

Cartografía de la innovación en diseño y patrimonio

Mapping of innovation in design and heritage

FOTOGRAFÍA_PHOTO: BERNARDITA BRANCOLI
IGLESIA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, COMUNA DE INDEPENDENCIA

"QUEREMOS QUE TODOS ENTIENDAN EL VALOR DEL DISEÑO"
"WE WANT EVERYONE TO UNDERSTAND THE VALUE OF DESIGN"

Entrevista a Alice Black

NUEVAS PLATAFORMAS PARA LA CONSERVACIÓN
NEW PLATFORMS FOR CONSERVATION

Brügmann Restauradores

LA TAREA DE INVENTAR CHILE
THE TASK OF INVENTING CHILE

Miguel Laborde

DISEÑO Y PATRIMONIO CULTURAL, ALTERNATIVAS PARA LA VALORIZACIÓN: PAÇO DO FREVO, RECIFE, PERNAMBUCO, BRASIL
DESIGN AND CULTURAL HERITAGE, ALTERNATIVES FOR VALORIZATION: PAÇO DO FREVO, RECIFE, PERNAMBUCO, BRAZIL

Dra. Raquel Pereira Canaan

FLOR STUDIO, RECONOCER EL TERRITORIO A TRAVÉS DEL DISEÑO
FLOR STUDIO, RECOGNIZE THE TERRITORY THROUGH DESIGN

Isabel Infante

AGREGARLE VALOR A LA TRADICIÓN
ADDING VALUE TO TRADITION

Entrevista a Claudia Hurtado

DISEÑO CHILENO, ¿UN PATRIMONIO EN PELIGRO?
CHILEAN DESIGN PATRIMONY IN DANGER?

Hernán Garfias

LA EDUCACIÓN Y COCREACIÓN COMO BASE PARA LA TRASMISIÓN DE CULTURA, PATRIMONIO INTANGIBLE Y PROYECCIÓN
DE IDENTIDAD
EDUCATION AND CO-CREATION AS A BASIS FOR THE TRANSMISSION OF CULTURE, INTANGIBLE HERITAGE AND THE
PROJECTION OF IDENTITY

Joaquín Béjares



CARTOGRAFÍA DE LA INNOVACIÓN EN DISEÑO Y PATRIMONIO MAPPING OF INNOVATION IN DESIGN AND HERITAGE

ALICE BLACK, DIRECTORA DEL MUSEO DE DISEÑO DE LONDRES /
DIRECTOR OF THE LONDON DESIGN MUSEUM

“Queremos que todos entiendan el valor del diseño”

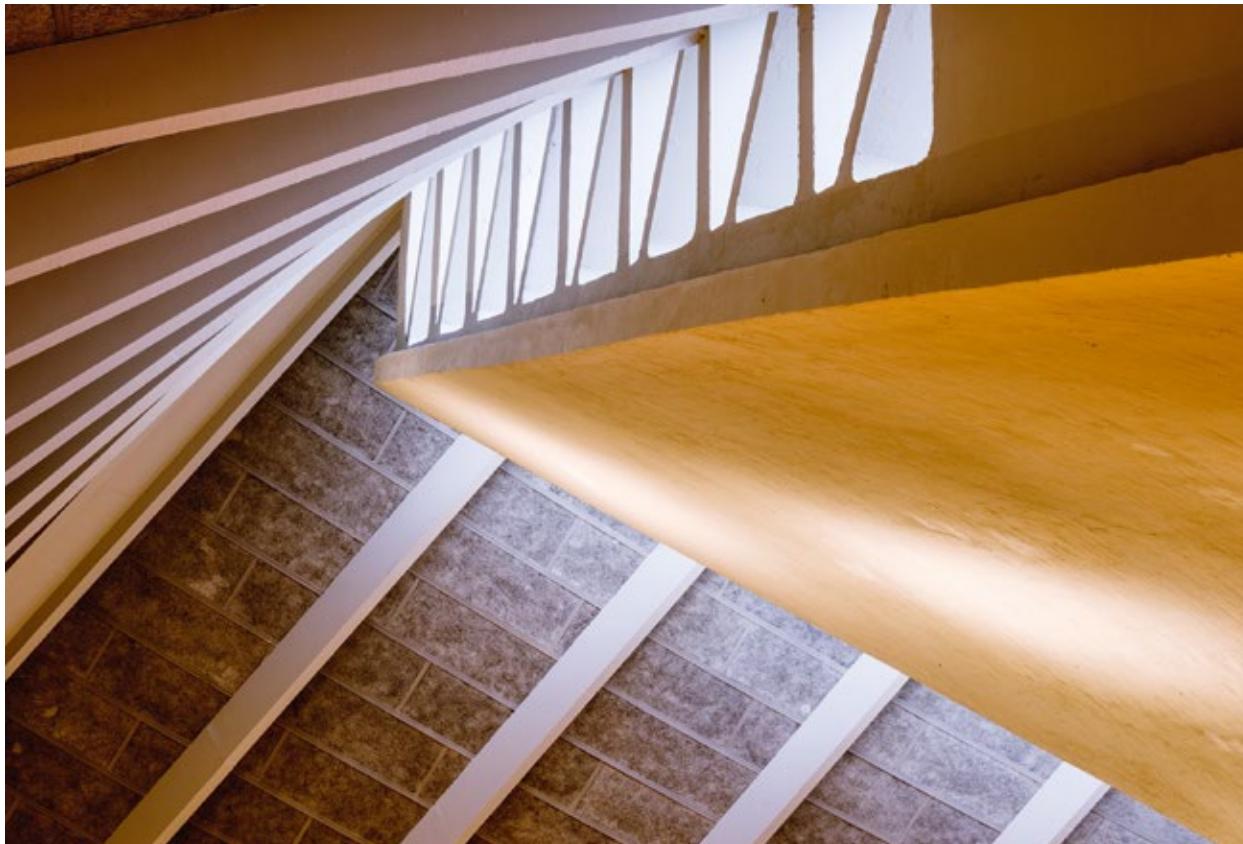
“We want everyone to understand the value of design”

ENTREVISTA _ INTERVIEW: DANIELA JORQUERA
FOTOGRAFIAS _ PHOTOS: GARETH GARDNER Y LUKE HAYES

Edificio vanguardista dedicado
al diseño situado a orillas del río
Támesis junto al Puente de la Torre,
en el municipio de Southwark en
Londres, Reino Unido



Vista interior del emblemático
techo parabólico realizado por el
arquitecto John Pawson



LA INGLESA, QUIEN DESDE EL AÑO 2016 SE HA HECHO CARGO DEL ESPACIO, ESTUVO EN SANTIAGO EN NOVIEMBRE DE 2018, INVITADA POR THE BRITISH COUNCIL. EN ESTA ENTREVISTA CON BASE, SE REFIERE A LA IMPORTANCIA DE DAR A CONOCER LA DISCIPLINA PARA QUE LAS PERSONAS TOMEIN DECISIONES INFORMADAS.

ALICE BLACK, WHO HAS BEEN IN CHARGE OF THE SPACE SINCE 2016, WAS IN SANTIAGO IN NOVEMBER 2018, INVITED BY THE BRITISH COUNCIL. IN THIS INTERVIEW WITH BASE, SHE REFERS TO THE IMPORTANCE OF DISSEMINATING THE DESIGN DISCIPLINE SO THAT PEOPLE CAN MAKE INFORMED DECISIONS.

Fundado a finales de los años 80, en lo que fuera un antiguo almacén de plátanos a orillas del Támesis, el Museo del Diseño de Londres ha sido un espacio crucial para entender el valor del diseño y la arquitectura. Hasta 2016, el recinto recibió a más de cinco millones de visitantes que admiraron el trabajo de talentos como Sir Paul Smith, Christian Louboutin o Sir Kenneth Grange. Por esa misma cantidad de público y por la calidad de sus exposiciones, el recinto tuvo que mudarse, buscando una mejor ubicación para competir con otros museos londinenses. Así, ahora su sede se encuentra en el barrio de High Street Kensington, el sector cultural de la ciudad en donde también están los museos Victoria & Albert, de Historia Natural y la Serpentine Gallery.

Founded in the late 1980s, in what was once an old banana warehouse on the banks of the Thames, the London Design Museum has been a crucial space to understand the value of design and architecture. Until 2016, the venue received more than five million visitors who admired the work of talents such as Sir Paul Smith, Christian Louboutin or Sir Kenneth Grange. Due to the massive public and the quality of its exhibitions, the site had to move, in search for a better location to compete with other London museums. Thus, now its headquarters are located in the High Street Kensington neighborhood, the cultural sector of the city that also includes the Victoria & Albert Museum, the Museum of Natural History and the Serpentine Gallery.

Alice Black es la directora de esta prestigiosa institución. Su carrera comenzó con estudios de administración de negocios y finanzas en París, su ciudad de origen, y sus primeros años de experiencia laboral giraron en torno a la banca en Nueva York. Fue su particular interés por la cultura el que la llevó a ser jefa de estrategia y planificación en el Museo Imperial de la Guerra, el museo militar británico, y luego curadora del Museo Churchill. Al Museo del Diseño de Londres llegó en 2007, como subdirectora, y en 2016 en su líder. Alice conversó con Revista Base en una visita a Chile organizada por The British Council en noviembre de 2018.

Alice Black is the director of this prestigious institution. Her career began with studies in business administration and finance in Paris, her hometown, and her first years of professional experience revolved around banking in New York. It was her particular interest in culture that led her to be head of strategy and planning at the Imperial War Museum, the British Military Museum, and then curator of the Churchill Museum. She arrived at the Design Museum in London in 2007, as deputy director, and in 2016 as its leader. Alice spoke with Base Magazine on a visit to Chile organized by The British Council in November 2018.

¿CUÁNDO SE EMPEZÓ A INSTAURAR ESTA IDEA DEL DISEÑO FUERA DE SUS LÍMITES PROFESIONALES?

Con el Museo del Diseño en Londres, fue la primera vez que nosotros empezamos a hablar acerca de diseño desde el punto de vista del discurso cultural. Es una disciplina nueva.

¿CUÁL ES EL MENSAJE QUE TRATAN DE ENTREGAR A TRAVÉS DEL MUSEO?

Nuestro principal mensaje es que queremos que todos entiendan el valor del diseño. Porque si todos lo entendemos, vamos a tomar mejores decisiones para nuestra vida diaria. Entonces, puede que decidamos que no queremos cambiar el teléfono cada seis meses; puede que decidamos comprar ropa que esté bien hecha, y que no cueste cinco libras, porque obviamente, las prendas que valen poco, por lo general, son hechas con materiales poco adecuados.

A través del proceso de diseño, podemos iluminar estas preguntas tan importantes que estamos enfrentando actualmente. Y queremos que la gente entienda que esto también es parte del día a día: es la tetera que están utilizando, es el auto que manejan, es el vaso en el que beben. En todas estas cosas, la gente tomó decisiones de diseño. Y nosotros queremos que tomen las mejores.

¿Y CÓMO SE VE REFLEJADO ESE OBJETIVO EN EL TRABAJO DEL MUSEO DEL DISEÑO?

Este es un museo de diseño global, no solo de diseño británico. Estamos en Gran Bretaña, obviamente, en Londres. Y allí, hay una gran tradición de diseño, pero nos interesa el diseñar de todo el mundo. Las nacionalidades no son necesarias ni importantes para el trabajo de diseñar.

¿CUÁL ES LA IMPORTANCIA DE LOS MUSEOS EN LA ECONOMÍA DEL PAÍS?

Es enorme. El turismo, en el Reino Unido, está directamente relacionado con los museos, que están entre los cinco lugares más visitados. Esto, sumado a la gran cantidad de museos que existe, los hace importantes económicamente. Por otro lado, nosotros realizamos una exportación no tradicional

como Museo del Diseño, enviando nuestra exhibición de gira en el mundo, entonces exportamos nuestras exhibiciones.

Hay una estadística que dice que, por cada libra invertida por el Consejo de Artes, se generan cinco libras de vuelta a la economía. Entonces, el Consejo de Artes es una organización que distribuye el dinero del gobierno, así que crea bienestar económico directamente.

ACERCA DE LA PUESTA EN MARCHA DEL MUSEO EN EL ÚLTIMO PERÍODO, ¿CÓMO SE COMPATIBILIZÓ LA ESTRATEGIA COMERCIAL CON LA CURATORÍA DE LAS OBRAS?

No hay estrategia comercial que se separe de la estrategia curatorial. Porque si no se refleja lo de la tienda con lo que hay en la exhibición. Nuestra estrategia para el museo se expresa de la misma manera en todo lo que hacemos. Por ejemplo, hacemos muchas actividades de aprendizaje para la gente joven y para adultos. Y todo esto parte de la base de cómo hacemos las cosas, cuál es el proceso que el diseñador va a pasar para crear un objeto nuevo. Es lo que se encuentra también en las muestras.

Por ejemplo, la gente viene al museo, donde suele participar de una exhibición fantástica, donde aprenden que el plástico, como material, es la crisis de los últimos diez años en el mundo. Sin embargo, después les vendes un montón de cosas de plástico en la tienda. ¿Qué estás haciendo ahí? Hay que ser consistente. Nuestra estrategia la hemos desarrollado en todas las actividades del museo.

¿HAY UNA VOLUNTAD POLÍTICA DE GENERAR IDENTIDAD DE PAÍS A TRAVÉS DEL DISEÑO?

Sabes, lo que es interesante acerca del diseño británico, es que es una mezcla de muchas influencias. Entonces, se trata menos de Gran Bretaña, sino que de ir tomando cierto *ethos* de diseño. Cuando miramos el diseño, este ha evolucionado, esta tradición está constantemente siendo influenciada por la llegada de diseñadores de todo el mundo, de mayores tecnologías. Porque Gran Bretaña siempre está mirando

WHEN DID THE IDEA OF DESIGN BEYOND ITS DISCIPLINARY AND PROFESSIONAL LIMITS START TO DEVELOP?

With the Design Museum in London, it was the first time that we started talking about design from the point of view of cultural discourse. It is a new discipline.

WHAT IS THE MESSAGE THAT THE MUSEUM INTENDS TO DELIVER?

Our main message is that we want everyone to understand the value of design. Because if we all understand it, we will make better decisions for our daily life. Then, we may decide that we do not want to change the phone every six months; we may decide to buy clothes that are well made, and that do not cost five pounds, because obviously, the items that are worth little, usually, are made with inadequate materials. Through the design process, we can illuminate these important questions that we are currently facing. And we want people to understand that this is also part of everyday life: it is the teapot they're using, the car they drive, the glass they drink in. In all of these things, people made design decisions. And we want everyone to make the best ones.

AND HOW IS THAT OBJECTIVE REFLECTED IN THE WORK OF THE DESIGN MUSEUM?

This is a museum of global design, not just of British design. We are in Great Britain, obviously, in London. And in London, there is a great tradition of design, but we are interested in worldwide design. Nationalities are neither necessary nor important for the design work.

WHAT IS THE IMPORTANCE OF MUSEUMS IN THE COUNTRY'S ECONOMY?

It's huge. Tourism, in the United Kingdom, is directly related to museums, which are among the five most visited places. This, in addition to the large number of museums that exist, makes them economically relevant. On the other hand, we do a non-traditional export as Design Museum, sending our tour exhibition to the world. We export our exhibitions.

