, M., & Churchyard, G. (2011). Lung function loss in relation to silica dust exposure in South African gold miners. *Occup. Environ. Med.*, 96-101.
- Ekosse, G.-I. (2011). Health status within the precincts of a nickel-copper mining and smelting environment. *Afr Health Sci.*, 90-96.
- Espinosa, M. A. (2014). Los paisajes rurales de la globalización: una aproximación desde la geografía humana. En S. Barrera, *Perspectivas sobre el paisaje* (págs. 219-245). Bogotá: Biblioteca Abierta.
- Forman, R. T. (1995). Some general principles of landscape and regional ecology. *Landscape ecology*, 10 (3), 133-142.
- Garay, L. J. (2013). *Minería en Colombia. Fundamentos para superar el modelo extractivista. Volúmen 1*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Harvey, D. (2003). *The new imperialism*. Oxford: Reino Unido.

- Higgs, E., Falk, D. A., Guerrini, A., Hall, M., Harris, J., Hobbs, R. J., . . . Throop, W. (2014). The changing role of history in restoration ecology. *Frontiers in Ecology and the Environment*, 12(9), 499-506.
- Howard, E., & Loch, R. (2011). Evolution of landform design concepts. *Transactions on the institution of Mining and Metallurgy*, 0-6.
- Ibáñez, A., & Laverde, M. (2014). Los municipios mineros en Colombia: características e impactos sobre el desarrollo. En J. Benvides, *Insumos para el desarrollo del Plan Nacional de Ordenamiento Minero* (págs. 203-297). Bogotá: Uniandes.
- International Council on Mining & Metals. (10 de Diciembre de 2017). *ICMM*. Obtenido de <https://www.icmm.com/en-gb>
- Isoaari, P., & Sillanpää, M. (2010 (81)). Electromigration of arsenic and co-existing metals in mine tailings. *Chemosphere*, 1155-1158.
- Koch, J. M., & Hobbs, R. J. (2007). Synthesis: Is Alcoa Successfully Restoring a Jarrah Forest Ecosystem after Bauxite Mining in Western Australia? *Restoration Ecology*, 26-39.
- Lei, K., Pan, H., & Lin, C. (2016). A landscape approach towards ecological restoration and suitable development of mining areas. *Ecological Engineering*, 90, 320-325.
- Li, M. S. (2006). Ecological restoration of mineland with particular reference to the metalliferous mine wasteland in China: A review of research and practice. *Science of The Total Environment*, 38-53.
- Lima, A. T., Mitchell, K., O'Connell, D. W., & Verhoeven, J. (2016). The legacy of surface mining: Remediation, restoration, reclamation and rehabilitation. *Environmental Science & Policy*, 66, 227-233.

- Lokman, K. (2017). Cyborg landscapes: Choreographing resilient interactions between infrastructure, ecology and society. *Journal of Landscape Architecture*, 12 (1), 60-73.
- Maderuelo, J. (2007). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: ABADA.
- Maepe, L. M., & Outhoff, K. (2011). Hypertension in goldminers. *South African medical journal*, 30-33.
- McHarg, I. (2001). *Proyectar con la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Navarro, J. A., Goberna, M., González, G., Castillo, V. M., & Verdú, M. (2017). *Restauración Ecológica en Ambientes Semiáridos. Recuperar las interacciones ecológicas y las funciones ecosistémicas*. Madrid: CSIC.
- Nelson, G. (2013). Occupational respiratory diseases in the South African mining industry. *Glob Health Action*, 89-98.
- Paisio, C., González, P., Talano, M., & Agostini, E. (2012). Remediación biológica de mercurio: Recientes avances. *Latinoam Biotecnol Amb Algal*, 3, 119-146.
- Picon, A. (2002). Arquitectura y virtualidad. Hacia una nueva condición material. *Praxis*, 10-15.
- Ramani, R. (2012). Surface Mining Technology: Progress and Prospects. *Procedia Engineering*, 9-21.
- Roberts, R., Julian, J., Swezey, D., Muir, D., Shannon, H., & Mastromatteo, E. (1989). A study of mortality in workers engaged in the mining, smelting, and refining of nickel. I: Methodology and mortality by major cause groups. *Toxicol Ind Health*, 957-974.

Rooney, R., Bayley, S., & Schindler, D. (2011). Oil sands mining and reclamation cause massive loss of peatland and stored carbon. *PNAS*, 4933-4937.

Smithson, R. (1989). *Selección de escritos*. México: Alias.

Society for Ecological Restoration. (10 de Octubre de 2017). *Society for Ecological Restoration*. Obtenido de <http://www.ser.org/>

The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage. (9 de Diciembre de 2017). *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*. Obtenido de <http://ticcih.org/>

Tibbett, M. (2010). Large-scale mine site restoration of Australian Eucalypt forests after bauxite mining: soil management and ecosystem development. *Ecology of Industrial Pollution*, 309-326.

Vargas, O. (2011). Restauración Ecológica: Biodiversidad y Conservación. *Acta Biol. Colomb.*, 16, 2, 221-246.

Vargas, O., & Dolores, A. (2016). Patrones del paisaje y escenarios de restauración: acercando escalas. *Acta Biol. Colomb.*, 21(1), 29-239.



Hacia una transformación ecológica de las ciudades: un ensayo didáctico

Ph.D. Luca Bullaro,

lucabullaro@hotmail.com

Profesor asociado Facultad de Arquitectura,
Universidad Nacional de Colombia

Resumen

Este capítulo es una reflexión sobre la experiencia desarrollada en las investigaciones denominadas “Arquitectura contemporánea en Medellín” y “Arquitectura para la democracia” de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín) en las cuales se describen algunos ensayos proyectuales realizados en el ámbito didáctico de los laboratorios proyectuales.

A partir del estudio de unos referentes nacionales e internacionales, y gracias a la creación de grupos multidisciplinarios (artistas, arquitectos, urbanistas, botánicos, ingenieros), se han abordado unos esquemas proyectuales de aldeas autosuficientes, pensados para las afueras de Medellín, donde los elementos naturales adquieren un papel de primaria importancia desde el punto de visto social, climático y estético.

Los embriones proyectuales –en los cuales se indagaron los temas de la autosuficiencia de los edificios, la multiplicación de sistemas de conexiones peatonales, la incorporación de elementos naturales dentro de la ciudad, la humanización de los barrios– han generado una serie de reflexiones compartidas sobre la transformación actual y futura de nuestras ciudades.

En las propuestas se implementó el tema del manejo adecuado de los recursos, de la reutilización de materiales, de la producción limpia de energía y alimentos, de una arquitectura que se adapta al clima específico del lugar. Aplicando el nuevo paradigma ecológico en arquitectura del cual habla Richard Rogers en su libro *Ciudades para un pequeño planeta*, se puede mejorar notablemente el mundo espacial y paisajístico de nuestros sistemas urbanos, pensados como parte integrante de un específico ecosistema, dentro de un planeta delicado que necesita comprensión y respeto.

Palabras clave

Bioarquitectura, Sostenibilidad, Transformación urbana, Didáctica ecológica, Autosuficiencia.

Introducción

En América Latina la expansión económica de los últimos años está produciendo cambios vertiginosos, sean positivos o negativos. Entre los últimos, se puede enumerar el enorme incremento demográfico, la expansión incontrolada y no planificada de las ciudades, la destrucción del territorio. Críticos y teóricos contemporáneos, interesados en los temas urbanos, paisajísticos y territoriales –a menudo relacionados con la actividad didáctica e investigativas de la universidad–, han y están reflexionando y debatiendo sobre estos asuntos y, en algunos casos, intentan proponer soluciones sabias para el futuro próximo. Pensamos por ejemplo en los precursores de la arquitectura ecológica como Buckminster Fuller y Paolo Soleri en Estados Unidos, Friedensreich Hundertwasser en Austria, Cesar Manrique en España, y a los contemporáneos Richard Roger y Norman Foster en Inglaterra, Renzo Piano en Italia, Mvrdv en Holanda, Big en Dinamarca, entre otros.

Meditaciones sobre la escasez de los recursos, sobre la importancia de realizar con poco, de utilizar materiales ecológicos, de la posibilidad de producir energía verde y alimentos a partir del proyecto de arquitectura, de recoger y purificar las aguas lluvias, se fusionan con la especulación sobre la integración inteligente entre elementos y sistemas naturales y artificiales (Bullaro, 2017).

La pesquisa intentó aplicar al ámbito didáctico de los laboratorios proyectuales universitarios del primer ciclo estos temas, que incluyen reflexiones multidisciplinares sobre la ecología, la autosuficiencia, la responsabilidad social y ambiental, los cuales desde hace tiempo están presentes en las búsquedas teóricas y prácticas de los más importantes arquitectos y urbanistas contemporáneos.

Este capítulo describe el proceso de análisis de unos ejemplos paradigmáticos de construcción de conjuntos urbanos modélicos de la Modernidad, la labor de extrapolación y de reinterpretación de conceptos derivados del estudio –fundamentales a la hora de proponer nuevas expansiones urbanas y territoriales–, y la labor que se implementó en Medellín, en el ámbito de los “Talleres de Proyectos” de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

En los ensayos proyectuales se debatieron algunos puntos fundamentales entre los cuales se quiere destacar: la integración y la fusión entre elementos naturales y artificiales; la correspondencia entre micro y macro escala; el uso de recursos y materiales locales; la implementación de sistemas bioclimáticos para responder de forma adecuada a varios tipos de climas tropicales; la concatenación entre espacios públicos y productivos; la producción de energía verde a través de placas fotovoltaicas y sistemas eólicos posicionados en los edificios; la aplicación de las antiguas enseñanzas constructivas; y el íntimo respeto hacia la madre tierra que realizaban las culturas prehispánicas.

Fase 1

La fase inicial de la investigación se basó en el estudio de algunos sondeos proyectuales de tres maestros de la modernidad: Josep Lluís Sert, Oscar Niemeyer, y Lucio Costa. Con algunas de las obras construidas en los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Por ejemplo, la casa Bloc de Barcelona, los edificios públicos de Pampulha y las Supercuadras de Brasilia, estos arquitectos han demostrado cómo establecer algunas estrategias claras de concatenación entre natural y artificial, entre espacios íntimos, abiertos y públicos.

Los saberes derivados de esta fase analítica (teórica y comparativa) fueron fundamentales como base teórica para el desarrollo de los proyectos académicos e investigativos de la segunda etapa, en la cual se han propuesto esquemas de nuevos barrios autosuficientes en los cuales los elementos naturales adquieren un papel de primaria importancia desde el punto de vista social, climático y estético.

En la península ibérica y en el territorio brasileño, a partir de los primeros sondeos experimentales realizados por Sert, Niemeyer y Costa, se desarrolló una rigurosa cultura de barrios incluyentes en los cuales la naturaleza juega un papel protagónico. Los temas del diálogo entre arquitectónico y natural, de la concatenación de plazas y parques, de la permeabilidad y de las intensas conexiones urbanas que se despliegan en los proyectos de los tres maestros modernos, aparecen de extraordinaria actualidad y proporcionan diferentes pautas que se pueden reinterpretar y aplicar a nuevos proyectos urbanos. Se quiere subrayar, entre los principios indagados, el uso de *pilotis*, pérgolas y porches; la continuidad con la trama urbana, y entre espacios interiores y exteriores; los equipamientos públicos que se abren hacia al espacio comunitario; la incorporación del arte en forma de murales y esculturas urbanas; el control bioclimático de los lugares; la reutilización del agua lluvia; el uso de materiales económicos y prefabricados. Todos estos principios actuales y de gran utilidad son fundamentales para definir estrategias compositivas y didácticas rigurosas en el momento de proyectar la ampliación, la transformación y la mejora de nuestras ciudades.

Dos de los discípulos más creativos y apasionados de Le Corbusier, Oscar Niemeyer y Josep Lluís Sert, realizaron unos prototipos modélicos de edificios habitacionales y de configuración de nuevos barrios modernos de gran interés, poniendo en práctica algunos de los conceptos del maestro suizo, pero adaptándolos al clima y a las diferentes maneras de vida de Brasil y Cataluña.

En Barcelona, “[...] la Casa Bloc (1932) realizada al principio de los años treinta del siglo pasado, es un ejemplo decisivo de reinterpretación y puesta en práctica en Cataluña de las ideas modernas” (Bohigas, 1980, p.

42 y de los dictámenes del “Plan Maciá”; el Plan piloto de Barcelona elaborado a principio de los años treinta por Sert, Torres Clavé, Le Corbusier y algunos miembros del GATCPAC (Sert, 1942), presenta un esquema planímetro en forma de “S” (Bastlund, 1967) que permite la génesis de dos amplios pulmones verdes interconectados a través de un sistema de áreas cubiertas pero abiertas, realizadas a través de un conjunto de porches caracterizados por esbeltos *pilotis* metálicos pintados de azul. Los locales y los servicios comunitarios se abren hacia los espacios públicos centrales que están divididos en zonas duras y blandas, con franjas verdes, y otras con pavimento pétreo, aptas para reuniones públicas y representaciones teatrales y musicales.

En el Edificio Copan, realizado en 1951 en São Paulo, Oscar Niemeyer reinterpreta algunos conceptos de la Unité d’habitation de Le Corbusier generando un “barrio moderno” compacto y denso (Verde Zein, 2010), concebido para acoger cinco mil habitantes. Se investigó la estrategia de proyecto del maestro carioca en relación a la definición conceptual de la planta baja y del sistema de protección bioclimática de las fachadas: con la invención de un sistema lineal de brise-soleil horizontales que solucionan el problema de bloquear los rayos directos del sol pero, al mismo tiempo, permiten un amplio espectro visual desde el interior de los apartamentos para fomentar una contundente relación con los volúmenes arquitectónicos vecinos y lejanos de la metrópolis brasileña (Papadaki, 1956). El zócalo urbano completamente permeable, es un espacio-bisagra que conecta los lugares urbanos adyacentes con las zonas más íntimas de los pisos superiores, crea un conjunto dinámico de calles interiores que acogen los servicios para la comunidad, relaciona de forma contundente la extensa zona de la planta baja con los vecinos espacios a cielo abiertos y con las áreas públicas cubiertas y las terrazas de las cotas superiores.

Ahora bien, los primeros niveles de este inusual edificio-ciudad, que se asoman de manera directa al conjunto de lugares urbanos cercanos, presentan un doble sistema interior-exterior, de conexiones verticales que unifican los primeros tres andares y acogen varios tipos de servicios -cafeterías, restaurantes, locales comerciales- y unas generosas terra-

zas en el segundo y tercer nivel que proporcionan lugares para la socialización y una perspectiva inusual de la urbe desde variables puntos de vistas (Niemeyer, 2007).

En la etapa inicial se analizaron también otros equipamientos públicos integrados en el proyecto urbano de algunos barrios modernos. La elección de Pampulha, el conjunto urbano de Belo Horizonte, idealizado al final de los años treinta del siglo pasado por el futuro presidente de Brasil Juscelino Kubitschek, y recientemente declarado "Patrimonio de la Humanidad" por la Unesco, surgió de la extraordinaria calidad arquitectónica del núcleo (Unesco, 2016) y de las particulares características climáticas y paisajísticas del área geográfica que presentan algunas similitudes con aquellas de la región colombiana de Antioquia, Colombia.

Alrededor del lago de Pampulha se desarrolla un moderno barrio-jardín con una fuerte relación entre lo natural y lo construido, una sucesión de núcleos públicos en forma de edificios de notable calidad paisajística y bioclimática, y un sistema de viviendas, entre las cuales se aprecia la Casa Kubitschek, proyectada por Niemeyer (2000) al final de los años treinta. A lo largo de la orilla se posicionaron los equipamientos del barrio que, según el historiador Kenneth Frampton, son obras modélicas en el ámbito del panorama arquitectónico moderno de América latina por la delicadeza de relación con el paisaje y por la elegancia de la morfología que fusiona de manera sensible y poética el espacio construido, naturaleza y arte (Frampton, 2009). El corazón central es un elemento natural, en forma de generoso espejo de agua: la franja perimetral que corre paralela a la orilla posee un sistema de múltiples caminos peatonales que se ensanchan, a veces, para formar plazoletas pavimentadas en piedra que proporcionan unas vistas placenteras sobre el conjunto natural.

La Casa do baile (1940) define en su parte central un lugar abierto para la música y la danza en comunicación directa con la sala cubierta a través de una pared en vidrio, que se abre en su totalidad hacia al corazón democrático (Puppi, 1987).

El conjunto de los proyectos, que genera una interesante centralidad barrial, se desarrolla en el ámbito de una pequeña isla artificial en la cual

se posicionan el volumen cerrado de forma cilíndrica, la plaza, la marquesina orgánica que corre paralela a la orilla y el escenario para los músicos. Es un espacio para la socialización y la comunión con la naturaleza, que reinterpreta arquitectónicamente la morfología de la orilla del lago y está en diálogo directo con el bosque adyacente y con las altas palmeras que acompañan las vías peatonales de la orilla.

Otra centralidad panorámica es representada por el club náutico (1940) que se forja a través de una península "suspendida", artificial, que se asoma hacia al agua y que rememora la proa de un barco (Papadaki, 1950). A la parte superior se accede gracias a una rampa exterior que conecta los caminos públicos con el espacio semipúblico del club: la arquitectura enmarca aquí la vista panorámica hacia al lado opuesto desde un punto de vista privilegiado.

El proyecto del Casino –hoy Museo de arte moderno– se resuelve en planta gracias a la fusión de un rectángulo y de un círculo (Niemeyer, 1978): el primero acoge el lugar del acceso y genera un espacio en doble altura, protagonizado por una rampa que permite la conexión con el nivel superior; el volumen cilíndrico es el espacio dedicado a la música, a los conciertos y a la danza. El edificio presenta en su interior revestimientos de gran calidad (Dias Comas, 2008) –mármoles, seda rosada, piedras semipreciosas– y de extrema sencillez en la piel externa: piedra gris, superficies vidriadas y marcos en aluminio. La relación interior-exterior es penetrante y los jardines –proyectados por Burle Marx– generan un elegante contraste con los volúmenes puros, proporcionando desde el interior unas visiones inusuales de naturaleza enmarcada en el ámbito del espacio arquitectónico minimalistas, que recuerdan los croquis del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro realizados al principio de los años treinta (Harris, 1987) por Le Corbusier.

Fase 2

Basada en el análisis de algunas obras modélicas, la primera fase de la investigación, –estudio que contempló también la visita directa a los edificios y a los barrios descritos precedentemente– proporcionó las herra-

mientas necesarias para desarrollar la siguiente fase: la aplicación de los principios en nuevos proyectos urbanos para el territorio colombiano desarrollados en el ámbito del Curso Proyectos II de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. El método pedagógico del curso emprendió con una serie de análisis urbanos, arquitectónicos y paisajísticos de proyectos urbanos modélicos y prosiguió con el estudio de las características ecológicas y sociales del territorio antioqueño en la zona entre Girardota y Copacabana, dos pequeños centros urbanos a pocos kilómetros de Medellín. En esta fase de la investigación se intentó concatenar la especulación teórica con ensayos didácticos de tipo práctico para fomentar en los estudiantes la capacidad de especular sobre la creación de nuevos espacios urbanos incluyentes, la concatenación entre elementos arquitectónicos y naturales, la relación entre espacios íntimos, semi-públicos y públicos. Se decidió optar por un ejercicio práctico –el diseño de una pequeña estructura urbana ecológica y autosuficiente– que sirviera de expediente pedagógico para encadenar el trabajo analítico con el práctico, basado en la reinterpretación de los referentes internacionales y en la reflexión proyectual sobre el nuevo paradigma de sostenibilidad sistémica.

Aldeas autosuficientes

Entre los estudiantes y los docentes –Luca Bullaro, Javier Catañeda, Carlos Molina y Diana Montoya, con el apoyo del maestro Marco Aurelio Montes– se generaron unas reflexiones sobre el desarrollo actual de algunas ciudades de América Latina que, en un tiempo fueron humanas, con una alta calidad de vida y una relación directa con el mundo natural, crecen hoy en día de forma rápida y sin un proyecto urbanístico racionalmente planeado. Conjuntos sociales, que hace unos años poseían una relación holística con la naturaleza, se van transformando en lugares contaminados, en los cuales la vegetación se reduce drásticamente, con un sistema de espacios públicos exiguo, con barrios desconectados, enormes áreas periféricas realizadas a partir de la yuxtaposición de tugurios, con sistemas de vías rápidas que atraviesan los barrios produciendo fuertes di-

visiones en el tejido urbano, contaminación e interrumpiendo de forma inhumana el sistema de flujos peatonales (Rogers, 2003).