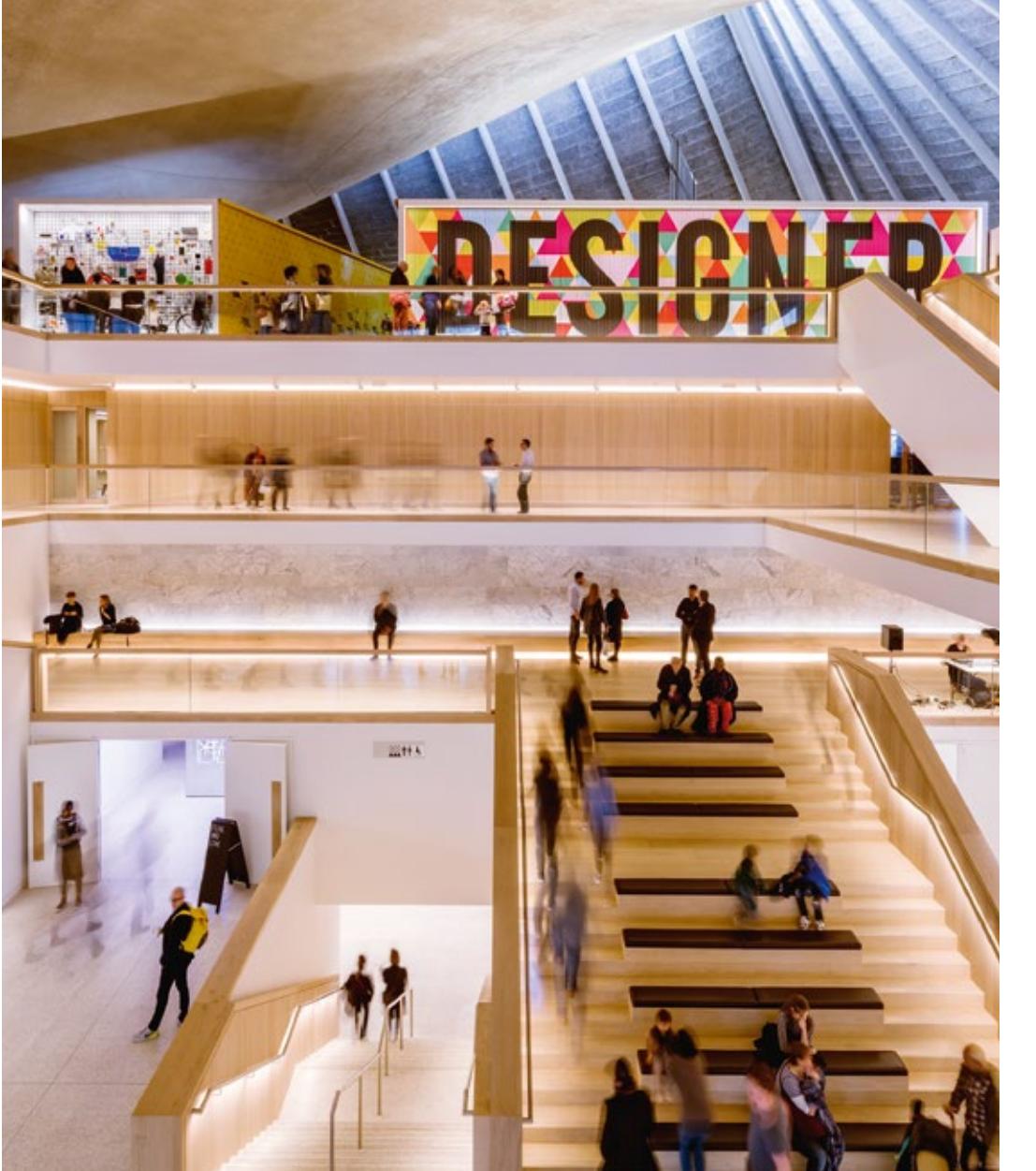
There is a statistic that says that, for every pound invested by the Arts Council, five pounds are generated back into the economy. So, the Arts Council is an organization that distributes government money, and creates economic well-being directly.



Interior del edificio



Fachada acristalada del nuevo Museo del Diseño de Londres



No hay estrategia comercial que se separe de la estrategia curatorial.

para afuera, a través del comercio, para su desarrollo, porque somos una isla pequeñita. Es por eso que retomo lo que te decía anteriormente sobre el diseño británico: ¿se hace por un británico? o ¿es el que se hace en la isla de Gran Bretaña?

PERO, DESDE UNA MIRADA PAÍS...

Hay una investigación muy fuerte, de los ingenieros y de muchos diseñadores en Gran Bretaña que están transformando cosas en productos impresionantes. Donde el reto para el país, sería escalar más en esto, y luego desarrollarlos en estas grandes empresas americanas. Por ejemplo, las baterías de litio fueron inventadas en la isla, y son para los autos eléctricos. Entonces, hay una innovación impresionante en Gran Bretaña, donde hay que asegurarse que nosotros tenemos esto y lo expandimos. Este va a ser el gran reto para el gobierno en los próximos tres o cinco años, y allá es donde la estrategia neutral se debería ocupar.

EN EL MUSEO, ¿HAY ESPACIO PARA LA INNOVACIÓN?

Bueno, de momento no hay ningún espacio dedicado para la innovación completamente, pero tratamos de integrarla.

There is no commercial strategy separated from the curatorial strategy.

Por ejemplo, dentro del programa, está Diseños del Año, que anualmente se encuentra en exhibición. Aquí, se mira a la innovación en el diseño mundial de los últimos 12 meses. Entonces, el desafío es abordar la innovación, abordar lo clásico, abordar todos los temas, porque nuestro público quiere escuchar acerca de todas estas cosas.

LA REALIDAD DE GRAN BRETAÑA ES DISTINTA A LA DE CHILE.

Sí, pero en el Reino Unido tenemos una tradición de cultura que tiene cientos de años. El Museo Británico fue fundado en 1751; el Tate, en 1800; el Museo de Diseño es algo nuevo, es joven, tenemos 30 años solamente. Hay que darle tiempo para que crezca, porque la cultura toma mucho tiempo en desarrollarse, para que la gente la entienda.

¿QUÉ MUSEOS DESTACARÍAS EN CHILE?

Estuve en el Museo de Arte Precolombino, mucha gente mencionaba que había ido a mirar, porque es una selección impresionante. Es un lugar en el que se puede invertir a largo plazo.

ABOUT THE START-UP OF THE MUSEUM IN THE LAST PERIOD, HOW WAS THE COMMERCIAL STRATEGY COMPATIBLE WITH THE CURATORSHIP OF THE EXHIBITED WORK?

There is no commercial strategy separated from the curatorial strategy. Because the store reflects with what is on display. Our strategy for the museum is expressed in the same way in everything we do. For example, we do many learning activities for young people and adults. And all this starts from the basis of how we do things, what is the process that the designer will go through to create a new object. It is what is also found in the exhibitions.

For example, people come to the museum, where they usually participate in a fantastic exhibition, and they learn that plastic, as a material, is the crisis of the last ten years in the world. However, after that you sell them a lot of plastic things in the store. What are you doing there? You have to be consistent. Our strategy has been developed in all the activities of the museum.

IS THERE A POLITICAL WILL TO GENERATE COUNTRY IDENTITY THROUGH DESIGN?

You know, what is interesting about British design is that it is a mix of many influences. So, it is less about Britain, but rather about taking certain design ethos. When we look at design, we see how it has evolved, it is a tradition constantly being influenced by the arrival of designers from all over the world, and of advances in technologies. Great Britain is always looking outside, through trade, for its development, because we are a tiny island. That is why I go back to what I was telling you earlier about British design: is it done by a British designer? or is it done on the island of Great Britain?

BUT, FROM THE POINT OF VIEW OF THE COUNTRY...

There is a very strong body of research, from engineers and many designers in Great Britain who are transforming ideas into

impressive products. The challenge for the country, would be to scale them more, and then develop them in these large American companies. For example, lithium batteries were invented on the island, and are used for electric cars. So, there is an impressive innovation capacity in Britain, that we need to make sure to maintain and expand. This is going to be the great challenge for the government in the next three or five years, and that is where the neutral strategy should be addressed.

IS THERE SPACE FOR INNOVATION IN THE MUSEUM?

Well, at the moment there is no space dedicated to innovation completely, but we try to integrate it. For example, within the program: Designs of the Year, which is annually on display. Here, we look at innovation in design worldwide of the last 12 months. The challenge is to approach innovation, approach the classic, address all issues, because our audience wants to hear about all these things.

REALITY IN GREAT BRITAIN IS DIFFERENT TO THE REALITY IN CHILE.

Yes, but in the United Kingdom we have a culture tradition that is hundreds of years old. The British Museum was founded in 1751; the Tate, in 1800; The Design Museum is something new, it is young, we are only 30 years old. You have to give it time to grow, because culture takes a long time to develop, in order for people to understand it.

WHAT MUSEUMS WOULD YOU HIGHLIGHT IN CHILE?

I was in the Museo Chileno de Arte Precolombino (Museum of Pre-Columbian Art), many people had mentioned that they had visited it, because it is an impressive selection. It is a place where you can invest a long time.

EQUIPO BRÜGMANN, RESTAURADORES / BRÜGMANN TEAM, RESTORERS

Nuevas plataformas para la conservación

New platforms for conservation

FOTOGRAFÍAS _ PHOTOS: ARCHIVO EQUIPO BRÜGMANN

A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE ESPACIOS Y PROPUESTAS DE DIFUSIÓN, EL EQUIPO DE BRÜGMANN, SE ENCARGA DE MANTENER VIVA LA MEMORIA DEL PATRIMONIO CHILENO.

THROUGH THE CREATION OF SPACES AND DISSEMINATION PROPOSALS, THE BRÜGMANN TEAM IS RESPONSIBLE FOR KEEPING ALIVE THE MEMORY OF CHILEAN HERITAGE.



74

Fotografía estereoscópica Plaza Echaurren Valparaíso

FERNANDO IMAS BRÜGMANN y MARIO ROJAS TORREJÓN

Licenciados en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Museables, Universidad Internacional SEK (2010) son cofundadores de Brugmann.cl, plataforma enfocada en la investigación, documentación y promoción del patrimonio chileno.

Se han especializado en el estudio de la arquitectura e historia social de los siglos XIX y XX, promoviendo, desde su disciplina, diversas iniciativas de rescate de la memoria nacional, como exposiciones, charlas y la creación de numerosas investigaciones de carácter inédito en el ámbito público y privado, que han contribuido a la restauración de valiosos inmuebles como el Palacio Pereira y el Palacio Elguín. Además, son autores de varias publicaciones entre las que se cuentan *Palacios al norte de la Alameda* (2012), *La Ruta del cité* (2014), *Retratos de hombre* (2016), *La ruta de los palacios* (2015), *Cielos de Santiago* (2017), *La ruta de Chillán* (2017), *Santiago caníbal* (2018), entre otros.

Fernando Imas fue ganador del Premio Emprendedor Joven 2016, otorgado por la Universidad del Pacífico; mientras que Mario Rojas, por su parte, fue elegido entre los líderes y promesas 2015, por la revista *Más Deco* del diario *La Tercera*. Ambos profesionales fueron destacados por el diario *El Mercurio*, como promesas en investigación patrimonial 2015.

Graduates in Conservation and Restoration of Cultural Museum Goods, Universidad Internacional SEK (2010) are co-founders of Brugmann.cl, a platform focused on research, documentation and promotion of Chilean heritage.

*They have specialized in the study of architecture and social history of the nineteenth and twentieth centuries, promoting, from their discipline, various initiatives to rescue national memory, such as exhibitions, talks and the creation of numerous unpublished studies in the public and private field, which have contributed to the restoration of valuable buildings such as Pereira Palace and Elguín Palace. In addition, they are the authors of several publications, including *Palacios al norte de la Alameda* (*Palaces at the north of the Alameda*) (2012), *La Ruta del cité* (*The route of the cité*) (2014), *Retratos de hombre* (*Portraits of man*) (2016), *La ruta de los palacios* (*The route of the palaces*) (2015), *Cielos de Santiago* (*Santiago skies*) (2017), *La ruta de Chillán* (*The route of Chillán*) (2017), *Santiago caníbal* (*Santiago cannibal*) (2018), among others.*

El patrimonio cultural como herencia material e inmaterial se ha constituido hoy como uno de los principales agentes de conformación de identidad. La asociación de estas dos palabras no es azarosa, pues cultura proviene del latín *cultus*, relacionado primitivamente con la agricultura, pero cuya definición derivó con los siglos en el “cultivo” del espíritu intelectual humano. Del mismo modo, patrimonio, *patrimonium*, hace referencia al conjunto de bienes heredados por una persona, familia o grupo colectivo, a los que le son asignados un valor, ya sea monetario o moral, que es digno de ser traspasado a las nuevas generaciones. Es en el valor, precisamente, donde el patrimonio logra romper sus barreras léxicológicas, porque se transforma en una construcción social, donde somos nosotros los que le otorgamos un sentido y un contenido a todos esos elementos participes de nuestro entorno, cuya permanencia en el tiempo es

necesaria conservar, pues representan, en mayor o menor medida, nuestra identidad.

El patrimonio cultural, por lo tanto, representa un sinúmero de expresiones: son bienes de los que no tenemos porqué ser necesariamente propietarios directos; es una propiedad colectiva, social, de la que todos disfrutamos y en la que todos debemos ser partícipes para velar por su cuidado.

Tradicionalmente, el patrimonio se asoció a la historia, a los testimonios del pasado más pretérito, a las piezas arqueológicas, a las grandes ruinas. Luego, se incluyeron elementos de la etnografía, la estética, la antropología, el mundo científico, las artes aplicadas, la orfebrería, el mobiliario, el diseño. Hasta llegar a nuestros días, donde se ha extendido el concepto a las formaciones naturales, la geología, la fauna, la flora; igualmente al folclor, la música, las tradiciones, las letras, entre otros. En la actualidad, el patrimonio moderno

*Cultural heritage as a material and immaterial inheritance has become today one of the main agents of identity formation. The association of these words is not fortuitous, since culture comes from the Latin *cultus*, related primitively with agriculture, but which evolved over the centuries in the “cultivation” of the human intellectual spirit. In the same way, patrimony, *patrimonium*, refers to the set of goods inherited by a person, family or collective group, to which a value is assigned, whether monetary or moral, that is worthy of being transferred to the new generations. It*

is in the value, precisely, where heritage manages to break its lexical barriers, because it is transformed into a social construction, where we are the ones who give meaning and content to all those elements participating in our environment, which need to be preserved in time, because they represent, to a greater or lesser extent, our identity.

Cultural heritage, therefore, represents a myriad of expressions: they are goods of which we do not necessarily have to be direct owners; it is a collective, social property, of which we all

75

no solo se conforma de nuestra memoria pasada, sino que se le asigna valor a los elementos que componen nuestra memoria reciente.

Chile no estuvo ajeno a esta evolución del concepto de patrimonio. En una primera etapa, los grandes edificios ligados a nuestra historia tuvieron el privilegio de ser protegidos. La Moneda o la iglesia de San Francisco son claros ejemplos de esto. Posteriormente, fue el turno de las piezas arqueológicas, del arte almacenado en museos; para luego extenderse a la protección de santuarios de la naturaleza, vestigios etnográficos, música, folclor, tradiciones populares; y recientemente patrimonio intangible, como son las lenguas originarias y oficios en extinción.

Bajo este prisma, surgen –desde el ámbito público y privado– diversos agentes que concentran sus esfuerzos en proteger los distintos tipos de patrimonio existente. Su labor se ha visto beneficiada por los medios de comunicación, y la explosión de la era digital, cuya repercusión es innegable y permite difundir nuestro universo patrimonial como un bombardeo constante de información rápida, que ha permitido el acceso de la cultura a un mayor número de personas.

En el contexto de esta creciente demanda cultural, nace en 2007 el Estudio Brügmann (www.brugmann.cl), como un espacio destinado a exponer el trabajo interdisciplinario que realizaban sus fundadores Mario Rojas y Fernando Imas, mientras cursaban la carrera de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Museables. Esta desconocida materia de estudio tenía casi siempre como escenario lugares de difícil acceso o la intervención de obras que muy pocas veces veían la luz. ¿Por qué

no compartir, entonces, estas experiencias con sus demás compañeros? Esta fue la pregunta que se hicieron cuando formaron un blog sin mayores pretensiones, donde comenzaron a subir fotografías de trabajos de restauración, campanarios, ruinas, cúpulas, depósitos de museos, piezas artísticas y decenas de otros rincones desconocidos de la ciudad. La afición de ambos por la escritura, la historia y la arquitectura los llevó, además, a concentrar sus esfuerzos por descubrir el origen de cientos de construcciones olvidadas, como el Palacio Pereira o la Basílica del Salvador; logrando recabar una enorme cantidad de información inédita obtenida en sus andanzas por los depósitos de bibliotecas públicas y privadas.

Tiempo después, buceando en las opciones del blog, encontraron un contador de visitas y para su sorpresa, eran más de seis mil personas las que habían visitado la web en el último mes. Desde ese momento, se dieron cuenta que su trabajo era atractivo para un público que no solo quería ver fotos bonitas, sino que necesitaba profundizar en temas de arquitectura, ciudad, historia y diseño. Esta sorpresa vino acompañada del término de los años universitarios y, ya siendo profesionales, decidieron dar un giro al blog y relanzarlo, subiendo a modo de fotorreportaje las investigaciones patrimoniales que estaban guardadas en el tintero.

De ese modo, Brügmann es abierto oficialmente en 2010, siendo el primer artículo publicado el referente a la Quinta Meiggs; una legendaria mansión construida por el aventurero Henry Meiggs en la Alameda, cuyos relatos hablaban de un mecanismo en sus cimientos que permitía el movimiento de toda la construcción para aprovechar la luz

enjoy and in which we must all be participants to ensure their care.

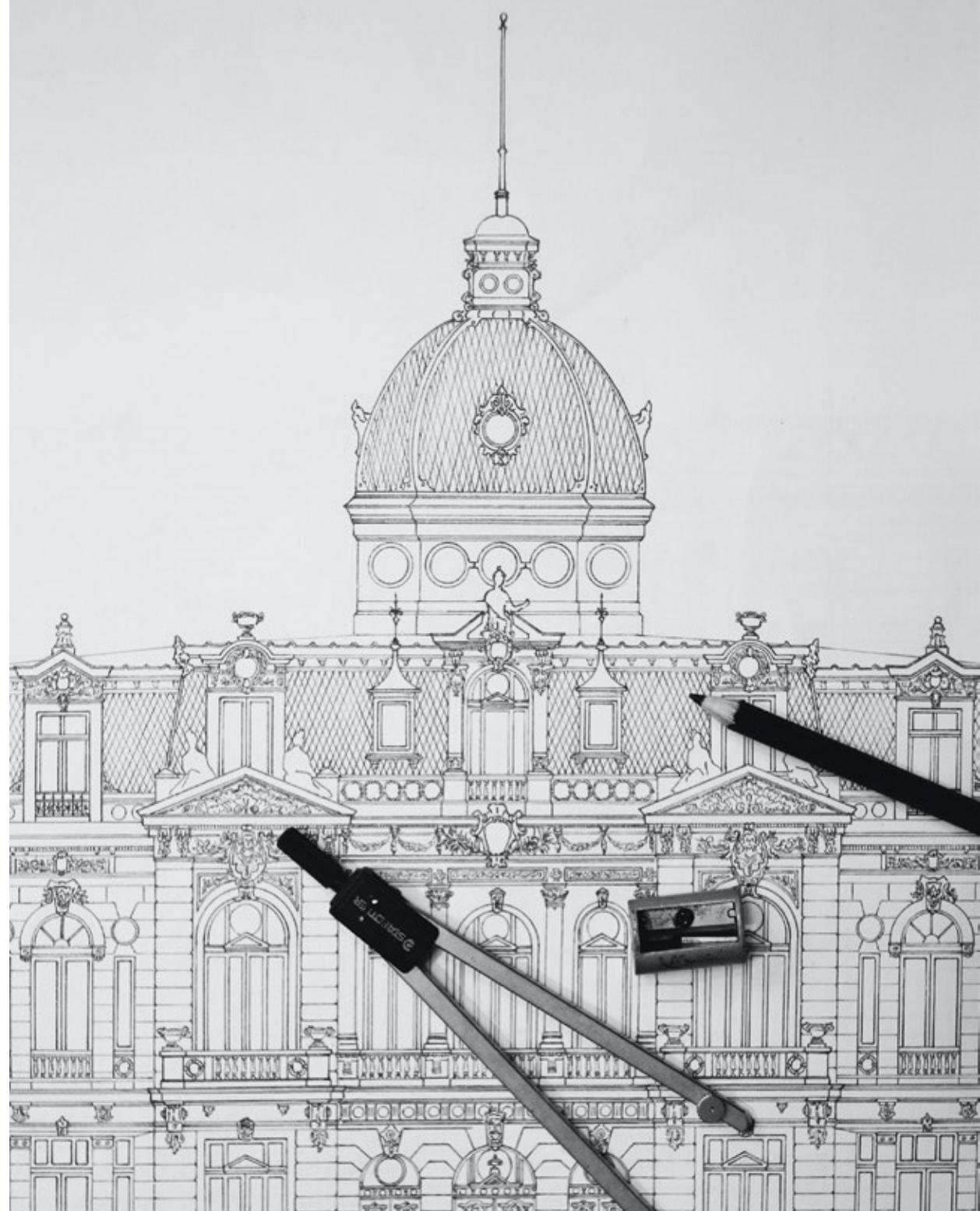
Traditionally, heritage was associated with history, testimonies from the past, archeological pieces, and large ruins. Then, elements of ethnography, aesthetics, anthropology, the scientific world, applied arts, goldsmith, furniture and design were included. Today the concept has been extended to natural formations, geology, fauna, flora; also folklore, music, traditions, lyrics, among others. At present, modern heritage is not only made up of our past memory, but elements that make up our recent memory are also assigned value.

Chile was not oblivious to this evolution of the concept of heritage. In an initial stage, the great buildings linked to our history had the privilege of being protected. La Moneda or the church of San Francisco, are clear examples of this. Later, it was the turn of archaeological pieces, of the art stored in museums; extending afterwards to the protection of nature sanctuaries, ethnographic remains, music, folklore, popular

traditions; and recently intangible heritage, such as native languages and crafts in extinction.

Under this prism, various agents that concentrate their efforts on protecting the different types of existing heritage emerged from the public and private spheres. Their work has benefited from the media, and the explosion of the digital era, whose impact is undeniable and enables us to disseminate our heritage universe as a constant bombardment of rapid information. This has opened the access to culture to a greater number of people.

In the context of this growing cultural demand, the Brügmann Studio (www.brugmann.cl) was born in 2007, as a space destined to expose the interdisciplinary work carried out by its founders Mario Rojas and Fernando Imas, while they were studying Conservation and Restoration of Cultural Museum Goods. This unknown topic of study was almost always situated in places of difficult access or was related with intervention of works that very rarely saw the daylight. Why



Proceso de dibujo a mano
de edificios patrimoniales
caso Palacio Polanco

Fotos archivo Brügmann



En la actualidad, el patrimonio moderno no solo se conforma de nuestra memoria pasada, sino que se le asigna valor a los elementos que componen nuestra memoria reciente.

At present, modern heritage is not only made up of our past memory, but elements that make up our recent memory are also assigned value.

del sol. Mito o realidad, ese juicio se lo dejamos a los lectores del artículo, al que le siguieron otros, con temáticas más profundas o misceláneas, que rápidamente llamaron la atención en el medio, por exponer información documental sumamente certera, fidedigna e inédita que resultó ser una estupenda fuente para tesistas, periodistas, investigadores, arquitectos, diseñadores, historiadores e interesados en el patrimonio.

Paralelamente a la publicación de estos artículos web, el mundo profesional también comenzó a moverse y empezaron a surgir encargos en pintura de caballete, escultura, fotografía y elementos arquitectónicos. El equipo participó en la restauración de valiosas obras pictóricas religiosas del siglo XVI; en óleos de connotados artistas extranjeros y chilenos, como Carlos Alegria, Elsa Bolívar, Matilde Pérez o Pablo Burchard; en la recuperación de restos arqueológicos del norte salitrero; piezas de la Guerra del Pacífico; en

la restauración de un escudo chileno de madera policromada de 1830, perteneciente a la ciudad de Arica; y en la restauración de una gárgola de la fachada del Palacio Elguín.

En todos los casos, a pesar de las diferencias en materialidad, aparecía la misma reflexión: “qué poco sabemos de estos objetos y su historia. Si no los investigamos antes, podemos caer en el error de muchos restauradores quienes solo se preocupan de estabilizar y recuperar el soporte material según lo que ven hoy; y se olvidan por completo de su contexto de creación, valores y evolución en el tiempo, cayendo en los tan desafortunados falsos históricos o, peor aún, intervenciones irreversibles que arruinan para siempre una pieza”.

Así, Brügmann decidió realizar antes de cada intervención un estudio histórico de las obras que llegaban al taller, para asegurarse de no romper su valor patrimonial. Este paso se hizo crucial para el equipo, y con el tiempo ya no solo recibían piezas

not share, then, these experiences with their peers? This was the question they asked themselves when they formed a blog without pretenses, where they began to upload photographs of restoration works, bell towers, ruins, domes, museum deposits, artistic pieces and dozens of other unknown corners of the city. The fondness of both for writing, history and architecture led them, moreover, to concentrate their efforts to discover the origin of hundreds of forgotten constructions, such as the Pereira Palace or the Basílica del Salvador; managing to collect a huge amount of unpublished information obtained in their wanderings by the deposits of public and private libraries.

Some time later, diving into the blog's options, they found a visitor counter and to their surprise, there were more than six thousand people who had visited the web in the last month. From that moment on, they realized that their work was attractive for an audience that not only wanted to see beautiful photos, but also needed to deepen in topics of architecture, city, history and design. This surprise was accompanied by the

end of the university years and, being professionals, they decided to renew the blog and relaunch it, as a photo-report of the patrimonial investigations that had stored overtime.

In this way, Brügmann is officially opened in 2010, with the publication of an article about Quinta Meiggs; a legendary mansion built by the adventurer Henry Meiggs in the Alameda, whose stories spoke of a mechanism in its foundations that allowed the movement of the whole construction to take advantage of sunlight. Myth or reality, we leave that judgment to the readers of the article, which was followed by others, with more profound or miscellaneous themes, which quickly caught the attention of the media, by exposing extremely accurate, reliable and unpublished documentary information that turned out to be a great source for theses, journalists, researchers, architects, designers, historians and those interested in heritage.

Parallel to the publication of these web articles, the professional world also began to move and orders began to appear in easel painting, sculpture, photography

para restaurar, sino que comenzaron a tener un trabajo de investigación constante, debido a que eran muchos los particulares, sobre todo, arquitectos, quienes necesitaban contar con antecedentes precisos para intervenir inmuebles antiguos.

De dichos estudios, destacan la investigación de la salitrera Santa Laura y la producción de yodo en Tarapacá, como antecedente base para la creación del Museo del Salitre; el del patrimonio material e inmaterial del Pucará de Chena; la reconstrucción histórica del Palacio Elguín, del Palacio Rivera de Valparaíso, de la Basílica del Salvador; del gimnasio de Lota Schwager; de la Maestranza de San Bernardo; y, el más querido por los socios, la investigación del Palacio Pereira, inmueble que hoy está siendo recuperado por el Estado de Chile, y cuyas bases de licitación del proyecto se utilizaron como parte de los antecedentes. Este fue un trabajo histórico de la propiedad realizado por Brügmann, cuyo valor radica en haber presentado material inédito como una acuarela original del arquitecto Hénault, donde se ven los colores del palacio en el siglo XIX; y la reconstrucción total de su planta, con identificación de salones, estudio de policromías de las salas, y una completa recuperación digital del pavimento original de la galería central, del que no se contaban registros.

Muchos de estos estudios fueron también publicados en la web, como una forma de ofrecer al lector documentos especializados que tuvieron enorme éxito de visitas; y se complementaron a otros artículos mucho más misceláneos que tratan temas de moda y sociedad como la evolución del vestido de novia en Chile; la introducción de la *carte de visite* en la fotografía chilena; el Parque Forestal de Santiago; el veraneo en los balnearios chilenos; y la obra del arquitecto Josue Smith Solar.

En su mayoría, estas notas fueron construidas en base a aportes de usuarios, pues a través de esta plataforma virtual se comenzó a generar una red y un público que constantemente

necesitaba de contenido, y estaba dispuesto a sacudir sus baúles para ofrecer material propio. Vía presencial por correo electrónico, el público enviaba fotografías antiguas, biografías de abuelos o bisabuelos, relatos de mujeres pioneras y un sinfín de microhistorias que fueron necesarias para encauzar, en un elemento visual atractivo, que permitiera de forma rápida y fácil transmitir esas valiosas tradiciones.

Para esto, surgieron postales de personajes; un recurso quizás ya usado, pero novedoso al incluir a chilenos olvidados, pero que fueron cruciales para el desarrollo de distintas áreas de nuestro país. Debido al éxito de este recurso, en 2015, junto al Museo Histórico Nacional, se conmemoró el Día Internacional de la Mujer con la entrega gratuita de un set de postales de chilenas destacadas diseñadas por Brügmann, donde se incluyó por ejemplo a Cora Mayers, fundadora de la Escuela de Enfermería y pionera de la puericultura; a Alicia Cañas Zañartu, primera alcaldesa de Providencia y primera mujer elegida por voto popular en Latinoamérica; a Martina Barros de Orrego, escritora que trató temas como la emancipación de la mujer en el siglo XIX; a Elisa Brügmann, colonia de Coyhaique y una de las primeras mujeres que obtuvo el cargo de Regidora Provincial; a Anita Lizana, tenista N° 1 del mundo en los años 1930; y a Sofía del Campo, soprano de fama internacional.

De esta manera, el trabajo de Brügmann se transformó en una tarea completa de conservación de la información documental y de la memoria chilena. Y cómo no hacerlo, si a diario se enfrentaban a nuevos relatos, personajes e inmuebles abandonados con los días contados, cuya historia urgía preservar.

Sin embargo, ¿cómo conservar esta información de forma menos pasajera? Actualmente todo está en línea, es HTML, se guarda todo en nubes, servidores o soportes, en los que basta una sola falla para que años de trabajo se pierdan para

and architectural elements. The team participated in the restoration of valuable religious paintings of the 16th century; in oil paintings of renowned foreign and Chilean artists, such as Carlos Alegria, Elsa Bolívar, Matilde Pérez and Pablo Burchard; in the recovery of archaeological remains from the nitrate north; pieces of the Pacific War; in the restoration of a Chilean polychrome wooden shield of 1830, belonging to the city of Arica; and in the restoration of a gargoyle on the facade of Elguín Palace.

In all cases, despite the differences in materiality, the same reflection appeared: "how little do we know about these objects and their history. If we do not investigate them before, we can fall into the error of many restorers who only worry about stabilizing and recovering material support according to what they see today; and they completely forget about their context of creation, values and evolution over time, falling into such unfortunate false historians or, even worse, irreversible interventions that ruin a piece forever."

Thus, Brügmann decided to carry out, before each intervention, a historical study of the works that arrived at the workshop, to make sure that its heritage value was not broken. This step became crucial for the team, and over time they no longer

only received pieces to restore, but they began to have a constant research work, because there were many individuals, especially architects, who needed to have a precise background to intervene old buildings.

Among these studies, some stand out as the research on the Santa Laura saltpetre and the production of iodine in Tarapacá, as a foundational antecedent for the creation of the Nitrate Museum; the material and immaterial heritage of the Pucará de Chena; the historic reconstruction of Elguín Palace, the Rivera Palace of Valparaíso, the Basilica of Salvador; of the Lota Schwager gym; the San Bernardo maestranza; and, the most loved by the partners, the Pereira Palace research, property that is currently being recovered by the State of Chile, and whose project bidding rules were used as part of the background. This was an historical work of the property carried out by Brügmann, whose value lies in having presented unpublished material as an original watercolor by the architect Hénault, where the colors of the palace can be seen as they were in the 19th century; and the total reconstruction of its plant, with identification of rooms, study of the rooms' polychromes, and a complete digital recovery of the original pavement of the central gallery, of which no records existed.



siempre. Resultaba entonces contraproducente que dos conservadores estuvieran a merced de la era digital, con el temor constante de que toda la documentación rescatada no lograra persistir en el tiempo. A pesar de reconocer la función extraordinaria de las redes sociales en el proceso de difusión, no pueden ser el único soporte de las investigaciones, pues además de su inestabilidad temporal, resultan a ratos muy rápidas, demasiado visuales, superficiales y tan fugaces que al día siguiente muy pocos son capaces de retener el contenido expuesto.

Aunque podría parecer anticuado ante los ojos de las nuevas generaciones y simpatizantes de la era digital, Brügmann

apostó por publicaciones en soportes físicos, buscando en editoriales privadas e instituciones públicas, el apoyo para poder llevar a cabo una serie de proyectos de libros de patrimonio chileno. Las variadas temáticas tratadas y la acuciosidad de las investigaciones resultaron atractivas para agentes culturales y, en 2012, Fernando Imas y Mario Rojas se convirtieron en autores de *Palacios al norte de la Alameda: el sueño del París americano*, de ARC editores. Un libro de lujo, que relata la historia de las principales mansiones del siglo XIX.