Se estableció, entonces, la urgencia de una planificación inteligente con el fin de bloquear expansiones incontroladas y de regenerar internamente los conjuntos urbanos. Ya desde hace algunos años, arquitectos y urbanistas, fuera y dentro Colombia, plantean también la posibilidad de desarrollar en los alrededores de los núcleos principales un sistema de pequeños núcleos autosuficientes conectados a través de medios de transporte públicos y ecológicos sobre el sistema urbano y territorial, como por ejemplo afirma en el libro *Pro Domo* el maestro Yona Friedman

Se propuso a los estudiantes esbozar un conjunto de aldeas autosuficientes e interrelacionados que puedan reinterpretar las enseñanzas de los maestros modernos. Las pautas básicas del diseño fueron: la integración entre natural y artificial, la facilidad de las conexiones, la bioclimática, la cercanía de las viviendas con los lugares de trabajo, la génesis de caminos para el desplazamiento a pie o en bicicleta, la renuncia a transportes mecánicos contaminantes (Energy Research Group, 2007).



Figura 1. Aldea ecológica. Master Plan. Proyectos II, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Elaboración propia.

Las nuevas aldeas propuestas poseen un corazón incluyente y democrático, un entorno verde y productivo, una infraestructura ecológica para la producción de energía y alimentos, y para la purificación del agua: unos pueblos creativos, didácticos, circundados por la biodiversidad típica de Antioquia (la reflexión sobre la expansión de Medellín se pensó como un primer ensayo

que puede replicarse y aplicarse a otras zonas, con los respectivos análisis de contextos sociales, culturales, bioclimáticos, tecnológicos).



Figura 2. Patio del Centro Cultural de la aldea. Elaboración propia.

La reinterpretación de algunas técnicas constructivas tradicionales ha dado vida en algunos casos a la tectónica de la nueva arquitectura, que se basó en la creación de espacios confortables, climáticamente adecuados –que funcionan sin el uso del aire acondicionado contaminante–, y que contribuyan al desarrollo cultural, creativo y productivo de los ciudadanos. A partir del estudio de los referentes y de la hipótesis celular de ocupación territorial, cada grupo de alumnos abordó el desarrollo de la Forma urbis siguiendo un sistema de reglas conectivas, democráticas y estéticas que configuran la base conceptual del conjunto.

La fase siguiente del experimento didáctico, una vez configurado el master plan del nuevo núcleo urbano– se basó en lo que Josep Lluís Sert definió como “el corazón de la ciudad”: el centro en el cual están presentes los edificios y los lugares públicos (Rogers, Sert, Tyrwhitt, 1955): los alumnos, en grupos de tres, desarrollaron el proyecto arquitectónico final de los edificios públicos, compartiendo la metodología básica y las normas establecidas en lo urbano.

Apoyados por los consejos de docentes internos e invitados, los alumnos, resultaron muy interesados en aplicar a los proyectos urbanos temas ligados a la ecología, la producción de energía limpia, el reciclaje de los desperdicios, la movilidad no contaminante, etc. (Higueras, 2006).



Figura 3. Los docentes Carlos Molina, Javier Castañeda y Marco Montes trabajando en el laboratorio Proyectos II. Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Además, se incorporaron en el diseño sistemas activos para conseguir la autosuficiencia en términos de energía y alimentos –como las huertas urbanas, espacios para el desarrollo de la piscicultura y la pastoreo–, sistemas de recolección y de purificación de aguas lluvias, del reciclaje de los desechos orgánicos e inorgánicos, de producción energética a través de la biomasa, del diseño de pérgolas fotovoltaicas para la simultánea producción de sombra y de energía, de microsistemas eólicos instalados en zonas de flujo constante de viento, o a través de miniturbinas colocadas en las aguas del río para producir energía aprovechando las corrientes naturales (Phyllis, 2007).

Estos ejercicios permiten que los estudiantes se incorporen al debate contemporáneo sobre las ciudades inteligentes, sin autos ni emisiones contaminantes. Dicho debate tiene una importancia estratégica dentro de las zonas tropicales, donde las transformaciones urbanas modernas tienen dificultades para dar respuesta a los problemas locales desde la arquitectura, utilizando casi siempre instrumentos importados, olvidándose a menudo de las especificidades climáticas y sociales y de las antiguas técnicas de construcción que podrían proponer una nueva identidad para muchas poblaciones que han sido sometidas y que continúan siendo sometidas política, económica y culturalmente.

Conclusiones

A partir del compromiso que se percibió en el trabajo apasionado de los estudiantes, se llegó a la conclusión de que las universidades tienen la responsabilidad de actuar de manera inteligente para estimular en los alumnos, ya desde los primeros semestres, reflexiones sobre la responsabilidad ecológica, incluyendo en los métodos didácticos nuevos paradigmas conceptuales ligados respecto de lo ambiental, a la bioclimática, al reciclaje, a la producción, a la primacía de los espacios peatonales inclusivos, a la concatenación entre arquitectura y naturaleza. Esto con el fin de transmitir una conciencia ambiental comprometida para el futuro sostenible de nuestro entorno, y con el objetivo de generar modelos alternativos de organización territorial que sepan crear un ambiente urbano sano, ecológico y humano.

En la actualidad, con los riesgos generados de un aumento exponencial de la población mundial y de una ocupación territorial descontrolada, pensamos que la nueva arquitectura debe amplificar el sentido de pertenencia con el mundo social y natural que la rodea. Las nuevas intervenciones tienen el deber de dialogar de manera delicada con el entorno geomorfológico. El verde puede penetrar en el espacio construido y adueñarse, por ejemplo, de las cubiertas, las terrazas deben ser naturales y productivas para que lleguen a engendrar energía, alimentos y agua. Las huertas serán materiales de la arquitectura, así como los árboles frutales y los estanques, pensados como sencillos sistemas de piscicultura (los espejos de aguas del modernismo, realizados para la contemplación, se pueden volver productivos: ser al mismo tiempo estéticamente válidos y útiles).

Un cambio de mentalidad dentro de las facultades de arquitectura es necesario: a la clásica tríada vitruviana (Vitruvio, 2009) para el desarrollo de la arquitectura se puede incorporar un nuevo aspecto relacionado con la ética ecológica enfocada hacia al respeto y a la conservación del ambiente. El diseño urbano y territorial se puede concebir también como medio de preservación del planeta, y fomenta, de tal manera, una nueva *utilitas* contemporánea, ventajosa no solo para el hombre sino para el territorio, el planeta y el entero conjunto de las especies vivientes.

Las reflexiones han permitido la génesis de unos esquemas conceptuales de expansión urbana y el desarrollo de un conjunto de pequeños núcleos interconectados, que han sido el objetivo fundamental para la concientización de los estudiantes sobre el compromiso de pensar en formas más respetuosas de ocupación territorial. Esto es, la definición de sistemas de nuevas centralidades interconectadas, en las cuales la arquitectura contribuya a la producción de energía, agua y alimentos y genere un espacio público amable, creativo e incluyente.

Creemos en la actualidad y en la pertinencia de estas reflexiones, aplicadas a ciudades como las latinoamericanas, donde la política urbana sigue apoyando el modelo económico y urbano estadounidense de crecimiento en altura, en las cuales el manejo de los residuos se ha vuelto prioridad, las contingencias ambientales están en preocupante cambio y las transformaciones territoriales no siempre aparecen respetuosas de los ecosistemas naturales.

Referencias

Abalos, I. (2005). *Atlas Píntoresco*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bastlund, K. (1967). *José Luis Sert; architecture, city planning, urban design*. New York: Praeger.

Bohigas, O. (1970). *Arquitectura i urbanisme durant la República*. Barcelona: Tusquets ed.

Botey, J.M. (1996). *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bullaro, L. (2017). Acariciando el paisaje. Reflexiones proyectuales sobre la concatenación naturaleza-artificio. En: Luis Javier Echeverri Vélez y Rodrigo Vargas Peña, *Sostenibilidad y medio ambiente en la representación del proyecto*. 109-122. Santiago de Cali: UniValle ed.

- Dias Comas, (2008). O cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira. *Arqtexto*. Disponible en: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/re_arqtexto.htm.
- El Dahdah, F. (2005). Lucio Costa: Brasilia's Superquadra. *Harvard Design School*. Cambridge: Prestel.
- ENERGY RESEARCH GROUP (2007). *Un Vitruvio ecológico. Principios y práctica del proyecto arquitectónico sostenible*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frampton, K. (2009). *Homenagem a Niemeyer, en Segre, Roberto, Tributo a Niemeyer*. Río de Janeiro: Viana & Mosley.
- Friedman, Y. (2009). *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Harris, E. (1987), *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel ed.
- Higueras, E. (2006). *Urbanismo bioclimático*. Barcelona: Gustavo Gili ed.
- MOMA (2014). Disponible en la página web del MOMA (Museo de Arte Moderno de New York): <https://www.moma.org/artists/4705>.
- Monteys, X. (2008). *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Niemeyer, O. (1940). Archivo de la Fundación Niemeyer disponible en: <http://www.niemeyer.org.br>.
- Niemeyer, O. (1978). *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir Editora.
- Niemeyer, O. (2000). *As curvas do tempo*. Lisboa: Campo das Letras.

Niemeyer, O. (2007). *One Hundred Years. AV Monografías*, n.125, Madrid.

Niemeyer, O. (2006). *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan ed.

Papadaki, S. (1950). *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

Papadaki, S. (1956). *Oscar Niemeyer, work in Progres*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

Phyllis, R. (2007). *Xs Ecológico: Grandes ideas para pequeños edificios*. Barcelona: Gustavo Gili.

Puppi, L. (1987). *Guida a Niemeyer*. Milán: Mondadori.

Rogers, R. (2003). *Ciudades para un pequeño planeta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rogers, E.N., Sert, J.L., y Tyrwhitt, J. (1955). *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoepli.

Rovira, J.M. (2005). *Sert 1928-1979. Medio siglo de arquitectura*. Barcelona: Actar.

Sert, J.L. (1942). *Can our cities survive? And ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge: Harvard University Press.

Verde Zein, R. (2010). *Três momentos de Oscar Niemeyer*. São Paulo: MCB, 7-15.

Vitruvio, M. (2009). *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Editorial Alianza.



Las Unidades vecinales de Eduardo Arango Arango

Mg. David Guillermo Sebá G.

davidsebagomez@gmail.com

Resumen

La investigación indaga por dos prolijos procesos de modernización de la vivienda colectiva en conciliación con la forma urbana, en los que participó el arquitecto colombiano, egresado y profesor jubilado de la UPB y UNAL, Eduardo Arango Arango; primero en Finlandia en la década de 1960, en el despacho del maestro Pentti Ahola, y luego en Medellín en la década de 1970, en el taller de diseño del Instituto del Crédito Territorial. En ambos escenarios logró experiencias significativas, como la Unidad Vecinal de Siltamaki, incluida en 2009 dentro del patrimonio residencial moderno finlandés, y el paradigmático ejemplo local del Complejo Torres de Marco Fidel Suárez –su propuesta de Unidad vecinal vertical para la modernización del centro de la ciudad–. Además, el diseño de la Ciudad Satélite de Hakunila en Helsinki y el Conjunto Residencial Los Pinos en Medellín, donde también se evidencia su interés por constituir una vivienda en clave de la forma de la ciudad.