Tras esta publicación, son llamados a participar como curadores en el libro *Chile en 1000 fotos*, de Pehuén editores (2015), que rescata, a través de fotos históricas, la identidad nacional.

Many of these studies were also published on the web, as a way to offer the reader specialized documents that were extremely successful in visits; and they were complemented by other, much more miscellaneous articles that deal with fashion and society issues such as the evolution of the wedding dress in Chile; the introduction of the carte de visite in Chilean photography; the Parque Forestal of Santiago; the summer in Chilean coasts; and the work of the architect Josue Smith Solar.

For the most part, these articles were built based on contributions from users, because through this virtual platform a network began to develop and an audience that constantly needed content, and was willing to shake their trunks to offer their own material.

Via face-to-face or email, the public sent old photographs, biographies of grandparents or great-grandparents, narratives of pioneering women and a multitude of short stories that were necessary to communicate, through an attractive visual media, that could quickly and easily transmit those valuable traditions.

For this purpose, postcards of characters arose; a resource perhaps already used, but new to include forgotten Chileans, which were crucial for the development of different areas of our country. Due to the success of this resource, in 2015, in partnership with the National Historical Museum, the International Women's Day was commemorated with the free delivery of a set of postcards of outstanding Chilean women designed by Brügmann, including for

Posterior a esto, el Museo Histórico Nacional aco-ge su proyecto *Retratos de hombre 1840-1940*, pu-blicación que analiza la forma de representación masculina en cien años. Luego, trabajaron en la saga *La ruta del cité* (2014), *La ruta de los palacios de Santiago* (2015) y *La ruta de Chillán* (2017), im-pulsadas por el Área de Diseño del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Todas, pu-blicaciones de distribución gratuita que incluían una propuesta de recorrido turístico cultural con las principales características de diseño, arqui-tectura e historia de los edificios presentes en cada libro. También fueron coautores en los li-bros *Escultura sacra patrimonial de Chile; Cielos de Santiago*, de Confin Ediciones; y recientemente en 2018, *Santiago caníbal: la ciudad que perdimos*, de RIL Editores, donde rememoran los hitos des-aparecidos de nuestra capital.

Actualmente, el equipo está *ad portas* de con-vertir en realidad su investigación sobre la figura del arquitecto francés Paul Lathoud, autor del Museo Nacional de Historia Natural y el Palacio Cousiño, cuya labor profesional recién comienza a conocerse gracias al intenso trabajo documen-tal que los autores han realizado, el que incluye la aparición de material valioso e inédito rescatado del archivo personal del arquitecto, hoy resguar-dado por sus descendientes en Francia.

Resulta curioso ver cómo el patrimonio se abre en diferentes artistas de la mano del mundo de la conservación. A todas estas propuestas de difusión, se suman también charlas y conversatorios sobre patrimonio o temas específicos, en museos, cafés e instituciones privadas. También, la curaduría de exposiciones fotográficas, como las que realiza-ron en 2017 junto a la Corporación Cultural de Las Condes, tituladas *El Santiago que se fue, Tiempos de ocio en la ciudad y De veraneo*.

Otra iniciativa que pone al diseño como pro-tagonista es la creación de ilustraciones de arqui-tectura chilena de Mario Rojas, quien las dibuja a mano en tinta sobre papel y las convierte en un ob-jecto decorativo, a través de un proceso de edición

digital donde son coloreadas y procesadas para crear un objeto único, que refleja la magia de la arquitectura en su trazo primario y, a la vez, hace evidente en su silueta las características propias de un diseño hoy perdido.

Las ilustraciones de Rojas rescatan la fisonomía de edificios emblemáticos como el Palacio de La Moneda, el Museo de Bellas Artes, la Casa Colorada, el Teatro Municipal; pero también ha creado se-ries como la dedicada a palacios de Valparaíso; a la obra del arquitecto Luciano Kulczewski; a es-taciones ferroviarias de Santiago; a Nuñoa patri-monial; a casas históricas de Valdivia y del bal-neario de Zapallar.

El anhelo de llevar a la casa u oficina el patri-monio es tal, que cada uno de estos productos cuentan con reseñas sobre la historia del inmueble, o información general, intentando aportar al conocimiento de estos monumentos. Por si fuera poco, no es menor que sea un diseño 100% nacio-nal, creado en Chile, producido por chilenos, re-producido y enmarcado en talleres locales, apor-tando también a la industria nacional.

La obra de Rojas ha sido valorada por cientos de amantes del patrimonio, quienes no solo encargan reproduciones, sino que buscan tener un dibujo original o contar con diseños exclusivos, como fue el caso del Hotel Hyatt Centric o Empresas Gasco, quienes encargaron una ilustración para sus cole-ciones. Su obra se ha presentado en galerías nacio-nales e internacionales; en mayo y septiembre de 2018 realizó dos exposiciones de sus ilustraciones en la galería de arte Jour & Nuit de París, Francia.

¿QUÉ MÁS HACE BRÜGMANN?

Los fines de semana realizan un *city tour* llamado La Ruta de los Palacios, donde reúnen a un grupo de personas interesadas en el diseño y la arquite-c-tura, proponiéndoles un recorrido turístico-cul-tural por las antiguas mansiones de Santiago. Lo cautivante es que han conseguido el acceso a al-gunas casas, explicando en sus salones, cómo vi-vía la gente de aquella época; qué características

information and Chilean memory. And it was natu-ral for this to happen, if on a daily basis they faced new stories, characters and abandoned properties about to disappear, whose history needed to be pre-served urgently.

However, how to keep this information in a less temporary way? Currently everything is online, it is HTML, and everything is saved in clouds, servers or media, in which one single fault is enough for years of work to be lost forever. It was then counterproduc-tive that two conservatives were at the mercy of the digital age, with the constant fear that all the rescued

tiene su diseño; y qué historias o anécdotas ocultan estos edificios.

Y aunque muy poca gente lo sabe, el equipo lleva años formando una interesante colección fotográfica bajo el alero del proyecto Archivo Brügmann, que tiene como objetivo recopilar objetos o fotografías de los siglos XIX y XX, enfocadas en arquitectura, diseño, urbanismo y sociedad. La colección ya tiene 10.000 registros, en su mayoría compradas, y otras tantas donadas por familias que confían en su trabajo. Actualmente, se encuentran en proceso de catalogación de este enorme acervo, pues es frecuente el uso de estas fotos en sus publicaciones o exposiciones, además de alimentar el catálogo en línea, para que más

personas puedan conocer y reencantarse con su patrimonio fotográfico.

Hoy, ya existe un público cautivo y, desde su disciplina, Brügmann los invita a reflexionar sobre la importancia de ofrecer contenidos de calidad, pues es necesario invitar a la gente a pensar, a interesarse por otros temas, a reobservar su entorno, a reencantarse con su arquitectura, con su diseño, con su historia y con todos aquellos que nos precedieron. Solo así se logrará por fin el tan anhelado respeto por el patrimonio, y seremos un país consciente de su identidad. No se puede querer algo que no se conoce y Brügmann está intentando hacer que más chilenos aprendan a valorar lo propio.

documentation would not succeed in persisting over time. In spite of recognizing the extraordinary usefulness of social networks in the dissemination process, they can not be the only support for research, because in addition to their temporary instability, they turn out to be very fast, too visual, superficial and so fleeting that after a while, very few are able to retain the exposed content.

Although it may seem outdated in the eyes of the new generations and sympathizers of the digital era, Brügmann opted for publications in physical media, seeking in private publishers and public institutions, the support to carry out a series of projects of Chilean heritage books. The varied topics dealt with and the diligence of the research turned out to be attractive for cultural agents and, in 2012, Fernando Imas and Mario Rojas became authors of Palacios al norte de la Alameda: el sueño del París Americano (Palaces north of the Alameda), from ARC editors. This is a luxury book, which tells the history of the main mansions of the 19th century.

After this publication, they were called to participate as curators in the book Chile en 1000 fotos (Chile in 1000 photos), by Pehuén editors (2015), which rescue, through historical photos, the national identity. After this, the National Historical Museum hosts their project Retratos de hombre 1840-1940 (Portraits of Man 1840-1940), a publication that analyzes the form of male representation along one hundred years. Afterwards, they worked on the saga La ruta del cité (The route to the city) (2014), La ruta de los palacios de Santiago (The route of the palaces of Santiago) (2015) and La ruta de Chillán (The route of Chillán) (2017), driven by the design area of the Ministry of Cultures. All of them, publications of free distribution that included a proposal of a cultural tourist route with the main characteristics of design, architecture and history of the buildings present in each book. They were also co-authors in the books Escultura sacra patrimonial

de Chile (Sacred patrimonial sculpture of Chile); Cielos de Santiago (Skies of Santiago), by Confin Ediciones; and recently in 2018, Santiago caníbal: the city that we lost (Cannibal Santiago: the city that we lost), from RIL Editores, where they recall the missing landmarks of our capital city.

Currently, the team is ready to convert their research of the figure of the French architect Paul Lathoud, designer of the National Museum of Natural History and the Cousiño Palace, whose professional work has just begun to be known thanks to the intense documentary work that the authors have done, which includes the discovery of valuable and unpublished material rescued from the personal file of the architect, sheltered today by his descendants in France.

It is curious to observe how heritage opens up in different areas connected with the world of conservation. Together with all these dissemination proposals, there are also talks and discussions about heritage or specific topics, in museums, cafés and private institutions. In addition, the curatorship of photographic exhibitions, such as those held in 2017 together with the Cultural Corporation of Las Condes, entitled El Santiago que se fue, tiempos de ocio en la ciudad y de veraneo (Santiago that left, times of leisure and vacation in the city).

Another initiative that puts design as a protagonist is the creation of illustrations of Chilean architecture by Mario Rojas, who draws them by hand in ink on paper and turns them into a decorative object, through a digital editing process where they are colored and processed to create a unique object, which reflects the magic of architecture in its primary trace, and at the same time, evidences in its silhouette, the characteristics of a design no longer present today.

The illustrations of Rojas, rescue the appearance of emblematic buildings such as the Palacio de La Moneda, the Bellas Artes Museum, the Casa Colorada, the Municipal Theater; but he has also created series

BRÜGMANN ES UNA PLATAFORMA DE INVESTIGACIÓN Y PROMOCIÓN DEL PATRIMONIO CHILENO / BRÜGMANN IS A PLATFORM FOR RESEARCH AND PROMOTION OF CHILEAN HERITAGE

Lo que comenzó en 2007 como un espacio de reflexión y difusión de nuestra propia disciplina –la conservación y restauración de arte–, derivó en una tribuna que reúne diferentes aspectos patrimoniales, donde cientos de personas pueden conocer espacios, monumentos, anécdotas y objetos desconocidos de su propia ciudad.

El sello fundamental de Brügmann es la necesidad, casi imperiosa, de generar contenido. Lo hacemos constantemente a través de artículos inéditos web; de la difusión en redes sociales; de la publicación de libros; de charlas y exposiciones; de la creación de ilustraciones de arquitectura chilena; de tours por la ciudad; y de los numerosos estudios históricos privados que han ayudado de forma silenciosa a conservar parte de nuestra herencia material e inmaterial.

Velar por el patrimonio no es un pasatiempo; es una responsabilidad. Y por lo mismo, en este mundo digital donde todo es inmediato y efímero, nos hemos propuesto ser una fuente confiable para todos aquellos amantes del patrimonio que quieran profundizar en temas de arquitectura, diseño, sociedad e historia nacional. El camino no ha sido fácil, pero hemos sabido sortear los obstáculos con éxito, gracias a la pasión y compromiso que sentimos.

such as the one devoted to palaces in Valparaíso; to the work of architect Luciano Kulczewski; to railway stations in Santiago; to patrimonial Ñuñoa neighborhood; to historic houses of Valdivia and the beach resort of Zapallar.

The desire to bring home the heritage is such that each of these products has reviews on the history of the property, or general information, trying to contribute to the knowledge of these monuments. In addition, it is a 100% national design, created in Chile, produced by Chileans, reproduced and framed in local workshops, also contributing to the national industry.

Rojas' work has been valued by hundreds of heritage lovers, who not only order reproductions, but also look for an original drawing or exclusive designs, such as the Hyatt Centric Hotel or Gasco Company, who commissioned an illustration for their collections. His work has been presented in national and international galleries; In May and September of 2018 he held two exhibitions of his illustrations at the Jour & Nuit art gallery in Paris, France.

¿WHAT ELSE DOES BRÜGMANN DO?

During the weekends they offer a city tour called La Ruta de los Palacios (The Route of the Palaces), where a group of people interested in design and architecture meet, for a tourist-cultural walk to visit the old mansions of Santiago. The special aspect about this tour is that they have access to some houses, and

What began in 2007 as a space for reflection and dissemination of our own discipline –the conservation and restoration of art–, led to a platform that brings together different heritage aspects, where hundreds of people can discover spaces, monuments, anecdotes, and unknown objects of their own city.

The fundamental seal of Brügmann is the almost imperious need to generate content. We do it constantly through unpublished web articles; communication in social networks; the publication of books; talks and exhibitions; the creation of illustrations of Chilean architecture; tours through the city; and of the numerous private historical studies that have silently contributed to preserve part of our material and immaterial inheritance.

Caring about heritage is not a hobby; it is a responsibility. And for the same reason, in this digital world where everything is immediate and ephemeral, we have set out to be a reliable source for all those who love heritage and who want to deepen in topics of architecture, design, society and national history. The road has not been easy, but we have managed to overcome obstacles with success, thanks to the passion and commitment we feel for our work.

explain the history of their rooms, the way in which the people of that time lived; the characteristics of their design, or secret anecdotes of these buildings.

And although very few people know it, the team has for years been forming an interesting photographic collection under the eaves of the Brügmann Archive project, which aims to collect objects and photographs from the 19th and 20th centuries, focusing on architecture, design, urban planning and society. The collection already has 10,000 records, mostly purchased, and many others donated by families who trust in their work. Currently, they are in the process of cataloguing this huge collection, as they are commonly used in their publications or exhibitions, in addition to contributing to the online catalog, so that more people can see and be enchanted with their photographic heritage.

Today, a captive audience already exists and, from within its discipline, Brügmann invites them to reflect on the importance of offering quality content, since it is necessary to invite people to think, to be interested in other subjects, to re-observe their environment, to re-value its architecture, its design, its history and all those that preceded us. Only in this way will the long-awaited respect for heritage finally be achieved, and we will be a country conscious of its identity. You cannot love something that is not known and Brügmann is trying to make more Chileans learn to value their own heritage.

MIGUEL LABORDE, CRONISTA URBANO / URBAN CHRONICLER

La tarea de inventar Chile

The task of inventing Chile

EN TIEMPOS EN QUE UNA CULTURA INTERNACIONAL Y COSMOPOLITA DOMINA EL ESCENARIO BIEMPENSANTE, FRENTE A UN NACIONALISMO XENOFÓBICO Y RACISTA, LAS IDENTIDADES NACIONALES CORREN EL RIESGO DE VOLVERSE MODAS ÉTNICAS, APENAS ÚTILES PARA EL MARKETING TURÍSTICO. LO PATRIMONIAL QUEDA SOMETIDO A JUICIO, YA NO SE ACEPTE QUE VENGA A MAQUILLAR LA HISTORIA.

IN TIMES WHEN AN INTERNATIONAL AND COSMOPOLITAN CULTURE DOMINATES THE SETTING, IN THE CONTEXT OF A XENOPHOBIC AND RACIST NATIONALISM, NATIONAL IDENTITIES RUN THE RISK OF BECOMING ETHNIC FASHIONS, BARELY USEFUL FOR TOURISM MARKETING. HERITAGE IS PUT ON TRIAL AND ITS ROLE OF DISGUIISING HISTORY IS NO LONGER ACCEPTED.

MIGUEL LABORDE DURONEA

Cronista de temas culturales en *El Mercurio* desde 1981, es autor de varios libros relacionados a patrimonios chilenos, como *Calles del Santiago antiguo, Santiago 1850–1930, Santiago, lugares con historia y Santiago, región capital de Chile* (2005). Desde el año 2008, es columnista de la revista de arte *La Panera*.

Ha sido profesor de historia de la arquitectura e historia de ciudades y territorios de Chile en diversas universidades (Universidad Católica, Diego Portales y Andrés Bello), desde el año 1988. Es director de la *Revista Universitaria* de la UC, miembro de número del Instituto Chileno de Commemoración Histórica (1999), miembro del directorio de la Fundación Imagen de Chile desde 2009, miembro honorario del Colegio de Arquitectos, presidente de la Fundación Chile Profundo y director cultural del Centro de Estudios Geopoéticos, filial chilena del Instituto Internacional de Geopoética.

A columnnist on cultural themes in *El Mercurio* since 1981, he is the author of several books related to Chilean heritage, such as *Calles del Santiago antiguo, Santiago 1850–1930; Santiago, lugares con historia; and Santiago, región capital de Chile* (2005). Since 2008, he has been a columnist for the *La Panera* art magazine.

Laborde has been professor of history of architecture and history of cities and territories of Chile in various universities (Catholic University, Diego Portales and Andrés Bello), since 1988. He is director of the *Revista Universitaria* of the Catholic University; member of the Chilean Institute of Historical Commemoration (1999); member of the board of directors of the Fundación Imagen de Chile since 2009; honorary member of the Association of Architects of Chile; president of the Fundación Chile Profundo; and director of the Centro de Estudios Geopoéticos, the Chilean branch of the International Institute of Geopoetics.

La palabra “invención” nos viene dando vueltas en América Latina desde que el mexicano Edmundo O’Gorman publicara su libro llamado, precisamente, *La invención de América* (FDE, 1958). Su feliz intuición abrió espacio a una serie de estudios derivados, los que aluden a la tesis de que el Viejo Mundo, el de Asia, África y Europa –sujeto de tríada terrestre a semejanza de la celestial Santísima Trinidad–, el colonizado por los tres hijos de Noé y representado en Belén por los Tres Reyes Magos, no podía aceptar un nuevo continente así como así, porque quebraba el orden perfecto, la perfección del número tres. En una época quasi analfabeta, muy visual, la geometría estaba en el corazón de los relatos.

A este Nuevo Mundo, había que darle –inventarla– una identidad diferente, de otro orden, ajeno al Viejo; tal vez fuera el paraíso perdido, cualquier cosa menos un continente en forma.

A veces, muchas veces –y es parte de nuestro patrimonio inmaterial–, sentimos que somos exactamente eso: el Edén, la Ciudad de los Césares, un mundo mágico alterado por la llegada de los europeos. Y entonces, lo que merece más cuidado, el más alto patrimonio, son sus restos, sus valiosos ajuares enterrados, oro, textiles y sus piedras esparcidas.

Pero, durante la Conquista, América se transformó en una extensión de Europa; una Nueva España, una Nueva Granada y así en adelante. Nuestra propia capital, inspirada en Galicia, fue

bautizada como Santiago del Nuevo Extremo, aquí en el nuevo borde del mundo.

Lo que llamaríamos patrimonio precolombino, pasó a ser una molestia, una vergüenza que debía ocultarse. Era una negación viva de la idea de que América era pura naturaleza, destinada desde siempre y para siempre, desde el propio origen del mundo, a ser tierra abierta y disponible; el escenario de historias llegadas desde lejos; la sede de utopías religiosas y luego políticas; el lugar donde, finalmente, habría de lograrse la sociedad perfecta que nunca fue posible en el Viejo Mundo.

Nuevo Mundo, nueva oportunidad... Un invento, claro está. O, en el mejor de los casos, una vocación futura, nunca algo “real”.

TIERRA ULTRATERRENA

En Tenochtitlán o Cuzco, sobre los templos mesoamericanos o andinocentrales, con las mismas fundaciones y las mismas piedras, durante la Colonia se alzaron palacios y templos acordes a la nueva historia, europea. ¿Cómo se restauran? ¿Se sacan las bases ocultas a la luz, su homenaje a los dioses desaparecidos, o se restauran los monumentos hispánicos sobrepuertos?

Sin llegar al extremo de la áspera frase del colombiano William Ospina –“es difícil ser hijo de dos razas que se odian”–, debe reconocerse que no es fácil construir relatos en este lado del mundo. Por ende, cuesta generar los criterios curatoriales para seleccionar patrimonios y políticas de restauración.

and so on. Our own capital, inspired by Galicia, was named Santiago del Nuevo Extremo, here on the new edge of the world.

What we would call pre-Columbian heritage became a nuisance, a shame that had to be concealed. It was the living negation of the idea that America was pure nature, that had been destined from its beginnings, from the very origin of the world, to be an open and available land; the stage for stories coming from afar; the seat of religious and then political utopias; the place where, finally, the perfect society that was never possible in the Old World would be achieved.

ULTRA-TERRESTRIAL LAND

During the Colony, palaces and temples were erected in Tenochtitlán or Cuzco, on the Mesoamerican or Andean temples, with the same foundations and the same stones, according to the new, European history. How were they restored? Were the hidden bases brought to light, a homage to the vanished gods, or were the Hispanic monuments on top of the original temples restored?

En uno de sus libros, *De animales a dioses* (2013), Yuval Noah Harari es muy irónico ante los esfuerzos humanos por ordenar la historia y darle sentido. Recuerda que Numancia se ha relatado como símbolo mayor de la España profunda; esa aldea que resistió meses el embate de los legionarios romanos, incluso hasta la muerte. Sus habitantes prefirieron quemar su pueblo y, muchos, suicidarse antes que rendirse. Desde Cervantes con *El cerco de Numancia* y, de ahí en adelante, la cultura española ha glorificado ese lugar.

Pero, observa Harari, el propio Cervantes escribe en lengua romance derivada del latín de los romanos invasores; su obra es una tragedia a la grecorromana; su fe es católica romana; vive bajo una legislación derivada del derecho romano; y en obras de una arquitectura, también tributaria de Roma. Nada se vincula a los heroicos celtas que entregaron su vida.

España, también sería un invento de piedras romanas levantadas a costa de celtas y otros pueblos ibéricos. Si el patrimonio es un eco de la identidad, ¿qué debe honrarse, entonces?

En nuestro caso, en el Nuevo Mundo, tuvo que ser un hombre de cultura amplia, un científico como Alexander von Humboldt, el que advirtiera que el arte y la arquitectura anterior a la llegada de los europeos, eran de una gran riqueza simbólica y también plástica. Recién en el siglo XX, el pensamiento latinoamericano comenzará a hacer la misma valoración, con cumbres como el poema *Alturas de Machu Picchu*, de Pablo Neruda.

¿Cuánto perdimos en esa demora, en ese saqueo permitido por nosotros, mientras los museos europeos –de Londres, de Berlín–, acumulaban arte precolombino?

Hay un lugar en los Andes peruanos, donde las nieves en deshielo se precipitan en una gran cascada, por un río que es afluente del gran Amazonas. Ese lugar, Manseriche, era un santuario visitado por grupos indígenas que viajaban días, y semanas, desde largas distancias. ¿No debiera ser un Patrimonio de la Humanidad ese punto nodal donde los

Andes y el Amazonas –los signos mayores de toda la geografía sudamericana– se unen en un salto de aguas sagradas? Estamos lejos de ese otro viejo mundo.

TODO ES RETAZO

La Tirana es una fiesta de raíces profundas, una fusión compleja y múltiple, por lo mismo de gran valor en cuanto patrimonio inmaterial. Los esclavos africanos, llevados al desierto, en su lento avance desde los puertos de llegada, buscaban un caminar rítmico y acompasado, que facilitara su marcha. Los golpes de las cadenas, de los grilletes, fueron los instrumentos de percusión en esa música de cuerpos humanos arrastrados, la que hasta hoy nos estremece.

Desde Tarapacá, en la Universidad Arturo Prat, Bernardo Guerrero Jiménez, doctor en Ciencias Socioculturales de la Universidad Libre de Amsterdam, ha realizado una labor gigantesca para visibilizar el Norte Grande –incluyendo ese mundo afrodescendiente, cuyos patrimonios recién estamos aceptando. Todavía es débil la violenta realidad de las numerosas empresas importadoras de esclavos en la Colonia chilena; de africanos que fueron mano de obra fundamental en la historia de la pequeña minería de todo el norte chileno.

¿Y lo español? Luego de los estudios académicos, señeros, como los de Eugenio Pereira Salas, tuvo que venir una Violeta Parra –recopiladora de cerca de tres mil canciones dispersas en los valles y rinconadas de Chile Central–, para poner en valor un romancero español, que fue el marco cultural con que los conquistadores miraron Chile. Todavía no hacemos las paces con ese origen y sus legados.

En la primera mitad del siglo XIX, las familias patriotas se distanciaron de España e importaron muebles y piezas artísticas de Inglaterra, de Alemania, de Estados Unidos; las que han tenido una valoración continua y constante desde entonces.

Todo es retazo, en este recorrido. Inevitablemente, tendremos que mirarnos al espejo para hacer catastros e inventarios nuevos de los patrimonios de Chile. ¿Es posible ir más

Without reaching the extreme of the harsh phrase of William Ospina, a Colombian national who stated “it is difficult to be the son of two races that hate each other” –it must be recognized that it is not easy to build stories on this side of the world. Therefore, it is difficult to generate curatorial criteria to select heritage items and devise restoration policies.

In one of his books, *From Animals to Gods* (2013), Yuval Noah Harari is very ironic about human efforts to order history and make sense of it. Remember that Numancia has been narrated as a major symbol of the deep Spain; that village that resisted for months the onslaught of the Roman legionaries, even until death. Its inhabitants preferred to burn their village and, many, committed suicide rather than surrender. From Cervantes with *El cerco de Numancia*, and, from then on, Spanish culture has glorified that place.

However, Harari notes, Cervantes himself writes in Romance language derived from the Latin of the invading Romans; his work is a Greco-Roman tragedy; his faith is Roman Catholic; he lives under a legislation derived from Roman law; and in works of architecture, also a tribute to Rome. Nothing is linked to the heroic Celts who gave their lives.

Spain is also an invention of Roman stones raised at the expense of Celts and other Iberian peoples. If heritage is an echo of identity, then what should we honor?

In our case, in the New World, it had to be a man of broad culture, a scientist like Alexander von Humboldt, who realized that art and architecture prior to the arrival of the Europeans were of great symbolic and plastic richness. It was not until the 20th century that Latin American thought began to value this, with such highlights as Pablo Neruda's poem *Alturas de Machu Picchu* (*Heights of Machu Picchu*).

How much did we lose in that time span, in the looting that took place before our eyes, while the European museums –of London, Berlin –were accumulating pre-Columbian art?

There is a place in the Peruvian Andes, where the water from the melting snow plunges forming an enormous waterfall, along a river that is a tributary of the great Amazon. That place, Manseriche, was a sanctuary visited by indigenous groups that traveled days, and weeks, from long distances. Shouldn't that point where the Andes and the Amazon –the greatest milestones of all South American geography –meet in a waterfall of sacred waters be a World Heritage Site? We are far from that other old world.

La Tirana es una fiesta de raíces profundas, una fusión compleja y múltiple, por lo mismo de gran valor en cuanto patrimonio inmaterial.

The Tirana is a celebration of deep roots, a complex and multiple fusion of great value as intangible heritage.

portátil, de pronto, un álbum de fotos y un reloj antiguo, el de la abuela preferida.

Si hay tantos templos con menos fieles en muchos países occidentales, sus patrimonios relacionados (y ya sucede) estarán en riesgo si no los escoge el turismo para sus rutas. En este sentido, nuevamente, tendremos que decidir qué deben registrar nuestros catastros patrimoniales.

TODO DE NUEVO

En su libro mencionado, Yuval Noah Harari nos provoca a la cara. Para él, más allá de la vida cotidiana, todo lo que los humanos veneramos sería invento. Indica que “hasta donde sabemos, solo los *sapiens* pueden hablar acerca de tipos enteros de entidades que nunca han visto, ni tocado ni oído”. A su juicio, esa capacidad de ficción, de mitos y leyendas, permitió que el ser humano pudiera actuar colectivamente; lo que no pudo hacer ningún pariente, entre las especies más cercanas de primates.

Harari coloca a las naciones y a las religiones en la lista de inventos útiles. Como sabemos, gran parte del más valioso patrimonio en la mayoría de las culturas es religioso; y otra parte, nada de menor, corresponde a valores de interés “nacional”.

La idea de “patria” ha perdido potencia en un mundo cada vez más cosmopolita y nómade, de personas que se desplazan de un país a otro. Para ellas –como para los antiguos cazadores/recolectores–, el patrimonio debe ser mínimo,

which the conquistadors viewed Chile. We still do not come to terms with that origin and its legacies.

In the first half of the 19th century, patriotic families distanced themselves from Spain and imported furniture and artistic pieces from England, Germany and the United States, which have been continuously and constantly valued ever since.

Everything is a fragment, in this journey. Inevitably, we will have to look at ourselves in the mirror to make new inventories and catalogs of Chile's heritage. Is it possible to go beyond a kind of patchwork quilt, of patches of different colors that one tries to arrange in a way that is pleasing to the eye, without hiding their variety?

HISTORY THAT IS FICTION

In his book already mentioned above, Yuval Noah Harari provokes us directly. For him, beyond everyday life, everything we humans revere would be an invention. He states that, “as far as we know, only *sapiens* can talk about whole types of entities that they have never seen, touched or heard. In his opinion, this capacity for fiction, myths and legends allowed the human being to act collectively, which no other relative among the closest species of primates could do.

a William Blake y a William Shakespeare en su vertiente más ecológica; se trata, qué duda cabe, de una mirada distinta y actual para referirse a las dos cumbres mayores de las letras inglesas. Nunca, hasta ahora, había asomado su lado verde. No es que no lo tuvieran, pero no estaba entre sus rasgos más notorios. El país pionero de la Revolución Industrial celebró la ecología, al grado de pintar de verde algunos de sus clásicos buses rojos de doble altura.

PATRIMONIO FLUYENTE

La idea de entender un país como proyecto – aunque sea una tendencia actual como resultado de este mundo más cosmopolita y multicultural –, no es nueva. La vemos, por ejemplo, en la primera vanguardia artística nacional, el grupo de Los X, que encabezara Pedro Prado en los inicios del siglo XX.

Sus miembros –varios fueron premios nacionales– también se vieron enfrentados a imaginar o inventar Chile con todas las dificultades de considerar raíces étnicas tan diversas. Plantearon –pocos años después del centenario de 1910–, que, ya cumplida la tarea de formar la patria territorial –con Tarapacá, Antogasta, Rapa Nui y la colonización de

Los Lagos y la Patagonia–, ya era tiempo de pensar en “la patria espiritual”.

¿Qué sería el patrimonio para ellos? ¿Una creación artística a partir de los trozos, de los retazos de las diversas influencias cultivadas en este territorio? En parte, fueron influidos por sus viajes al Perú, donde, en años de un Chile afrancesado, descubrieron lo precolombino y el esplendor de lo mestizo hispánico, el barroco americano. En lo primero, hay una magnífica sobriedad, materiales nobles; y, en el segundo, se encuentran incorporadas la flora y la fauna locales bajo estéticas europeas. Patrimonio, por lo tanto, era lo que quedara de ese pasado que les parecía admirable.

El propio Prado, en su fundo detrás de Concón, en el cerro Mauco, intentó recuperar una derruida fortaleza incaica, no valorada hasta entonces. Y celebró la atmósfera sobria y serena, sabia, de las casonas coloniales; un modelo austero, espiritual.

Dentro del grupo estaba Juan Francisco González, para quien los callejones pueblerinos, con sus murrallas de adobe, o las grandes tinajas de los accesos de las casonas patronales, también eran patrimonio a valorar, antes no relevado en el Chile republicano.

Harari places nations and religions on the list of useful inventions. As we know, a large part of the most valuable heritage in most cultures is religious; and another part, not at all insignificant, are the values of “national” interest.

The idea of a “homeland” has lost power in an increasingly cosmopolitan and nomadic world of people moving from one country to another. For them—as for former hunters/gatherers—the heritage must be minimal, portable, suddenly a photo album and an old clock, that of the favorite grandmother.