Su propuesta proyectual se enmarca, inicialmente, dentro del movimiento regional de diseño urbano finlandés denominado *Kompaktikaupunki*, caracterizado por la búsqueda de la conciliación entre sistemas continuos de ordenación de la edificación para tipologías residenciales, compuesto por manzanas semiabiertas; y los valores positivos de la ciudad abierta, consistentes en la apertura hacia el paisaje, la libertad en

los tipos de aparejos de viviendas y el uso colectivo del espacio a cielo abierto. Principios que luego fueron implementados en el contexto local, logrando impactar positivamente a las maneras de construir la vivienda en clave de la ciudad, el paisaje y la sociedad.

Sin embargo, y a pesar de la importancia de su experiencia, su obra es casi inédita. Esto orientó la investigación hacia la construcción de una metodología de análisis que indagó, inicialmente, mecanismos de diseño usados por diferentes arquitectos modernos y de continuada tradición moderna, en diversos proyectos ejemplares y tradiciones académicas y regionales en el marco de las conciliaciones tipo-morfológicas del siglo XX; y por la búsqueda de la armonía entre las propuestas residenciales de la ciudad abierta y la ciudad compacta. Y, a partir de ellos, se construyeron criterios de análisis proyectual con valores universales, que permitieron estudiar sus obras, y con ello, inscribirlas dentro de la continuada tradición moderna para comprender el rol que cumplieron dentro de los dos procesos de masificación urbana en los que participó, los cuales se caracterizan por la búsqueda de la coherencia entre la forma de la ciudad y la tipología de la residencia colectiva –valores disciplinares aún vigentes para la ciudad contemporánea–.

Palabras clave

Unidades vecinales, Conciliaciones tipomorfológicas, Continuidad paisajística.

Construcción del proceso investigativo y criterios de análisis

“La investigación llevada a cabo por los arquitectos modernos sobre la residencia estuvo siempre concentrada en las relaciones entre célula habitable y forma urbana, ambas entendidas como realidades solidarias e independientes.” (Martí Arís, 1993, p.46)

Esta investigación nace del interés por poner en valor y en contexto la obra del arquitecto y urbanista Eduardo Arango. Surge de una hipóte-

sis que consiste en comprender que su experiencia, desarrollada en el contexto local y en Finlandia, expresa una conciliación entre los valores positivos de las formas residenciales tradicionales de la ciudad compacta y los valores positivos modernos de las formas residenciales de la ciudad abierta. Dicha hipótesis se fundamenta en una serie de sospechas que, a través del proceso investigativo, se fueron aclarando una a una.

En primera instancia, unas sospechas evidentes en los primeros acercamientos a su formación y trayectoria: la relación técnica y conceptual con la unidad vecinal americana, por la cercanía teórica y generacional de las propuestas de José Luis Sert con sus maestros de pregrado en la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) y la gran influencia de Sert en Medellín; la posible relación con las *villas-patio* de George Candilis a través de sus estudios en Francia; un breve contacto con el proceso de las *city-towns* de los ingleses, por su experiencia en Londres; y una influencia marcada en el uso de patios continuos y retículas sobrepuestas para la composición de las unidades vecinales compactas, producto de su participación en el despacho de Pentti Ahola.

Y en segunda instancia, otras sospechas que no tenían una relación tan incuestionable, y que, al contrario de las primeras, exigían una indagación más profunda por su experiencia profesional: su conocimiento de la obra de Bakema, Van der Broek y Aldo van Eyck en Holanda, en la que se planteaban composiciones morfológicas semiabiertas de ciudad continua, por medio de falsas esquinas, para unidades vecinales compactas. Asimismo, los *mat-buildings* planteados por el Team_10. Algún acercamiento a los planteamientos con los metabolistas japoneses, en sus propuestas de capas superpuestas con anudamientos urbanos para desarrollos multifamiliares; y, la curiosidad por los planteamientos de arquitectos vanguardistas como los de Reima Pietilä y Paul Rudolph.

Adicionalmente, y dada la insuficiencia de fuentes documentales sobre la experiencia profesional de Eduardo Arango, e incluso del mismo Pentti Ahola, se visitaron todos los proyectos locales e internacionales, y se consultaron los archivos que arrojaran información sobre sus obras. Y con el ánimo de construir elementos de juicio disciplinar de carácter uni-

versal, se hizo necesaria una indagación más profunda en las búsquedas de conciliación presentes en propuestas como las unidades vecinales.



Figura 1. Recorte de prensa de un diario finlandés de la época:
 Eduardo Arango sentado, de suéter oscuro,
 al lado Erkki Heino y, Pentti Ahola de pie, revisando
 el proyecto de diseño urbano de la Unidad Vecinal de Siltamaki.
 Al fondo Edward Green, elaborando la maqueta.

Fuente: archivo personal de Eduardo Arango Arango.

La unidad vecinal fue adoptada pronto por algunos miembros de los CIAM y empezó a extenderse por América y Europa, con ejemplos como Lafayette Park (1956), en Detroit, en el que Ludwig Mies van der Rohe y Ludwig Hilberseimer organizaron las viviendas a lo largo de un eje comunitario verde; Peabody Terrace (1958) en Harvard, obra de José Luis Sert; las supercuadras de Brasilia (1957-60) proyectadas por Lúcio Costa; el plan general de Chandigarh iniciado por Albert Mayer y concluido por Le Corbusier; o el Barrio San Felipe (1963-66), en Lima, obra de Enrique Ciriari. (Montaner, 2015, p. 60)

Dicho discernimiento permitió comprender que, desde la experimentación llevada a cabo por los maestros pioneros de la modernidad, se buscó un equilibrio tipo-morfológico para la composición de los trazados barriales, iniciando con las *siedlung* o casas en hilera, ampliamente

difundidas por arquitectos como Walter Gropius, Hugo Häring y Bruno Taut; y paralelamente, los tipos de manzanas semiabiertas y supermanzanas como la manzana vienesa, pródigamente practicada por arquitectos como Otto Wagner o Karl Brunner; y las propuestas morfológicas holandesas de Berlage, caracterizadas por un gran vacío interior de uso colectivo, similar al propuesto por Le Corbusier en los Inmuebles Villa.



Figura 2. *Lever House Building, New York. Diseñada por Gordon Bunshaft y CIA (1950).*

Fuente: archivo personal de Germán Vargas.

También se rastrearon las hibridaciones tipo-morfológicas como proceso de conciliación urbano arquitectónica, como lo propuesto por Gordon Bunshaft & Cía. en la Lever House en Nueva York, que da nacimiento a la torre sobre plataforma con pisos útiles de transición de dominios; las mixturas de diferentes sistemas de ordenación de la edificación en una sola propuesta residencial, como lo conseguido por Mies van de Rohe y Hilberseimer en el Parque Lafayette, donde combinan casas alineadas para contener paramentos exteriores, con altas torres abiertas hacia un gran parque central; y, las composiciones de retículas continuas entre patios, como las planteadas por

Aldo van Eyck en el orfanato de Ámsterdam, por Le Corbusier en el Hospital de Venecia y por Alvar Aalto en la Universidad de Helsinki.

Dichas hibridaciones tuvieron en Colombia un gran desarrollo entre las décadas de 1940 y 1960, en torno al uso de la torre sobre plataforma con piso útil de transición. Así, la manera como se incrusta en el entorno minimiza su inevitable impacto gracias a la flexibilidad que ofrecen la plataforma por una parte, que se ajusta en altura y continuidad con los vecinos premodernos, y de otra parte la torre, que se sustrae de cualquier relación de continuidad –con fachadas y testeros– estableciéndose como elemento independiente, desligado de cualquier secuencia visual ofrecida por el tejido premoderno (Henao, 2011).



Figura 3. *Residencias Aristi, Cali. Diseñado por Borrero, Zamorano y Giovanelli (1959).*

Fuente: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/51/15/1a/51151a828c0760cc183bee76d1cc6076.jpg>

Aunque su desarrollo se dio sobre todo en edificios corporativos, destacan algunos ejemplos implementados en proyectos de vivienda: el Hotel Casino Americano de los arquitectos Obregón & Valenzuela en

Cartagena; las Residencias Aristi de los arquitectos Borrero, Zamorano y Giovanelli en Cali; y quizá el más importante de todos, ya que plantea una mixtura de usos, tipos y sistemas de ordenación de la edificación, el Centro Internacional de Bogotá, desarrollado por las firmas Obregón & Valenzuela, Cuéllar Serrano Gómez y Holabird, Root & Burgee.

Adicionalmente, se hizo un rastreo de las propuestas contemporáneas a nivel nacional con la intención de descubrir conciliaciones residenciales entre diferentes sistemas de ordenación de la edificación compuestos por bloques y/o torres. Bien fuera por el uso de manzanas semiabiertas, retículas superpuestas, sistemas de bloques arracimados o hibridaciones tipo-morfológicas, entre los cuales destacan los proyectos realizados por arquitectos como Arturo Robledo, Rogelio Salmons, Rodolfo Padilla o Guillermo Bermúdez; y los consorcios entre arquitectos como: Néstor C. Gutiérrez y Esguerra Sáenz, Urdaneta, Suárez y Cía., y Hernán Vieco y Eduardo Zárate. Y en general, las propuestas de unidades vecinales del Instituto del Crédito Territorial (ICT) y el Banco Central Hipotecario (BCH).

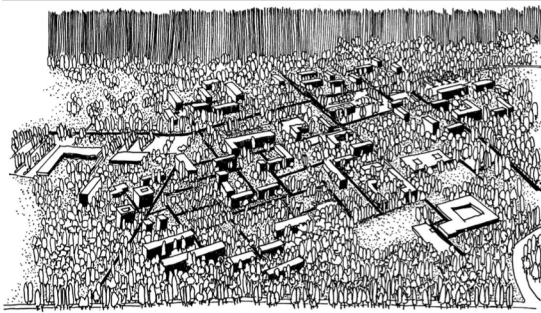


Figura 4. Vista general de la Ciudad Satélite de Hakunila. Trazada por Eduardo Arango al servicio del despacho de Pentti Ahola (1967-69).

Fuente: elaboración propia.