If there are so many temples with increasingly fewer worshippers in many Western countries, their related heritage will be at risk—and it already—if they are not chosen by tourism for their routes. In this regard, again, we will have to decide what our heritage registers should record.

ALL OVER AGAIN

Countries are modifying their stories and narratives, as has happened in our own National History Museum. It is a question of broadening our gaze, of inviting foreigners to express their opinions; as happened in Italy, where the positions of directors of great museums were opened to any European citizen, with very good results. New and fresh perspectives. For the well-thinking individuals of today, not tinged with patriotic nationalism, but who are more “objective”.

What is British? Those islands have been in trouble after Brexit. They have had to decide whether to

create more closed or more open stories. Different to Europe or part of Europe? Are we or are we not like

them? “They”, too, for the opening of the Olympic Games in London—an event projected to the whole planet—revised their texts, starting with a tribute to William Blake and William Shakespeare in their most ecological aspect; it is, no doubt, a different and current look to refer to the two major representatives of English letters. Never, until now, had its green side appeared. It’s not that they didn’t have it, but it wasn’t among its most important features. The pioneering country of the Industrial Revolution celebrated ecology, to the extent of painting some of its classic double height red buses green.

FLOWING HERITAGE

The idea of understanding a country as a project, even if it is a current trend as a result of this more cosmopolitan and multicultural world, is not new. We see it, for example, in the first national artistic avant-garde, the Los X group, headed by Pedro Prado at the beginning of the 20th century.

Its members—several of whom were national awards—were also faced with imagining or inventing Chile with all the difficulties of considering such diverse ethnic roots. A few years after the Centennial of 1910, they proposed that, once the task of forming the territorial homeland had been accomplished—with Tarapacá, Antofagasta, Rapa Nui and the colonization of Los Lagos and Patagonia—it was time to think about “the spiritual homeland”.

What was heritage for them? An artistic creation from the pieces, from the fragments of the diverse influences cultivated in this territory? In part, they

Tuvieron que luchar contra el criollismo nacionalista y cerrado, el que se queda con el mundo del Valle Central, el del puro huaso y la china, y sus entornos, como único pasado “chileno”. Los del grupo de Los X, por el contrario, recogen más retazos, y además miran hacia afuera, hacia el mundo y hacia el futuro. De ahí su propuesta de un “criollismo cósmico”.

Esa es una proposición que se anticipa en medio siglo a la contracultura de Estados Unidos de los años 1960; la de “lo pequeño es hermoso”; la de “pensar globalmente y actuar localmente”; la del regreso a la naturaleza para purificarse de las ciudades industriales. Lo valioso de Chile, para ellos, era lo que contribuía a justificar esa visión de la cultura chilena.

Algunos años después, en 1948, el Padre Alberto Hurtado también se planteó lo nacional de manera abierta y valórica. Lo material al servicio de lo inmaterial, lo concreto en función de lo abstracto, el objeto como testimonio de un relato. En el Te Deum de ese año, en la ciudad de Chillán, en su predica de Acción de Gracias por la Independencia, dijo explícitamente: “una nación, más que su tierra, sus cordilleras, sus mares, más que su lengua o sus tradiciones, es una misión que cumplir. Y Dios ha confiado a Chile esa misión de esfuerzo generoso, su espíritu de empresa y de aventura, ese respeto del hombre, de su dignidad, encarnado en nuestras leyes e instituciones democráticas...”. Y todas estas conquistas

consumadas por un espíritu jurídico de respeto al hombre que se tradujo en instituciones, en leyes civiles y sociales en un tiempo modelo en América y en el mundo.

El patrimonio vendría a ser una suerte de terapia colectiva; el hacer las paces con su historia; el atreverse a ver luces y también sombras; el resaltar las utopías sin dejar de marcar los lugares de muerte; el poder mirarse al espejo, a pesar de todo, sin intentar maquillar la historia en beneficio de los escolares que, se supuso, solo debían conocer el lado amable de la humanidad.

Ya se sabe que ese camino no está vigente, que esa educación genera adolescentes que, apenas se asoman al mundo, revientan de rabia indignados porque este no se parece, para nada, al relato escolar.

Recordemos a los viejos mapuches, que les van contando a los nietos su historia, incluyendo errores y culpas, denuncias y lamentos, para que el niño conozca el mundo y no sea ingenuo.

Abriendo sus corazones, hechos de luces y sombras. Los patrimonios también necesitan ese ajuste, para que “nación”, “patria”, no sean términos capturados por la xenofobia, sino alineados con el devenir de esta blanquinegra humanidad.

were influenced by their journeys to Peru, where, in the years of a French-speaking Chile, they discovered the pre-Columbian and the splendor of the Hispanic mestizo, the American baroque. In the first, there is a magnificent simplicity, noble materials; and, in the second, local flora and fauna are incorporated under European aesthetics. Heritage, therefore, was what was left of that past that seemed admirable to them.

Prado himself, in his estate behind Concón, on the Mauco hill, tried to recover a ruined Inca fortress, not valued until then. And he celebrated the sober and serene, wise, atmosphere of the colonial mansions; an austere, spiritual model.

Within the group was Juan Francisco González, a painter for whom the village alleys, with their adobe walls, or the large clay containers at the entrances of the country houses, were also a heritage to be valued, not previously highlighted in republican Chile.

They had to fight against the nationalist and closed “criollismo”¹, the one that stays with the world of the Central Valley, the pure huaso and the china, and its surroundings, as the only “Chilean” past. Those of the Los X group, on the other hand, pick up more pieces, and also look outwards, towards the world and towards the future. Hence their proposal of a “cosmic criollismo”.

This is a proposal that anticipates in half a century the counterculture of the United States of the 1960s; that of “the small is beautiful”; that of “thinking globally and acting locally”; that of returning to nature to purify oneself from industrial cities. The valuable in Chile, for them, was what contributed to justify this vision of Chilean culture.

Some years later, in 1948, Father Alberto Hurtado also approached the national aspect in an open way base on values. The material at the service of the immaterial, the concrete as a function of the abstract, the object as a testimony of a story. In that year’s Te Deum, in the city of Chillán, in his homily of Thanksgiving for

Independence, he explicitly said: “a nation, more than its land, its mountain ranges, its seas, more than its language, or its traditions, is a mission to fulfill. And God has entrusted Chile with this mission of generous effort, its spirit of enterprise and adventure, that respect for man, for his dignity, embodied in our laws and democratic institutions...”. And all these conquests were accomplished by a juridical spirit of respect for man that was translated into institutions, into civil and social laws in a model time in America and in the world.

Heritage would become a kind of collective therapy; coming to terms with the country’s history; daring to see lights and also shadows; highlighting utopias without ceasing to mark places of death; being able to look in the mirror, in spite of everything, without trying to disguise history for the benefit of schoolchildren who, supposedly, were only to know the good side of humanity.

We already know that this path is no longer valid, that this education generates teenagers who, as soon as they start knowing the real world, burst with indignant rage because it does not resemble, at all, the school tale.

Let us remember the old Mapuches, who tell their grandchildren their history, including errors and faults, denunciations and regrets, so that the child knows the world and is not naive.

Opening their hearts, made of lights and shadows. Heritages also need that adjustment, so that “nation” and “homeland” are not terms captured by xenophobia, but aligned with the future of this white-and-black humankind.

¹Translator's note: Criollismo is a literary movement that emerged in the late nineteenth century and spread in the twentieth century. Its beginnings are to be found in the first searches for an American identity that began in the 16th century. Criollismo appeared almost simultaneously throughout Latin America as a search for the autochthonous, the local and that identified the entire region. Its objective was to represent the excluded and popular sectors of each nation and to rescue traditions and customs. Source: <https://www.caracteristicas.co/criollismo/#ixzz5qCpJPYSx>



CARTOGRAFÍA DE LA INNOVACIÓN EN DISEÑO Y PATRIMONIO / MAPPING OF INNOVATION IN DESIGN AND HERITAGE

RAQUEL PEREIRA CANAAN, DOCTORA EN DISEÑO / DOCTOR IN DESIGN

Diseño y patrimonio cultural, alternativas para la valoración: Paço do Frevo, Recife, Pernambuco, Brasil

Design and cultural heritage, alternatives for valorization: Paço do Frevo, Recife, Pernambuco, Brazil

FOTOGRAFÍAS / PHOTOS: ARCHIVO RAQUEL PEREIRA CANAAN

EL PATRIMONIO CULTURAL PERTENECE A UN SITIO ESPECÍFICO Y CONSTITUYE SU IDENTIDAD, DISTINGUIÉNDOSE EN DETERMINADAS CARACTERÍSTICAS. MAGALHÃES YA ESCRIBÍA EN LOS AÑOS 80 ACERCA DE LA TAREA DE PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL BRASILEÑO Y SU COMPROMISO DE REFLEXIÓN SOBRE EL FUTURO. ESTE ARTÍCULO TIENE COMO OBJETIVO PRESENTAR UN ESTUDIO DE CASO DEL PROYECTO DE UN MUSEO PARA EL FREVO, PATRIMONIO INMATERIAL BRASILEÑO, CON EL FIN DE MOSTRAR LAS ACTIVIDADES DESARROLLADAS Y REFLEXIONAR SOBRE POSIBLES CAMINOS PARA EL DISEÑO Y LA PLANIFICACIÓN ESTRÁTÉGICA ORIENTADA AL TURISMO.

CULTURAL HERITAGE BELONGS TO A SPECIFIC PLACE AND CONSTITUTES ITS IDENTITY, DISTINGUISHING ITSELF IN CERTAIN CHARACTERISTICS. MAGALHÃES WAS ALREADY WRITING IN THE 1980s, ABOUT THE TASK OF PRESERVING BRAZILIAN CULTURAL HERITAGE AND ITS COMMITMENT TO REFLECT ON THE FUTURE.
THIS ARTICLE AIMS TO PRESENT A CASE STUDY OF THE PROJECT OF A MUSEUM FOR THE BRAZILIAN FREVO, INTANGIBLE HERITAGE, IN ORDER TO SHOW THE ACTIVITIES DEVELOPED AND REFLECT ON POSSIBLE PATHS FOR DESIGN AND STRATEGIC PLANNING GEARED TO TOURISM.

“La valorización del patrimonio cultural y la necesidad de rehabilitar centros históricos, en la actualidad, constituyen premisas básicas de los debates sobre el desarrollo sostenible en las ciudades latinoamericanas, pues esos centros representan la síntesis de la diversidad que caracteriza la propia ciudad. En vista de ese ángulo, la rehabilitación de los centros históricos, además de potenciar la identidad colectiva de los pueblos y promover la preservación de sus bienes culturales –materiales e inmateriales– puede contribuir al desarrollo económico y social y, aún, optimizar los costos financieros y ambientales del desarrollo urbano, a través del aprovechamiento de la infraestructura de áreas centrales y del incremento de la industria artística” (Funari y Pelegrini, 2006, p. 29).

El patrimonio cultural inmaterial es una concepción que abarca las expresiones culturales y tradiciones que un grupo de individuos preserva en respeto a su ancestralidad para las generaciones futuras. Son ejemplos de patrimonio inmaterial: los saberes; los modos de hacer; las formas de expresión; celebraciones, fiestas y danzas populares; leyendas; músicas; costumbres y otras tradiciones.

La adición de valor cultural es una estrategia que es ampliamente utilizada en programas de desarrollo social y emprendimientos de diversos sectores de la economía. Según Albagli (2004), la expresión “valor cultural agregado” se refiere a las diferencias de la cultura o territorio de un determinado lugar, que se utilizan para aumentar la competitividad de lo que está asociado a ellos.

Magalhães, por su parte, es un gran pesquisador de la cultura brasileña. Él señalaba que lo que debe ocurrir cuando existe la voluntad de interacción entre una realidad y las personas que buscan conocerla son tres etapas principales: identificación, registro y la devolución de aquello a la comunidad por una acción más adecuada. Dice también que esos momentos interactúan en un proceso continuo de reflexión. Este tercer momento involucra, de forma directa, la planificación estratégica y la proyección por medio del diseño, que será ejemplificada a través de los equipamientos turísticos y museos.

EQUIPAMIENTOS TURÍSTICOS: PAÇO DO FREVO

El *frevo* es un ritmo musical y una danza brasileña con orígenes en el Estado de Pernambuco, mezclando marcha, *maxixe* y elementos de la capoeira. Hasta las sombrillas coloridas que utilizan serían una estilización de las empleadas inicialmente como armas de defensa de los pasistas, que remiten directamente a la lucha, resistencia y camuflaje, heredada de la capoeira y de los capoeiristas, que hacían uso de porteros o cables de viejos paraguas como defensa contra grupos rivales. De la necesidad de imposición y del nacionalismo exacerbado en el período de las Revoluciones Pernambucanas, nació la representación de la voluntad de independencia y de la lucha en el *frevo*.

La danza puede ser de dos formas: cuando la multitud baila o cuando los bailarines realizan los pasos más difíciles,

“The valorization of cultural heritage and the need to rehabilitate historic centers, at present, constitute basic premises of the debates on sustainable development in Latin American cities, since these centers represent the synthesis of the diversity that characterizes the city itself. Following that approach, the rehabilitation of historic centers, in addition to enhancing the collective identity of the people and promoting the preservation of their cultural assets—tangible and intangible—can contribute to economic and social development and, even, optimize financial and environmental costs of urban development, through the use of the infrastructure of central areas and the increase in the art industry” (Funari and Pelegrini, 2006, p. 29).

Intangible cultural heritage is a concept that encompasses cultural expressions and traditions that a group of individuals preserve in respect to its ancestry for future generations. Examples of intangible heritage are: knowledge; the ways of doing; forms of expression; celebrations, parties and popular dances; legends; music; customs and traditions.

The addition of cultural value is a strategy that is widely used in social development programs and enterprises from various sectors of the economy. According to Albagli (2004), the expression “cultural added value” refers to the differences of culture or territory of a particular place, which are used to increase the competitiveness of what is associated with them.



de forma acrobática –existen más de 120 pasos catalogados.

En 2007, el *frevo* fue reconocido como patrimonio cultural inmaterial de Brasil por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Iphan); y, en 2012, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.

El barrio donde se localiza el Paço do Frevo tiene gran importancia histórica para la ciudad de Recife (así como para Brasil), por su herencia holandesa de mucha fuerza, la que ha sido preservada desde mediados del siglo XVI. La sede se encuentra en un perímetro del núcleo original de la ciudad, junto a otras construcciones históricas.

De acuerdo con el Plan Museológico, el Paço nació con el propósito de “afirmarse como un

espacio de referencia cultural, arquitectónica e histórica para todo el país, contribuyendo a perpetuar la riqueza del *frevo*, uno de los mayores íconos de la identidad pernambucana”. Además, tenía como desafío vincular un centro de documentación y de exposiciones a las actividades de enseñanza y difusión. “Observar, fomentar y sistematizar la documentación histórica del *frevo* con el objetivo de formar nuevos músicos, bailarines, investigadores y a través de muestras presenciales y virtuales, crear nuevos admiradores y consumidores” (IDG, 2013).

El espacio surge con una propuesta que va más allá de los límites de un museo –que generalmente trata de la memoria–, y se relaciona directamente con una experiencia con esta danza, trayéndolo al

Magalhães, for its part, is a great researcher of Brazilian culture. He pointed out that, what should happen when there is a willingness of interaction between a reality and people seeking to know it, is organized in three main stages: identification, registration and the devolution of that value to the community by a more appropriate action. He also says that those moments interact in a continuous process of reflection. This third stage involves, in a direct way, strategic planning and projection through design, which will be exemplified through tourism facilities and museums.

TOURIST EQUIPMENTS: PAÇO DO FREVO

Frevo is a musical rhythm and a Brazilian dance with origins in the State of Pernambuco, mixing march, *maxixe* and elements of capoeira. Even the colorful umbrellas used would be a stylization of the initially employed as weapons of defense of pasistas, which referred directly to the struggle, resistance and camouflage, inherited from the capoeira and of the capoeiristas, who made use of porters or cables of old umbrella as a defense against rival groups. The representation of the will of independence and fight in *frevo* was originated by the need for imposition and exacerbated nationalism in the period of Pernambucan revolutions.

presente y conectando con la vivencia de quien lo hace y lo experimenta. Este es un espacio donde músicos y pasistas se encuentran, además de investigadores, entidades representativas e instituciones, y donde estos mismos tienen un punto para reflexionar sobre los caminos a seguir en esta tradición. Un lugar para planificar nuevas maneras de explotarlo, difundirlo y vivirlo. Además de exposiciones de larga y mediana duración, promueve también actividades diversas de formación, difusión y preservación de la memoria de esta danza y ritmo.

El edificio donde se instaló el museo, acogido por el Iphan, estuvo con obras de restauración durante cuatro años, hasta transformarse en un palacio en homenaje al frevo.

La exposición del museo se divide en programas de larga y mediana duración, además de exposiciones itinerantes. Sobre el proyecto expográfico de larga duración, este fue organizado y proyectado por Bia Lessa, quien tuvo la misión de la composición de los espacios y la museografía, buscando formas de plasmar el movimiento de este baile en el edificio. La artista menciona que tuvo como propósito crear un espacio que explicitara la participación del pueblo “anónimo”, que, de acuerdo

con ella, “trae en su alma la forma erudita y popular en la formación del *frevo*”. Además, afirma que el proyecto tenía como intención crear un espacio “donde la difusión, la construcción, el aprendizaje y la historia continua de esa expresión artística brasileña estuvieran presentes. Donde también los espectadores, pudieran participar y aprender con la exhibición de manera permanente, adoptando tanto el rol de turistas como de frevistas.

El objetivo del Paço es ir más allá del carnaval y hacer que todos los visitantes vivan el *frevo* “fuera de temporada” también.

El color rojo fue usado en variados puntos, justificado por la expresión “hervir” que dio origen al *frevo*. La propuesta luminotécnica, que fue desarrollada junto con la museología, tenía el propósito de usar la lámpara incandescente común aparente y suspendida por un hilo, para rematar el espacio como un fuerte elemento de apelación popular. Los muñecos de PVC rojo en el techo, fijados uno a uno, representan la multitud de hombres y mujeres.

La intención era unir lo sagrado y profano en este proyecto, resaltando el lado colorido, festivo y popular. Los estandartes colocados en el suelo obligan al visitante a mirarlo, haciendo una

The dance can be performed in two ways: when the crowd dances or when the dancers perform the most difficult steps, in an acrobatic manner—there are more than 120 steps catalogued.

In 2007, frevo was recognized as intangible cultural heritage in Brazil by the Institute of National Historical and Artistic Heritage (IPHAN); and, in 2012, declared Intangible Cultural Heritage of Humanity by Unesco.

The neighborhood where the Paço do Frevo is located has great historical significance for the city of Recife (as well as for Brazil), by its strong Dutch heritage, which has been preserved from mid 16th century. The headquarters are located in a perimeter of the original nucleus of the city, along with other historical buildings.

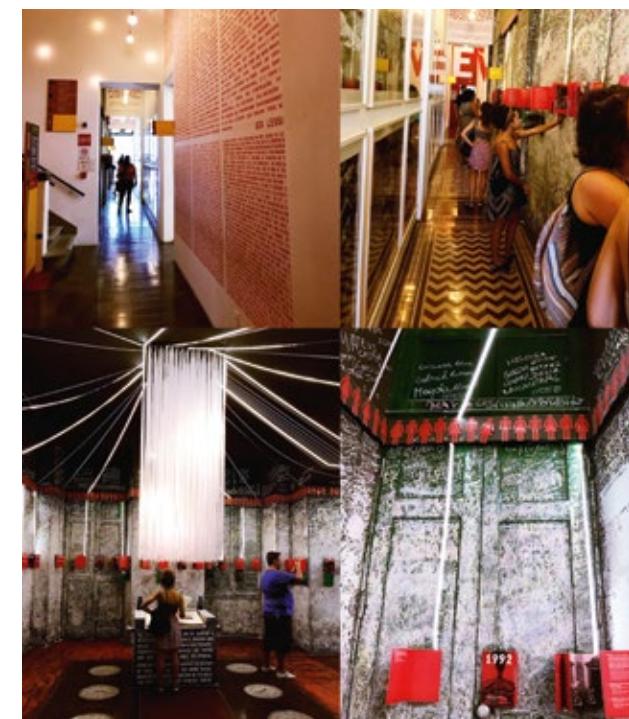
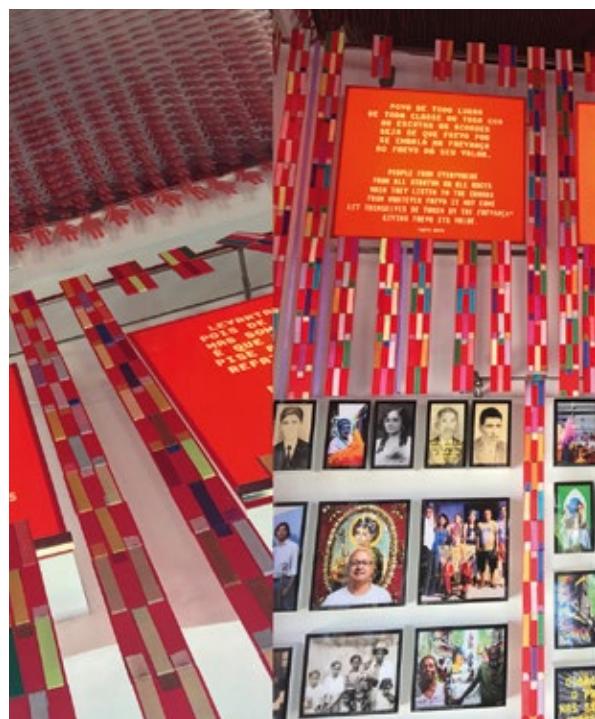
In accordance with the Museum Plan, Paço was born with the purpose of “consolidating itself as a space of architectural and historical cultural reference, for the whole country, contributing to the perpetuation of the richness of frevo, one of the greatest icons of the Pernambucan identity”. In addition, one of its challenges was to link a documentation and exhibition center to the educational and dissemination activities. “Observe, promote and systematize historical documentation of frevo with the aim of forming new musicians, dancers, researchers and create new fans and consumers through face-to-face and virtual initiatives” (IDG, 2013).

The space arises with a proposal that goes beyond the limits of a museum—which generally relates with memory—and is directly related to an experience with

this dance, bringing it to the present and connecting it with the knowledge of the ones who perform and experience it. This is a space where musicians, pasistas, researchers and representative entities meet and reflect on the paths to follow in this tradition. A place to plan new ways to exploit it, spread it and live it. In addition, the space includes exhibitions of long and medium duration, and activities that promote the formation of knowledge, training, dissemination and preservation of the memory of frevo.

The building where the museum is installed, hosted by IPHAN, was restored for four years and became a palace in honor of frevo.

The museum's exhibition is divided into programs of long and medium duration, in addition to itinerant exhibitions. The long duration museography project was organized and planned by Bia Lessa, who had the mission of defining the composition of the spaces, looking for ways to capture the movement of frevo in the building. The artist explains that she intended to create a space where the participation of the “anonymous” people could be explicit, which, according to her, “bring in their souls the erudite and popular way in the formation of frevo”. In addition, she claims that the project was intended to create a space “where dissemination, construction, learning and continuous history of that artistic expression in Brazil were present”. Also, where viewers could participate and learn with the exhibition of frevo permanently, taking both the role of tourists and frevistas. The objective of the Paço is to go beyond the carnival and make all visitors live frevo “off season” as well.



Espacios del museo

reverencia a cada uno de ellos. El fondo de los nichos donde están ubicados, está cubierto por aserrín, lo que hace referencia a las alfombras de salvado de madera que rodean las calles en procesiones religiosas en el interior del país.

Los estandartes fueron “donados” por las agremias para ser homenajeadas en este espacio mediante un valor simbólico. El Paço funcionaría como un templo del *frevo*, y todo fue planeado en torno a esa propuesta.

El orden de la exposición comienza con las historias que constituyeron y continúan construyendo al *frevo*, dando la bienvenida a los visitantes. Este es el primer piso, donde se presenta la línea del tiempo del carnaval. Luego, el corredor

encamina el visitante a la escuela de música, de baile, la radio online, estudio de grabación, salas expositivas, centro de documentación y el resto de la exposición.

Por el hecho de que el corredor es un espacio de tránsito, aquí fue construida la línea de tiempo desde 1900 hasta la actualidad. Este eje fue construido con el apoyo de otros investigadores, registrando los acontecimientos sociopolíticos y culturales que contribuyeron a la existencia del *frevo*. Es un espacio muy interesante que mezcla la historia de Brasil, del carnaval y de esta danza.

En el primer piso, se encuentra el Núcleo de Investigación y Documentación; en la segunda planta, están las escuelas, la

Color red was used in many places, justified by the expression “to boil” that gave origin to frevo. The lighting design, which was developed in conjunction with the museography, had the purpose of using the common incandescent lamp suspended by a thread, to transform the space in a strong element of popular appeal. The red PVC dolls on the roof, set out one by one, represent the multitude of men and women.

The intention was to unite the sacred and profane on this project, highlighting the colorful, festive and popular. The banners placed on the floor force the visitor to look at them, bowing at each one of them. The background of the niches where they are located, is covered with sawdust, which the intention of recalling the carpets of bran of wood that surround the streets in religious processions in the center of the country.

The banners were “donated” by groups of people to be honored at this space through a symbolic value. The Paço would work as a temple of frevo, and everything was planned around this proposal.

The experience welcomes visitors with the stories that constructed and continue to build frevo. This is the first floor, where the carnival timeline is presented. Then, the corridor directs the visitor to the school of music, dance, the online radio, recording studio, exhibition halls, documentation center and the rest of the exhibition.

The timeline from 1900 to the present day was displayed in the corridor as a space of transit. This path was built with the support of other researchers, registering the socio-political and cultural events that contributed to the existence of frevo. It is a very interesting space that mixes the history of Brazil, Carnival and of this dance.



↑

Espacio de exposición y glosario del frevo

El color rojo fue usado en variados puntos, justificado por la expresión “hervir” que dio origen al *frevo*. La propuesta luminotécnica, que fue desarrollada junto con la museología, tenía el propósito de usar la lámpara incandescente común aparente y suspendida por un hilo, para rematar el espacio como un fuerte elemento de apelación popular.

96

Color red was used in many places, justified by the expression “to boil” that gave origin to frevo. The lighting design, which was developed in conjunction with the museography, had the purpose of using the common incandescent lamp suspended by a thread, to transform the space in a strong element of popular appeal.

radio y la sala de exposiciones de media duración. Esta última es importante para incentivar al público a regresar al museo.

En el tercer piso, hay un espacio de oda al *frevo*. Este gran galpón, proyectado con muchos colores, cintas, imágenes y estandartes, se divide en tres espacios: uno para la música; otro para el *paso*; y el último orientado al *frevo*. Para Bia Lessa, en el lugar, las agrupaciones se toman el espacio y se demuestran soberanas, sagradas y guardianas de la celebración y preservación de la tradición del *frevo*. A través de ellas, buscan homenajear a los músicos, los pasistas, los folios, pasando por las costureras, y los santos y *orixás* protectores. Para celebrar al pueblo, que es de donde nace el *frevo*, el piso fue elevado hasta la altura de la ventana.

Todo en el lugar es una invitación a vivir, conocer, experimentar en esta danza. Además de la propia exposición, que busca envolver a los visitantes, algunas actividades se realizan con el propósito de informar sobre la historia del *frevo*; hacer que las personas vivencien el ritmo y el carnaval.

PROGRAMA EDUCATIVO Y CULTURAL

El programa educativo sigue tres líneas de acción, basadas en producción, memoria y difusión. En la escuela de música y danza, se ha considerado el área de formación específica del *frevo*; y la necesidad de una mayor profundización tanto para músicos como para bailarines, profesores de danza y maestros. En principio, trabajan con talleres de corta y media duración, dirigidos al público en general; y consideran, también, trabajar sobre demanda, haciendo alianzas con universidades, instituciones para formación continua de músicos, bailarines y maestros.

Dentro de la programación, se incluyen cursos de técnica e interpretación, vivencias, clases para futuros instructores, entre otros. La programación cultural suma no solo los

talleres antes mencionados, sino también, programas en el café y en la plaza, cortejos, ciclos temáticos, etc.

Acerca de los cursos, existen los regulares, que ocurren en ciclos y son constantes en la programación. En el segundo semestre de 2017, por ejemplo, había tres en marcha: Frevo Improviso, que introduce los pasos básicos del baile; Frevo Pilates, que es una actividad con propuesta innovadora que une ambas disciplinas; y Canto Coral, un curso técnico orientado a desarrollar la práctica con énfasis en la obra musical de compositores pernambucanos.

Los cursos asociados están dirigidos a manifestaciones con alguna conexión con el carnaval, el *frevo* y la cultura pernambucana. Algunos dictados fueron: Danzas Carnavalescas, que consistían en clases teóricas y prácticas sobre la historia de las danzas; Danzas Populares; y Técnicas de Solfeo. La duración de cada módulo normalmente es de dos a tres meses y el valor es simbólico.

Estas experiencias del *frevo* forman parte de la programación permanente y ocurren tres veces por semana, en dos horarios. Al final de cada visita, las personas aprenden y experimentan 10 pasos básicos y un juego de improvisaciones.

Hay un espacio grande para los artistas, grupos y gremios interesados en presentarse en el Paço do Frevo. El acceso es libre y fácil, sin tanta burocracia, y en el propio sitio existen formularios, así como llamadas mensuales de propuestas para programación, contemplando las actividades regulares, como el Sábado en el Paço, Arrastre del Frevo y Hora del Frevo.

El programa de investigación contempla el proceso y diseminación de informaciones para el público especializado, orientados al patrimonio cultural, museología, historia, entre otros; y puede dar subsidio al desarrollo de varios productos y acciones, para la catalogación del acervo como para la generación de nuevos contenidos.

The core of Research and Documentation is located on the first floor; the schools, the radio and the exhibitions of medium duration are situated on the second floor. The latter is important to encourage the public to return to the museum.

*On the third floor, there is a space of ode to frevo. This great warehouse, designed with many colors, ribbons, images and banners, is divided into three spaces: one for music; another for the *paso*; and the last one oriented to frevo. For Bia Lessa, in this place, groups of people appropriate the space and demonstrate to be sovereign, sacred, and guardians of the celebration and preservation of the tradition of frevo. Through them, they seek to pay homage to the musicians, the pasistas, folios, the dressmakers, and the saints and *orixás* protectors. To celebrate the people that give life to frevo, the floor was elevated to the height of the window.*

Everything in this place is an invitation to live, learn, and experiment in this dance. In addition to the exhibition itself, which seeks to involve visitors, some activities are carried out with the aim of informing on the history of frevo; make people experience the rhythm and the carnival.

EDUCATIONAL AND CULTURAL PROGRAM

The educational program follows three lines of action, based on production, memory and dissemination. The school of music

and dance, has been considered the area of specific formation of frevo; and where the need for a greater deepening both for musicians and dancers, dance teachers and teachers takes place. At the beginning, they work with short- and medium-duration workshops, aimed at the general public; and consider also work on demand, making alliances with universities and institutions for continuous training of musicians, dancers and teachers.

The program includes courses on technique and interpretation of frevo, experiences of frevo and classes for future trainers, among other activities. The cultural programming considers not only the workshops mentioned above, but also, programs in the coffee and on the public square, processions, thematic cycles, etc.

Among the courses, there are regular ones, which occur in cycles and are constant in the programming. In the second semester of 2017, for example, three took place: Improvised Frevo, which introduces the basic steps of frevo dance; Pilates, an activity with an innovative proposal that unites both disciplines; and Choral Singing, a technical course aimed to develop the practice with an emphasis on musical work of Pernambucan composers.

Associated courses are aimed at expressions with some connection to the carnival, frevo and the culture of Pernambuco. The following were dictated: Carnival Dances, which consisted of the theoretical and practical classes on the history of the dances; Popular



Ventanas de la exposición permanente

Exposición

ACTIVIDADES ACTUALMENTE DESARROLLADAS

El Paço do Frevo fue inaugurado en 2014 y, actualmente, ocupa una posición relevante, no solo en el proyecto de revitalización del barrio de Recife, siendo uno de los principales atractivos del país, sino que como equipo público en la escena cultural de la ciudad, además de haber repercutido de forma singular en la autoestima de los ciudadanos y en su forma de vivir las expresiones culturales que forman parte de su historia.