En el contexto de Medellín destacan algunos proyectos contemporáneos como el barrio Carlos E. Restrepo, en el cual se disponen cintas paramentadas de bloques en torno a un sistema continuo de jardines urbanos; el conjunto residencial Suramericana, en el que se desarrolla un

sistema de jardines urbanos continuos, pero no con bloques en cintas, sino con torres sobre bandeja; la unidad residencial Nueva Villa del Aburrá del BCH, en la cual se implementan distintos sistemas de ordenación de bloques residenciales en sus diferentes etapas; y, las unidades residenciales del ICT: Urbanización Altamira y Barrio Tricentenario, en las cuales se ordenan bloques arracimados conteniendo espacios colectivos continuos a cielo abierto.

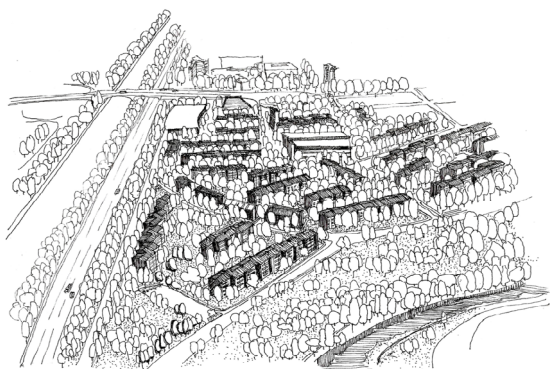


Figura 5. *Barrio Carlos E. Restrepo.*
Trazado por Guillermo García (1969-83).

Fuente: dibujo de elaboración propia, 2016.

Estas derivas investigativas permitieron comprender que en la experiencia de Eduardo Arango confluyen dos cauces operativos comunes. Por una parte, las composiciones semiabiertas de bloques bajos que no se tocan en sus esquinas, conformando una estructura urbano-arquitectónica donde el vacío tiene continuidad espacial y compacidad formal; visible en las dos obras en las que participa en Finlandia, y en sus conjuntos residenciales desarrollados en Medellín en torno a la década de 1970. Y, por otro lado, la sana mezcla de sistemas de ordenación de la edificación y tipos arquitectónicos residenciales, en la consecución de híbridos tipo-morfológicos de alta sofisticación, para la superposición de capas urbanas y anudamientos sociales, evidente en el proyecto de las Torres de Marco Fidel Suárez.

Dichas comprensiones permitieron, a su vez, concretar los criterios de análisis para la indagación sobre los mecanismos de diseño, y comprobar

su participación en las propuestas de conciliación, que buscaron la armonía entre la compacidad de la forma residencial urbana y la apertura y continuidad de los espacios colectivos:

- Combinaciones de diversos sistemas de ordenación de la edificación, con apertura de las tipologías de la vivienda hacia un paisaje continuo, sin renunciar a la contención del espacio a cielo abierto.
- Superposición de retículas para la ordenación de bloques exentos, en composiciones esvásticas, semiesvásticas y falsas esquinas para la contención, con continuidad de los espacios colectivos.
- Múltiples dispositivos de transición de dominios público-privados, por capas como bandejas, plataformas, terrazas, jardines, plataformas suspendidas y cuerpos volados, para mantener el alineamiento formal hacia la calle, conteniendo los nuevos espacios colectivos a cielo abierto.

A partir de estas primeras consideraciones con carácter de universalidad disciplinar, y habiendo extraído de ellas los criterios de análisis, se desarrolló la segunda parte de la investigación, correspondiente a la experiencia profesional de Eduardo Arango. Ordenada por medio de cinco capítulos, uno para cada uno de sus cuatro proyectos de unidades vecinales, y un último capítulo para la comprobación de la consistencia de su propuesta de unidad vecinal compacta en cuatro de sus obras menores, desarrolladas para agentes privados.

Construcción de la crítica proyectual y el reconocimiento de las obras

"A medida que uno va siendo más preciso se van introduciendo otros criterios de agrupación, y por tanto, describiendo nuevos tipos." (Moneo, 2004, p. 584)

En primera instancia, se analiza su crecimiento profesional a través de las obras en las que participó en el despacho de Pentti Aholo en Finlandia, luego de culminar su etapa formativa iniciada en la UPB en Medellín, comple-

mentada con sus estudios de especialización en París, donde vio clases con George Candilis, y su experiencia profesional en el London County Council.

Cuando llega a la oficina de Ahola en 1965, es encargado del proyecto para la Unidad Vecinal de Siltamaki, la cual fue incluida dentro del Plan de Restauración al Patrimonio Moderno Finlandés en el año 2009 por el Departamento de Planificación de Helsinki, al tratarse de uno de las principales exponentes del movimiento de diseño urbano denominado *Kompaktikaupunki*.



Figura 6. *Espacios públicos (patios continuos) en la Unidad Vecinal de Siltamaki. Trazada por Eduardo Arango al servicio del despacho de Pentti Ahola (1965-67).*

Fuente: fotografías propias, 2016.

Aunque la intención de contratar un joven arquitecto colombiano obedeció a que Ahola estaba buscando en él algo diferente, lo envía a Holanda a estudiar las obras de Bakema, Van der Broek y Aldo van Eyck, para que aprendiera cómo se estaban interpretando las críticas al urbanismo funcionalista por medio de nuevas composiciones vecinales más escaladas, en las cuales los valores positivos de las propuestas de la ciudad compacta y la ciudad abierta coexistían de manera armónica, por medio del uso de falsas esquinas y retículas sobrepuestas.

De esa manera, el trazado de Siltamaki constituye un sistema de agrupaciones de bloques largos y bajos, más parecidos a las *siedlung* que a los bloques racionalistas, donde los bloques de dos y tres pisos nunca se tocan en sus esquinas, pero que al disponerse en composiciones esvásticas y semiesvásticas, logran delimitar claramente los espacios interiores de los exteriores y conectar el espacio a cielo abierto de manera continua con abundante vegetación y arborización.



Figura 7. Vista aérea de la Unidad Vecinal de Siltamaki. Trazada por Eduardo Arango al servicio del despacho de Pentti Ahola (1965-67).

Fuente: <http://www.siltamaenhuolto.fi/images/djimageslider/header/header2.jpg>.

Aunque las reglas geométricas en principio son básicas, y los bloques no tienen mayores variaciones tipológicas más allá de las diferencias en sus dimensiones, consigue una gran diversidad morfológica soportada sobre una retícula casi invisible de 5,5 m, sobre la cual los bloques cumplen con uno de tres roles: algunos sirven como contención hacia el exterior del trazado, otros funcionan como pivotes al interior del vacío, y otros, que casi siempre obedecen al giro de una de las caras de la composición esvástica, actúan como pasadores entre una agrupación y otra; incluso en los más largos desarrolla pasos por debajo de ellos.



Figura 8. Planta de la Unidad Vecinal de Siltamaki. Trazada por Eduardo Arango al servicio del despacho de Pentti Ahola (1965-67).

Fuente: Dibujos de elaboración propia.

Con la combinación de bloques alargados en composiciones esvásticas, las falsas esquinas, la continuidad de la arborización nórdica, y la contención del espacio a cielo abierto que no se cierra sino que se relaciona de manera continua, se logra en Siltamaki la cohesión formal de la vivienda, al tiempo de la continuidad espacial del espacio público, rasgos propios de los enunciados del *Kompaktikaupunki*, consistente en lograr una forma residencial moderna más compacta, pero sin renunciar a la apertura hacia el paisaje y la colectividad del espacio vacío.

La segunda experiencia en Helsinki es en el trazado de la ciudad satélite de Hakunila, pero antes de iniciar el proyecto, Ahola lo invita a un Encuentro de Arquitectura Oriente-Occidente organizado por Alvar Aalto, en donde se dieron cita algunos maestros del Metabolismo Japonés como Kikutake Kiyonori y Yoshinobu Ashihara, y otros arquitectos de las vanguardias brutalistas como Reima Pietilä, Richard Neutra y Paul Rudolph.

A diferencia de Siltamaki, la ciudad satélite de Hakunila tiene un rol social mucho más evidente, en tanto se encarga de las residencias para la clase obrera y ya no para la clase media alta; un trazado mucho más grande y denso, con bloques más altos, espacios públicos más pequeños, y donde los autos ocupan mucho más espacio. El diseño urbano se compone por seis unidades vecinales que ocupan poco más de 32 hectáreas de la periferia metropolitana de Helsinki, donde combina bloques de cinco y diez pisos, algunos aparejados en L, y otros en cintas largas de cinco pisos que rematan en los bloques del doble de su altura en torno a los parques públicos, tensionando las promenades que conectan sucesivamente un espacio boscoso con otro.



Figura 9. Bocetos de Eduardo Arango para el proyecto de diseño urbano de la Ciudad Satélite de Hakunila, en el despacho de Pentti Ahola (1967-69).

Fuente: archivo personal de Eduardo Arango.

Por el hecho de ser los bloques más altos y los espacios a cielo abierto más pequeños, el espacio público constituye una mayor verticalidad, sin llegar a configurar un paisaje en altura, ya que los pinos nórdicos logran ser más altos que todos los edificios, y el dosel alcanza la continuidad de las ciudades bosque. Además, su emplazamiento en áreas con topografía otorga mayor riqueza a las configuraciones de las agrupaciones de bloques, que, al presentar una mayor diversidad estética y tipológica, permite unos roles urbanos más diversos. Es decir, además de bloques de cierre, pivotes y pasantes, aparecen otros bloques para el cambio topográfico y otros más altos, como dominantes del paisaje, las promenades y los patios ajardinados de uso público.



Figura 10. *Espacios públicos (patios continuos) en la Ciudad Satélite de Hakunila. Trazada por Eduardo Arango al servicio del despacho de Pentti Ahola (1967-69).*

Fuente: Fotografías propias, 2016.

En síntesis, la mayor complejidad de Hakunila obliga a ampliar el repertorio de mecanismos aprehendidos de los postulados del Team_10, primero de las *villas-patio* de Candilis, y luego de las retículas superpuestas con falsas esquinas de los proyectos holandeses. Y aunque en Hakunila no se logra una claridad geométrica tan diáfana como en Siltamaki, se construyen instrumentos más elaborados para su posterior obra en Colombia, donde no gozaría de tantas libertades económicas, y en las cuales tendría que trabajar con topografías más pendientes.

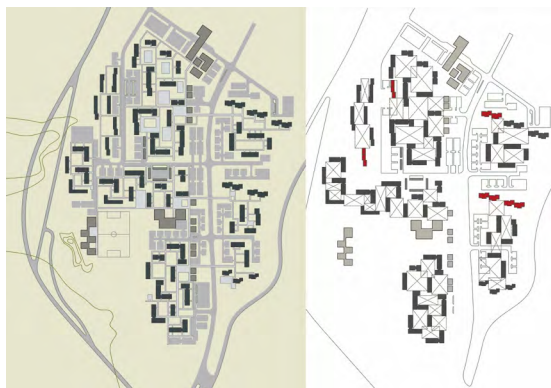


Figura 11. *Plantas generales de la Ciudad Satélite de Hakunila. Trazada por Eduardo Arango al servicio del despacho de Pentti Ahola (1967-69).*

Fuente: Dibujos de elaboración propia, 2016.

Una vez regresa a Colombia en 1969, el ICT le encarga el diseño urbano del conjunto residencial Los Pinos en el área de ensanche occidental de la ciudad de Medellín. Allí, Eduardo Arango propone un sistema de cintas de bloques, conformando paramentos hacia la Av. Ochenta y la quebrada Ana Díaz, y pasos peatonales transversales que comunican tres barrios diferentes. El proyecto se ordena en torno a dos pasos peatonales longitudinales ampliamente arbolados y ajardinados, al mejor estilo de las ciudades bosque; con una centralidad cívica articulada al paso transversal que comunicaba el parque de la Floresta con la Plaza de Mercado de la América cruzando el cauce de la quebrada Ana Díaz, a la manera de las unidades vecinales americanas propuestas por Clarence Arthur Perry y difundidas por José Luis Sert.

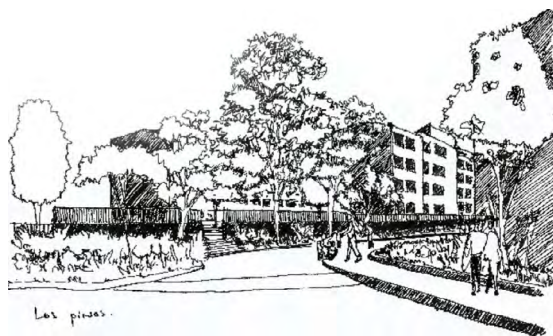


Figura 12. *Conjunto residencial Los Pinos. ICT (1969-76).*

Fuente: Dibujos de elaboración propia.

El trazado de Los Pinos no presenta unas reglas geométricas tan estrictas para la constitución de los espacios a cielo abierto como en los ejemplos finlandeses. Sin embargo, logra dos unidades bien definidas, separadas por la centralidad cívica, donde se potencian las conectividades urbanas. Y en el espacio entre bloques consigue pivotar las visuales entre jardines ampliamente arbolados, donde, a pesar de no desarrollar una gran área, expresa la apertura visual hacia un espacio interior colectivo de uso exclusivamente peatonal.



Figura 13. *Espacios colectivos (plazoleta y paseo).
Conjunto residencial Los Pinos. ICT (1969-1976).*

Fuente: Fotografías propias, 2016.

Habiendo demostrado Eduardo Arango su capacidad para interpretar la tradición de la conciliación entre la residencia moderna y la ciudad tradicional, le encargan las Torres de Marco Fidel Suárez, el proyecto más revolucionario para la vivienda moderna de Medellín. Logrando, en la manzana que se desarrolló, hibridar la tipología arquitectónica de múltiples torres sobre plataforma con piso útil de transición, con el tradicional sistema de ordenación hacia la calle; y, en el planteamiento urbano general, proponer un sistema de segregación de tráfico con anudamientos urbanos, capas superpuestas y desarrollos verticales.



Figura 14. Sistema de plataformas superpuestas con atrio central público y espacios colectivos en pisos continuos, en las Torres de Marco Fidel Suárez. ICT (1973-78).

Fuente: Fotografías propias, 2016.

De esta manera, este proyecto compendia todas sus influencias y demuestra los dos cauces operativos comunes en su propuesta, en tanto que logra una hibridación donde la tipología arquitectónica de torre sobre plataforma con pisos útiles de transición es, a la vez, la unidad morfológica de la manzana. Al mejor estilo de Bakema y Van der Broek en el plan Pampus de Ámsterdam, Le Corbusier en Chandigarh, o los *mat-building* del Team_10.

Tal como sucedió con muchas propuestas de vanguardia, que proponían sistemas de capas superpuestas con anudamientos urbanos y espacios colectivos a cielo abierto en múltiples niveles, la propuesta para la modernización del centro de la ciudad no se realizó. Dilapidando la ciudad colombiana una temprana oportunidad para ejemplificar una buena manera de densificar los trazados compactos ordenados por la alineación hacia la calle, por medio de una propuesta de una ciudad polifuncional de múltiples niveles y con espacios para la civilidad y el desarrollo de la cultura.



Figura 15. *Propuesta de Eduardo Arango para la densificación del centro de la ciudad (1973-75).*

Fuente: Archivo personal de Eduardo Arango.

Lo que permite entender a las Torres de Marco Fidel Suárez como su propuesta de unidad vecinal vertical, y módulo constitutivo de la ciudad y la residencia moderna. Logrando el valor urbanístico por medio de un vacío delimitado por cintas envolventes, que definen a su vez promenades

arquitectónicas, conectando un sistema de plataformas que ascienden piso a piso, calzando la forma urbana tradicional al tiempo de dar paso a las tres torres en composición esvástica, con plantas libres sobre el tercer piso y espacio colectivo de transición.



Figura 16. Sistema de plataformas sobrepuestas con atrio central público y espacios colectivos en pisos continuos, en las Torres de Marco Fidel Suárez. ICT (1973-78).

Fuente: Fotografía propia, 2016.

El uso de mecanismos de diseño de continuada tradición moderna para la conciliación entre las formas residenciales de la ciudad abierta y las formas residenciales de la ciudad compacta; así como una hibridación entre la tipología residencial con los sistemas de ordenación de la vivienda, permiten lograr una forma urbana cohesionada, compuesta por una vivienda abierta hacia el paisaje, y la colectividad del espacio a cielo abierto para el encuentro ciudadano.

En conclusión, la propuesta de Eduardo Arango constituye un aporte al desarrollo de la obra de Pentti Ahola y el movimiento de diseño *Kompaktikaupunki* en Finlandia. Situación que se demuestra a través del reconocimiento de la Unidad Vecinal de Siltamaki dentro del patrimonio moderno finlandés, y la vigencia y conservación de ambos trazados residenciales. Y a pesar de que su propuesta para la previsión de la modernización del centro de Medellín no haya sido comprendida ni valorada, y la ciudad haya perdido una oportunidad de consolidar una

forma urbana al servicio de la residencia, logra con las Torres de Marco Fidel Suárez la unidad vecinal compacta y vertical para la modernización del centro de la ciudad, y con la unidad residencial Los Pinos, una de las propuestas pioneras en la segregación de tráfico con apertura hacia el paisaje ajardinado, sin renunciar a los valores de la compacidad de la ciudad tradicional.

Referencias

Brunner, K. (2015a). *Manual de Urbanismo I. Síntesis, vivienda y saneamiento*. Ed. facsimilar. Bogotá: Archivo de Bogotá.

Brunner, K. (2015b) *Manual de Urbanismo II. Edificación, urbanización, vitalidad urbana*. Ed. facsimilar. Bogotá: Archivo de Bogotá.

Cortés, J.A. (2006). *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Departamento de Planificación de la Ciudad de Helsinki (HELSINGIN KAUPUNKISUUNNITTELUVIRASTO). (2013). *Documento técnico para la recuperación de las fachadas de Siltamaki (Siltamäen)*. Impreso en Helsinki.

Henaó Carvajal, E. (2011). *Torre-plataforma en Colombia, años 50 y 60. Análisis de su adaptación arquitectónica e inserción urbana en centros consolidados* (tesis de doctorado). Universidad Nacional de Colombia, Manizales.

ICT. (1977). Catálogo de proyectos. Bogotá: ICT.

INURBE, Corporación Colegio de Villa de Leyva, CEHAP y CITCE (1996). *Estado ciudad y vivienda, urbanismo y arquitectura de la vivienda estatal en Colombia, 1918-1990*. Santa Fe de Bogotá: INURBE.

- Martí Arís, C. (Ed.). (2000). *Las formas de la residencia moderna: vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Martí Arís, C. (1993). *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Moneo, R. (2004). Sobre la noción de tipo. En Fernando Márquez C., y Richard C. Levene (Ed.), *Rafael Moneo, 1967 – 2004: Antología de urgencia* (pp. 584 – 606). El Escorial: El Croquis.
- Montaner, J.M. (2015). *La arquitectura de la vivienda colectiva: políticas y proyectos en la ciudad contemporánea*. Barcelona: Reverté.
- Noguera, J.E. (2003). *La ordenación urbanística: conceptos, herramientas y prácticas*. Barcelona: Electa.
- Restrepo, J.A. (2011). *Dos voluntades modernas. Disolución y reinención en la Unidad Vecinal Modelo del Plan Piloto para Medellín (tesis de maestría)*. Universidad Nacional de Colombia. Medellín.
- Rossi, A. *La arquitectura de la ciudad*. Recuperado de http://www.arquitectovictorhernandez.com/uploads/6/5/6/2/65622245/rossi_-_arquitectura_de_la_ciudad.pdf
- De Solá Morales I Rubió, M. (1997). *Las formas de crecimiento urbano*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Sebá Gómez, D.G. (2017). *Compacidad & Continuidad: El equilibrio tipo-morfo-lógico en las unidades vecinales de Eduardo Arango (tesis de maestría -incluye entrevista-)*. Universidad Nacional de Colombia. Medellín.

Smithson, A. y Smithson P. (1994). *Cambiando el arte de habitar*.
Barcelona: Gustavo Gili.

Vélez, C.; López, D.; Gaviria, M. y Montoya, N. (2010). *Arquitectura moderna en Medellín: 1947-1970*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.



Cuerpo, diseño de vestuario y artefacto. Una mirada desde algunas ontologías feministas del cuerpo

DV. Lina María Suárez V.

cuerpoarteafactoydiseno@gmail.com

Resumen

Para el diseñador de vestuario los estudios sobre el cuerpo cobran gran importancia ya que desde la disciplina del diseño, la especialidad más próxima a la corporalidad, es el diseño de vestuario; reconociendo el nivel íntimo y las transformaciones y modificaciones posibles, el artefacto vestimentario hace del cuerpo en sí mismo un proyecto en constante cambio.

Explorar el cuerpo como espacio de inscripción de normas y códigos culturales, desde su materialidad y asumiendo que es posible el ejercicio de la propia agencia, que a su vez es virtual y político, etc., todas estas miradas son de vital importancia para el diseñador que, a diferencia de otras disciplinas, no puede restringirse, no puede ver el cuerpo solo como espacio biológico o el sostén de su creación, su trabajo gira en torno a una diversidad de cuerpos.

A partir de esto, desde la perspectiva de diversas ontologías feministas del cuerpo, se pretende hacer una reflexión alrededor del cuerpo, el artefacto vestimentario y las diferentes implicaciones a su alrededor: el cuerpo *cyborg* y prostético de Donna Haraway; la mirada cibernética del cuerpo y la noción del cuerpo como virtualidad desde el posthumanismo; el cuerpo múltiple de Annemarie Mol; y el cuerpo como materia histórica, materia históricamente organizada de Siobhan Guerrero. Buscamos

comprender posibilidades de cómo el quehacer del diseñador de vestuario, se ve atravesado por estas diferentes concepciones de cuerpo.

Palabras clave

Cuerpo, Diseño de vestuario, Ontología feminista

Entenderemos el diseño de vestuario como aquella especialidad de la disciplina del diseño encargada de proyectar sobre el cuerpo artefactos vestimentarios. El diseño de vestuario aborda la pregunta alrededor del vestido y el vestir, como artefacto y práctica respectivamente, al interior de la disciplina de diseño como área del conocimiento. Desde un sentido amplio, se puede entender que al hablar de *diseño de vestuario* y de *artefacto vestimentario* se está declarando una práctica y una dimensión más amplia de la vida de las personas, que permite no centrarse en el fenómeno de la moda, el cual está directamente asociado a una industria; y que se está involucrado en el movimiento veloz de signos, una producción cíclica, que usa la figura de la tendencia para prefigurar el artefacto vestimentario, y usa el lenguaje de la universalización y la homogeneidad/heterogeneidad como discurso.

El diseño de vestuario, desde una mirada disciplinar, comprende la práctica del vestir como espacio de proyección del cuerpo, entendiendo el vestir y el vestido en la vida humana como un cotidiano determinante. El diseño de vestuario se pregunta por la relación entre cuerpo, vestido y contexto, y más específicamente, proyectando dicha relación como artefacto, sea producto objetual, servicio o estrategia.

Estudiar el vestido como artefacto del diseño implica hablar de una relación intrínseca con el cuerpo, encierra entender cómo la relación entre ambos, sus límites se funden y abstraen, y llegan a perderse incluso en su análisis (ya que ambos conceptos pueden considerarse polisémicos). Claudia Fernández-Silva (2015a) habla sobre esta relación:

Esta particularidad la reconocemos desde el ámbito de posibilidad que el vestido ofrece al cuerpo de su portador: la transición de un

estado natural a uno cultural; este proceso se da en la experiencia del uso, momento en el cual el sujeto asimila ese otro cuerpo (el vestido) como propio. En el acto del vestir, sujeto y objeto se vuelven uno desdibujando las fronteras entre cuerpo y artefacto.

Esta premisa, llevada como reflexión teórica de lo práctica al diseño, supone, en consecuencia que la creación del vestido ha de asumir al cuerpo humano como objeto específico de elaboración proyectual, puesto que cualquier decisión sobre el vestir es una acción de diseño del cuerpo. (p. 219)

Desde la mirada de la acción proyectual del diseñador, donde su lugar de creación está en el espacio más cercano e íntimo del humano, es necesario comprender que es allí donde se conforma el artefacto, según Fernández-Silva (2015b) “[...] el estudio del vestido dentro del pensamiento del diseño requiere que se tengan en cuenta sus particularidades como artefacto, las cuales están dirigidas a entender el proyecto de diseño del vestido como un proyecto de diseño del cuerpo” (p. 84).

Por este motivo, desde esta relación mutua, es absolutamente necesario que el diseñador de vestuario comprenda el cuerpo desde las múltiples nociones que se han construido a su alrededor ya que, finalmente, estas se han instalado en las estructuras macro de las sociedades, y constituyen el modo en que cada humano concibe y se relaciona con su cuerpo.

Se pretende hacer una reflexión alrededor del cuerpo y del artefacto vestimentario a partir de la mirada de diversas ontologías feministas. Este campo de pensamiento permite integrar diversas aproximaciones, además que de entrada provee un rechazo a la clásica y determinista mirada naturalista del cuerpo como algo meramente biológico.

Primero, revisaremos la idea del cuerpo *cyborg* y prostético de Donna Haraway; a continuación, desde el posthumanismo, la mirada cibernética del cuerpo y la noción del cuerpo como virtualidad; después, la idea del cuerpo múltiple, de Annemarie Mol; y para terminar, la noción de cuerpo como materia histórica, materia históricamente organizada, de Siobhan Guerrero.

Las nociones que revisaremos en este capítulo han sido seleccionadas teniendo como punto de partida el tema "Creación y Debate", centro de reflexión de los eventos II Experiencias Investigativas Escuela Arquitectura y Diseño UPB y las VIII Jornadas del Vestir y la Moda, que gira en torno al cuestionamiento por la capacidad de *hacer mundo* desde el proyectar, desde las creaciones, y a su vez, cómo estas son resultado de contextos, valores y estructuras específicas, construyendo o limitando el futuro humano.

Implicaciones del cuerpo, el artefacto vestimentario y el diseño a partir del cuerpo *cyborg* y prostético de Donna Haraway

Donna Haraway propone una ontología del cuerpo que supere la tensión entre materia(lidad), entendido como 1) materia, lo físico o material de la realidad, y 2) materialidad desde lo reconocible, percibido e identificable en lo material; y cultura, como algo plenamente simbólico, y que simultáneamente evite la desmaterialización y el creacionismo cultural. Propone tres nociones de cuerpo, las dos primeras presentes a lo largo de la historia: primero un cuerpo *atélico*, un cuerpo que no tiene funciones, donde todo el cuerpo se construye discursivamente, el cuerpo se debe a la cultura y ya; un cuerpo *télico*, que es un cuerpo gobernado por la biología, por la función biológica, absolutamente carnal. Finalmente, Haraway propone un cuerpo *hipertélico*, un cuerpo que responde diferente, que va mucho más allá, que rebasa lo material, lo carnal, lo discursivo y lo cultural. Con esto llega la idea del cuerpo prostético, la noción del *cyborg*.

El diseñador de vestuario debe reconocer entonces que una idea de artefacto que responda únicamente a lo material, al producto, no alcanza a contener este cuerpo rebasado. Por ende, el concepto de *artefacto* de Krippendorff (2006), que refiere al fruto de la habilidad humana entrenada con una trayectoria ascendente de la "artificialidad", extiende la acción del diseñador desde los objetos tangibles (producto-objeto) hasta servicios, identidades, redes, proyectos y finalmente, discursos.

Como ejemplo, usar lentes extiende (rebasa) y potencia la capacidad y la posibilidad del cuerpo de ver; pero asimismo, añade y confiere va-

lores y códigos culturales a la persona sobre el uso de lentes, es decir, intelectual, inteligente, etc. Otro ejemplo, la sinestesia como la capacidad de percibir una misma cosa a través de dos o más sentidos diferentes, ampliando (rebasando) la experiencia del humano sobre el mundo. Finalmente, el uso de un sistema de transporte como el metro, donde un colectivo de cuerpos va en movimiento, también puede constituirse en prótesis porque amplía la capacidad de locomoción de los cuerpos humanos, y culturalmente colectiviza y establece relaciones con el espacio.

Desde allí, el diseñador de vestuario debe considerar la posibilidad de que cada artefacto representa para el cuerpo, en su posibilidad de rebasar y reconstruir, la experiencia con el mundo, desde la potenciación y ampliación de la capacidad del cuerpo en medida física, material y cultural. Mayor posibilidad tendrá el artefacto vestimentario ya que al ser proyectado sobre el cuerpo, es la función protésica la que aparecerá en este artefacto.

Según Haraway, el cuerpo real como tal no existe, todo ser humano transforma su cuerpo. Por ende, el cuerpo como construcción colectiva pero también como construcción individual, debe atenerse a esa comprensión de segundo orden que Krippendorff (2006) menciona, donde cada usuario entiende los artefactos de una manera diferente y va más allá de la intención primera del diseñador, la comprensión del uso y de la vivencia.

Implicaciones del cuerpo, el artefacto vestimentario y el diseño, a partir del Posthumanismo, la mirada cibernética del cuerpo y la noción del cuerpo como virtualidad

Para abordar este acápite es necesario tener presente dos asuntos: la comprensión de la desmaterialización de la información que da paso a la virtualidad; y la incorporación, la protésica, la tecnología y la conexión como eje fundamental para el paso a esta virtualidad.

Sobre el posthumanismo, en un listado de nociones que hace Katherine Hayles (1999) en su texto *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*, en primer lugar define lo posthumano de la siguiente manera: "First, the posthuman view privileges informational

pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather than an inevitability of life" (p. 2).

Por otro lado, en lo que ella conviene como la tercera noción (la anterior es sobre la consciencia y la identidad), entiende el cuerpo como: "[...] *as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born*" (p. 3).

Desde estas nociones, el sujeto del posthumanismo es una amalgama de componentes con una identidad construida en la relación materia-información, cuyos límites se encuentran inagotablemente en construcción, en manipulación; se extienden, se reemplazan, se cruzan, se obvian. Dichas fronteras, a través de la virtualidad, se encuentran conectadas y disueltas simultáneamente. De esta misma manera, se transforma el cuerpo humano.

En este sentido, sobre la transformación que implican las conexiones generadas por la cibernética, Carlos Mario Cano (2010) en su texto *Acercamiento al concepto de cibercultura* cita a Jaime Xibille indicando que

[...] las culturas tradicionales comienzan a entregar sus antiguos dispositivos de la memoria individual y colectiva a los dispositivos tecnológicos. El cuerpo, el territorio, la sangre, el lenguaje [...] pierden su 'enraizamiento' y entran desmaterializados en las redes digitalizadas que ya no necesitan un territorio determinado para operar. (ctd. En Cano, 2010, s.p.)

En este caso, el diseñador de vestuario debe adquirir una perspectiva que corresponda con la idea de un cuerpo que se deslocaliza (no hay un territorio físico, geográfico), que se virtualiza. Son cuerpos extendidos, donde la información considerada materia pierde su capacidad material cuantificable por la física, la mecánica, la biología, y adquiere otras dimensiones desde la información codificada en binarios (a la par que se crean otras relaciones, de tipo virtual, con identidades concebidas como sujetos nuevos, temporalmente embebidas en el ciberespacio).

Cuerpos que se ven atravesados por otra “[...] serie de valores, prejuicios e ideales culturales, y que más allá de la inmediatez, la tecnología trae consigo una promesa inherente: la realización de una imagen idealizada del mundo, y la transformación de los cuerpos” (Cano, 2010, s.p). De este modo, la proyectación se deslocaliza y se transfiere a otro espacio, se adecúa a otros formatos de “materialidad” y se proyecta con otras identidades.

Por otro lado, para hablar de la dimensión prostética, se ha de comprender que este cuerpo más que inscribirse, se *incorpora*, se integra a redes, dispositivos y *gadgets*; así se concibe un cuerpo no como superficie, donde la cultura inscribe todo su contenido materialmente, sino que funciona en *plug and play*. Por ende, para el diseñador de vestuario es absolutamente necesario comprender la relación humano-*gadget*, el nivel de integración del cuerpo con estas redes, los recursos cognitivos disponibles para esto, las identidades diversas que en esta incorporación surgen como resultado y, finalmente, las *affordancias*³⁰ de los artefactos proyectados y en qué lugares de esa relación materia-información los artefactos vestimentarios actúan.

Implicaciones del cuerpo, el artefacto vestimentario y el diseño, a partir de la idea de Cuerpo múltiple de Annemarie Mol

La propuesta de cuerpo múltiple y polisémico, de Annemarie Mol, surge más como una propuesta metodológica plantada en la etnografía sobre cómo debe ser leído y analizado este objeto de estudio que corresponde con el concepto de cuerpo. Entendiendo que Mol es parte del grupo de autores que desarrollan la ANT (Actor Network Theory o Teoría Actor – Red), surge de allí un interés por comprender la relevancia de los objetos en la cultura, e incluso, puede entenderse que nace un feminismo orientado a objetos.

En función de esta lectura de comprensión hacia los objetos, Mol hace un planteamiento en el que el cuerpo emergerá pensado de maneras distintas, en función de las prácticas dentro de las cuales figura como un objeto. Como

30 *Affordancias*, del término *affordance*, como las posibilidades de acción que entrega el entorno o los artefactos.

ejemplos, está el contexto médico, donde el cuerpo figura en relación a unas funciones, químicas, fisiológicas y mecánicas; o el contexto nutricional, donde hay un cuerpo estructurado por la bioquímica; en el derecho, un cuerpo legalizado y formalizado, institucionalizado. Y así, esta noción de *cuerpo*, se irá estructurando de acuerdo a las prácticas donde esté embebida.

Para Mol, la multiplicidad no es pluralidad de objetos, sigue siendo un objeto –el cuerpo– pero un objeto múltiple. Es el término concreto que explota en muchos significados, se vuelve polisémico en interacción con otros sujetos que pueden ser personas, metodologías, instrumentos, etc., y en función de estos contextos de interacción, con distintas prácticas, se lee de cierta manera.

Bajo una acción proyectual de diseño de vestuario, el cuerpo desde esta perspectiva por ende debe ser atendido bajo la premisa de un diseño contextualizado, localizado y con un artefacto extendido, retomando el concepto de artefacto de Krippendorff (2006), que desde la escala de superficialidad, abarca el artefacto como producto objeto, hasta servicios, estrategias, discursos.

El diseñador de vestuario deberá entonces atender y proyectar desde la más precisa y cercana situación y entorno. Por lo tanto, también es necesario que comprenda la noción de contexto como *invención*, concepto de Gabriel Turrillo (2006). Todo esto está contenido en el contexto como *invención*, porque “[...] no existe el contexto sino a través de las operaciones de ligadura sobre cada punto que se realicen” (p. 27); punto donde se produce el proyecto, donde “[...] las significaciones que lo condicionan están indeterminadas [...] donde las significaciones fracasan [...] en razón de ese fracaso, se habilita un sitio para el proyecto” (p. 23).

Implicaciones del cuerpo, el artefacto vestimentario, y el diseño, a partir del cuerpo como *materia organizada, materia históricamente organizada* de Siobhan Guerrero

Para terminar, me parece profundamente oportuno cerrar con una mirada construida desde Latinoamérica, ya que en este sentido se está más

próximo a la construcción y vivencia de nuestros cuerpos. Para Siobhan Guerrero (2017), el cuerpo es *materia organizada*, *materia históricamente organizada*. Dicha materialidad no es solo materia. Por un lado, los materiales no solo *son*, también tienen propiedades y ante esto reaccionan y actúan de cierta manera, químicamente, físicamente, temporalmente etc.

Es *organizada* porque responde a un orden, a un tipo de organización; puede estar, enfermarse, morirse, etc. y esto determina un ordenamiento de la composición y figuración. Es *históricamente organizada*, desde tres niveles de narración: primero, hay una historia evolutiva que si bien no nos determina, está y opera, compartimos un cuerpo en el tiempo y en el espacio; segundo, una historia cultural (la historia del ser humano, en el sentido mismo de la historia); y tercero, una historia biográfica, la experiencial de cada persona. Los cuerpos narran estas tres historias simultáneamente.

En este sentido, el diseñador de vestuario como lector y encargado de proyectar sobre el cuerpo, debe comprender esa historia evolutiva, que dará cuenta de una fisiología, de una anatomía que debe ser tenida en cuenta a la hora de configurar el artefacto vestimentario; debe ser un rastreador de la historia cultural porque implica memoria, un recorrido histórico de vivencias y constructos sociales aprehendidos, ideas políticas, macro y microestructuras sociales, etc.; y finalmente, debe asentarse en la historia biográfica, porque esto dará cuenta de la relación de cada persona con el vestir y con el artefacto vestimentario en sí mismo. Como ejemplo de esto, podemos dilucidar estas tres facetas con los siguientes proyectos de diseño.

La historia evolutiva tomada en cuenta en la proyectación del artefacto vestimentario, es ejemplificada con el proyecto realizado en la Universidad Pontificia Bolivariana, Diseño de Vestuario de Alta Complejidad en 2013, que estuvo encaminada al desarrollo de indumentaria funcional y tecnológicamente viable específicamente para un usuario deportista de alta competencia, en este caso, la gimnasia. La investigación se concentró en conocer de cerca, entender e interactuar con los usuarios, comprender los movimientos desde lo anatómico y fisiológico, reconocer las dinámicas presentes en estos tipos de cuerpo; se realizaron análisis corporales, tomas de muestras físicas (medidas) y análisis biomecánicos.



Figura 1. Prendas finles en usuarios, del proyecto Vestuario de Alta Complejidad de la Facultad de Diseño de Vestuario - Universidad Pontificia Bolivariana.
Fotografías por: Esteban Gutiérrez Muriel.

El diseñador, como rastreador de la historia cultural, puede ejemplificarse con el proyecto Adaptación en Cortometraje de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, donde se realizó la adaptación de esta historia de Gabriel García Márquez construyendo las formas vestimentarias de los personajes de acuerdo con el contexto que se desenvuelve la historia, resaltando valores y constructos sociales, evidenciando políticas del cuerpo y marcos de representación de dicha comunidad.



Figura 2. Fotogramas de la adaptación en cortometraje de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, historia de Gabriel García Márquez.

En el caso de un rastreo de la historia biográfica podemos evidenciarlo en “Inmarcesible”, proyecto también de la Facultad de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, que se constituyó la proyec-

tación desde la interacción con las vivencias y experiencias de víctimas del conflicto armado colombiano, desarrollando prendas de vestir que dieran cuenta de las historias de estas personas. Estudiantes y docentes se acercaron a las víctimas para escuchar sus historias y reconocer allí elementos que permitieran una elaboración simbólica, contextualizada y personal de cada experiencia vivida.



Figura 3. Imagen de la exposición de Inmarcesible de la facultad de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana en el Museo Casa de la Memoria.

Como conclusión, lo anterior nos provee una serie de indicios sobre qué habilidades y qué perfiles debe abarcar el diseñador; el diseñador no puede solamente proyectar un objeto, en este caso, una prenda de vestir, el diseñador debe ser mediador, investigador y arquitecto de las relaciones cuerpo-artefacto vestimentario; debe ser un rastreador, recolector eficaz y constructor de artefactos que respondan a las diferentes nociones de cuerpo, de espacio y de experiencia, donde en esa humanidad y multiplicidad de dimensiones, el acto de vestir resulta inherente y necesario.

Referencias

- Cano, C. (2010) Acercamiento al concepto de cibercultura. En: *Biopolítica y Ciberespacio: Estudio de casos sobre el uso que los jóvenes Skinheads, Emos y Góticos hacen del ciberespacio y de su estética corporal*. Tesis de grado para optar por el título de Magíster en Ciencias Políticas. Medellín: Instituto de Ciencias Políticas. Universidad de Antioquia.
- Fernández-Silva, C. (2015a) El Diseño de Vestuario con d minúscula. En Patiño, E., Chalarca, J, Hoyos, M. *Por un diseño crítico y social. 40 años, Facultad de Diseño, UPB*. (216-220) Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Fernández-Silva, C (2015b) El vestido dentro del pensamiento del diseño ¿requiere un estudio diferenciado? *Iconofacto*, 11 (17): 82-98
- Guerrero, S. (2018) El cuerpo es *materia organizada, materia históricamente organizada* [Correo electrónico, 7 de abril, 2018].
- Haraway, D. (1989). The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self in Immune System Discourse. *Differences* 1, (1): 3-43.
- Hayles, K. (1999) *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Krippendorff, K. (2006). *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Boca Raton: Taylor & Francis Group.
- Mol, A. (2002). *The body multiple. Ontology in medical practice*. Durham and London: Duke University Press.

Turillo, G. (2006) El contexto como invención. En: Manteola, Sztulwark, P. & Turillo, G. (Comp.). *Seminarios, Contexto: compilación cátedras* (17-30). Buenos Aires: Nobuko.



**Universidad
Pontificia
Bolivariana**

SU OPINIÓN



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto.
La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.
Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co
Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.

Sobre las compiladoras

Mg. Natalia Builes Escobar

Diseñadora Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Especialista en Estética, en la línea de Semiótica y Hermenéutica en el Arte de la Universidad Nacional, sede Medellín. Magíster en Sociología, Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile.

Docente asociada de la Facultad de Diseño Gráfico de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Coordinadora de las áreas de fundamentación teórica y de investigación en el programa de Diseño Gráfico.

Mg. Ana Elena Builes Vélez

Ingeniera de Diseño de Producto de la Universidad EAFIT, Medellín. Magíster en Diseño, gestión y ejecución de proyectos.

Docente asociada de la Facultad de Diseño de Vestuario de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Coordinadora de Formación Avanzada e Investigación de la misma escuela. Lidera el grupo de estudio Moda, ciudad y economía. Su trabajo se ha enfocado en el desarrollo urbano a través de la innovación social, el desarrollo sostenible y múltiples impactos sociales, culturales y económicos de las transformaciones urbanas en la ciudad de Medellín, Colombia.