El museo ya cuenta con récords de visitas y ha estado presente en el calendario de grandes eventos de la capital. Ha construido una programación intensa, contribuyendo para que el *frevo* sea vivenciado, renovado y fortalecido durante todo el año, incentivando el mercado y promoviendo su salvaguardia. Se han realizado presentaciones culturales, encuentros de investigadores, cursos, talleres, eventos, debates, atrayendo tanto a público local como a turistas también. Se ha formado una red muy interesante de apoyo, tanto de músicos, bailarines; como programas, proyectos, instituciones, sectores de la cadena productiva musical, expandiendo la convivencia, reflexión, experimentación y renovación dirigidas al *frevo* y su comunidad.

“A pesar del corto período de actuación, se comprende que el carácter distintivo del Paço del Frevo está, exactamente, en su capacidad de promover a los actores y artistas del *frevo* como protagonistas de un nuevo momento para la expresión del patrimonio, subsidiando y potenciando su acontecimiento y, principalmente, su continuidad” (p.2).

Actualmente, se desarrollan actividades semanales, mensuales, además de haber un tema para cada año de trabajo, que sirve de línea guía para los eventos y programaciones

ofrecidos. Las actividades regulares de la parrilla ocurren varias veces al mes, como presentaciones musicales a la hora del almuerzo; cortejos gratuitos con las orquestas y grupos de *frevo* por las calles del barrio de Recife; y presentaciones culturales de agrupaciones en la Plaza del Frevo, que queda dentro del museo.

El Observatorio del Frevo es un programa de interlocución, estudios e investigaciones del Paço do Frevo que, mensualmente, aborda un tema con invitados y un mediador para la discusión. Esta se realiza en el Centro de Documentación del Museo, y la entrada es gratuita.

El Paço do Frevo cuenta, además, con una “programación especial”. Son actividades que no están en el horario fijo, pero que tienen que ver con el propósito del museo de valorar y salvaguardar el patrimonio. Entre algunas, están, por ejemplo, la conmemoración del Día del Frevo, que se celebra el 14 de septiembre, con el lanzamiento de una publicación de entrevistas sobre el tema; proyectos de integración musical entre Recife y Buenos Aires, Argentina; Frevalia, que son interacciones musicales contemporáneas para nuevas lecturas e interpretaciones sobre el *frevo* canción; masterclass, que es una muestra pública sobre práctica de orquesta con la Orquesta Académica del Paço do Frevo y Maestro Forró.

Es posible entender todas esas actividades como maneras de mantener vivo este baile y en conexión directa con la comunidad de Recife, con los turistas y la “comunidad del *frevo*”, que son las personas que lo trabajan, vivencian y divulgan durante todo el año. Todos los espacios del museo son ocupados y eso es una manera de hacer que no se vuelva obsoleto o solo un punto de registro de la memoria, sino una manera de perpetuar un patrimonio vivo. Además, une

Dances; and techniques of Musical Scales. The duration of each module is typically two to three months and the cost is symbolic.

These experiences of frevo form part of the permanent programming and occur three times a week, at two different schedules. At the end of each visit, people learn and experience 10 basic steps and a set of improvisations.

There is a large space for artists, groups and guilds interested in presenting at the Paço do Frevo. Access is free and easy, without much bureaucracy, and in the site itself there are forms, as well as monthly calls for proposals to program, contemplating the regular activities, such as: Saturday in the Paço, Drag of Frevo and The Time of Frevo.

The research program contemplates the process and dissemination of information to the specialized public, people related to cultural heritage, museography, and history, among others. It can subsidize the development of various products and actions, including cataloguing the acquis and to generating new content.

ACTIVITIES DEVELOPED TO DATE

The Paço do Frevo was inaugurated in 2014 and currently occupies an important position, not only in the revitalization project of the Recife neighborhood (it is one of the main attractions of the country), but also as a public team in the cultural scene of the city. In addition, it has positively influenced the self-esteem of citizens and their way of living cultural expressions that are part of their history.

The museum already has a record number of visits and has been present in the calendar of major events in the capital. It has built a strong programming, contributing to experience *frevo*-renewed and strengthened throughout the year-stimulating the market and promoting its safeguard. There have been cultural presentations, meetings of *frevo* researchers, courses, workshops, and events such as *frevo* in debate, attracting both local audiences and visitors as well. A very interesting support network has formed, among musicians and dancers, as well as programs, projects, institutions, and sectors of the musical production chain. These have expanded the coexistence, reflection, experimentation and renewal related to *frevo* and its community.

“Despite the short period since its opening, it is understood that the distinctive character of the Paço do Frevo is, exactly, its capacity to promote actors and artists of *frevo* as the protagonists of a new moment for the expression of heritage, subsidizing and promoting its existence and, mainly, its continuity” (p.2).

Currently weekly and monthly activities are being developed, in addition to having a theme for each year of work, which serves as a guide for the events and schedules offered. Regular activities occur several times a month, such as musical performances at lunchtime; free processions with the orchestras and *frevo* groups in the streets of Recife; in addition to cultural group presentations in the Frevo Square, located inside the museum.

The Observatory of Frevo is a program for dialogue, studies and research of Paço do Frevo that, on a monthly basis, addresses an issue with guests and a mediator for discussion. This is done in the Documentation Center of the museum, and admission is free.

a quien hace, quien estudia y quien consume este patrimonio, trayendo actividades para todos los gustos.

CONSIDERACIONES

La vivencia en el Paço do Frevo demostró que varias de sus acciones se alinean con el propósito de valorización cultural, rescate histórico y participación de la comunidad, tanto en el desarrollo de las actividades como en su planificación, buscando contemplar a las personas que forman parte de la comunidad del *frevo*. Es posible percibir, entonces, que muchas acciones pueden ser planificadas siguiendo estos conceptos. El Paço es un ejemplo de transformación del patrimonio inmaterial en equipamiento turístico, que se entrega a los visitantes y hace la experiencia más rica, pues puede ser vivenciada de varias maneras. Es una oportunidad de entender que es posible proponer espacios para la experiencia de manifestaciones culturales, incluyendo a las personas que todavía tienen esa costumbre, enseñando, preservando, perfeccionando y registrando.

Las manifestaciones y expresiones populares son factor de identidad cultural, y su conocimiento refuerza su valoración, así como el incentivo al desarrollo de la región. Es una manera de fomentar la autoestima de los locales -tanto de los habitantes de la ciudad como de los que trabajan en las agremias.

Brasil es muy rico en patrimonios inmateriales, como danzas, manifestaciones culturales, rituales religiosos y

profanos; por lo tanto, el Paço funciona como un modelo que demuestra que esto puede ser replicado para otros tipos de manifestaciones, exaltando lo que existe como identitario en la cultura brasileña.

El conocimiento de la persona que visita el Paço es enriquecido, pues pasa a entender mejor su historia, la manifestación en sí y cambia la mirada que se tiene de ella, respecto del resto de las cosas de la ciudad. En el caso del carnaval, se busca conocer de cerca su manifestación en las calles, buscando productos que se relacionen directamente con lo visto en el museo, entre otras posibilidades. Se activa, entonces, una red con varios productos y servicios turísticos basados en una temática específica. Esto mejora la experiencia del visitante y aún reverbera por toda la red de emprendimientos, trayendo retorno económico y social, también. La propia comunidad del *frevo* puede ser capacitada para actuar en el ámbito educativo, pues son personas que vivencian el ritmo diariamente, generando inserción social, capacitación y, una vez más, la valoración de esas personas, además de enriquecer la experiencia del turista.

El estudio de caso fue importante para evaluar experiencias que pueden mejorar el servicio en el ámbito turístico. Durante la vivencia, fue posible identificar también algunas oportunidades para la introducción del diseño como herramienta, donde este podría actuar, potenciando y mejorando el servicio.

The Paço do Frevo also has a "special programming". These are activities, which are not in the fixed schedule, but that are related with the purpose of the museum of valuing and safeguarding heritage. Among some, are, for example, the observance of the Day of Frevo, which is celebrated on September 14th, with the launch of a publication of interviews on the subject; musical integration projects between Recife and Buenos Aires, Argentina; Frevalia, which are contemporary musical interactions for new readings and interpretations of frevo song; masterclass, which is a public show of orchestra practice with the Academic Orchestra of Paço do Frevo and Maestro Forró.

Manifestations and popular expressions are a factor of cultural identity, and their knowledge reinforces its valuation, as well as it promotes the development of the region. It is a way to enhance self-esteem of the local population -both of the inhabitants of the city and those who work in local communities.

Brazil, is very rich in intangible heritage, such as dances, cultural events, religious and profane rituals; therefore, the Paço works as a model that proves this can be replicated for other types of manifestations, exalting identity elements of the Brazilian culture.

It is possible to understand all these activities as ways to keep this dance alive and in direct connection with the community of Recife, tourists and the "community of frevo", which are the people who work, experience and disseminate frevo throughout the year. All the spaces of the museum are occupied and that is a way to keep this space from becoming obsolete or only a place to register memories, but a way to perpetuate a living heritage. In addition, it unites doers, students and consumers of this heritage, offering activities to suit all tastes.

CONSIDERATIONS

The experience in Paço do Frevo showed that several of its actions are aligned with the purpose of cultural valorization, historical rescue and community participation, both in the development of activities such as in its planning. All actions seek to contemplate the people who are part of the frevo community. It is perceived, then, that many actions can be planned following these concepts.

The Paço is an example of transformation of intangible heritage in a tourism resource, which is delivered to the visitors enriching their experience, as it can be lived in a number of ways. It is an opportunity to understand that it is possible to propose spaces for the experience of cultural manifestations, including

REFERENCIAS / REFERENCES

- Albagli, S. (2004). Território e Territorialidade. En V. Lages, C. Braga, G. Morelli. *Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Brasília, DF: SEBRAE.
- Barroso, E. (1999). *Design, identidade cultural e artes*. Recuperado de <http://www.eduardobarroso.com.br/artigos.htm>. Acesso 11 de enero de 2017.
- Ministério do Turismo, Brasil (2013). *Cartilha mais turismo mais desenvolvimento: Indicadores*.
- Choay, F. (2006). *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP.
- Coriolano, L. N. (2004). O desenvolvimento voltado às condições humanas e o turismo comunitário. En L. N. Coriolano y L. C. Lima (org), *Turismo Comunitário e Responsabilidade Socioambiental*. Fortaleza: EDUECE.
- Coriolano, L. N. (2006). Turismo: prática social de apropriação e de dominação de territórios. En A. I. Lemos, M. Arroyo, M. L. Silveira. *América Latina, cidade, campo e turismo*. Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias sociales.
- Correia, S., Gomez, C., Falcão, M., Oliveira, V. y Carvalho, R. (2013). *Plano museológico do Paço do Frevo*.
- Castillo, L. (2015). *Turismo de Base Comunitária como Inovação Social: congruência entre os constructos*. Encontro Internacional sobre Gestão Empresarial e Meio Ambiente.
- Dias, R. (2006). *Turismo e Patrimônio Cultural - recursos que acompanham o crescimento das cidades*. São Paulo, Saraiva.
- Franzato, C. (2009). *Design dei Beni Culturali nel Progetto Territoriale: Strategie, teorie e pratiche de valorizzazione design driven*. Tese (Dottorato di Ricerca in Design e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali) – Politecnico di Milano.
- Froehlich, J. M. (2011). *Desenvolvimento territorial: produção, identidade e consumo*. Ijuí: Ed. Unijuí.
- Froehlich, J. M. y Dullius, P. L. (2011) As experiências de Indicações Geográficas no Brasil Meridional e a Agricultura Familiar. En J.M. Froehlich, *Desenvolvimento territorial: produção, identidade e consumo*. Ijuí: Ed. Unijuí.
- Funari, P. P y Pelegrini, S. C. A. (2006). *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG) (2013). *Paço Do Frevo*. Disponible en: <https://www.idg.org.br/en/paco-do-frevo>
- Krucken, L. (2008). Competências para o design na sociedade contemporânea. En *Caderno de Estudos Avançados: Transversalidade/ organização Dijon De Moraes*. Lia Krucken. – Belo Horizonte: Santa Clara : Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. UEMG.
- Lyra, C. (2016). *Cartografias da Mangueirinha: cultura e memória bairro do Recife*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Machado, A. F. (2016). Economia da Cultura e Economia Criativa: consensos e dissensos. En C. Leitão, A. F. Machado, *Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira*. Código Editora. Belo Horizonte.
- Magalhães, A. (1985). *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Nacional Pró Memória.
- Organização Mundial Do Turismo. Disponible en <http://www2.unwto.org/>
- Paglioto, B. F. (2016). Economia criativa: mediação entre cultura e desenvolvimento. En C. Leitão, A. F. Machado, *Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira*. Código Editora. Belo Horizonte.
- De Santana, E.R., Korossy, N., De Holanda, L.A. (2016). Avaliação da Gestão Turística do Destino Turístico Recife. *Caderno Virtual de Turismo*, v.16, n.3, pp. 30–42. Rio de Janeiro.
- Scotolo, D., Netto, A. P. (2015). Contribuições do Turismo para o desenvolvimento local. *Revista de Cultura e Turismo*, ano 9, n. 1.
- Sebrae (2008). *Cadeia Produtiva do Turismo: cenários econômicos e estudos setoriais*. Recife.
- Silva, M. D., Miranda, E. A. (s/f). *Planejamento do Turismo para o Desenvolvimento Local*. Seminário Nacional de Planejamento e Desenvolvimento.



ISABEL INFANTE KREBS
Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Textiles Sustentables en Chelsea College of Arts, University of the Arts London. Fundadora de Flor Studio.

Designer from Pontificia Universidad Católica de Chile and Master in Sustainable Textiles in Chelsea College of Arts, University of the Arts London. Founder of Flor Studio.

102

CARTOGRAFÍA DE LA INNOVACIÓN EN DISEÑO Y PATRIMONIO / MAPPING OF INNOVATION IN DESIGN AND HERITAGE

ISABEL INFANTE, DISEÑADORA / DESIGNER

Flor Studio, reconocer el territorio a través del diseño

Flor Studio, recognize the territory through design

FOTOGRAFÍAS / PHOTOS: ARCHIVO ISABEL INFANTE KREBS / AMELIA ORTÚZAR

103

FLOR STUDIO ES UN PROYECTO QUE PONE EN VALOR EL PATRIMONIO NATURAL ASOCIADO A ESPACIOS GEOGRÁFICOS DE CHILE POR MEDIO DEL DISEÑO Y LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA. ESTE PROYECTO HA DESARROLLADO UNA METODOLOGÍA DE TRABAJO QUE PERMITE INTERPRETAR LA NATURALEZA PARA LLEVARLA POR MEDIO DE PATRONES A DIFERENTES OBJETOS Y SUPERFICIES, PARA ASÍ DIFUNDIR EL PATRIMONIO NATURAL LOCAL A UN PÚBLICO AMPLIO Y NO NECESARIAMENTE CIENTÍFICO.

FLOR STUDIO IS A PROJECT THAT VALUES NATURAL HERITAGE ASSOCIATED WITH GEOGRAPHICAL AREAS OF CHILE THROUGH DESIGN AND GRAPHIC REPRESENTATION. THIS PROJECT HAS DEVELOPED A METHODOLOGY THAT ENABLES TO INTERPRET NATURE AND APPLY IT, THROUGH PATTERNS, TO DIFFERENT OBJECTS AND SURFACES. THIS IS DONE WITH THE PURPOSE OF DISSEMINATING LOCAL NATURAL HERITAGE TO A WIDE AUDIENCE, NOT NECESSARILY TO SCIENTISTS.

El ambiente geográfico constituye el hogar que delinea la vida de la gente que lo habita. Particularmente en Chile, la geografía y la naturaleza tienen una especial relevancia. Su longitud de 4.400 kilómetros de norte a sur y su pronunciada diferencia de alturas entre océano Pacífico y cordillera de los Andes, en menos de 200 kilómetros, definen su diversidad geográfica, climática y consecuentemente natural. Esta es el hogar de innumerables nichos geográficos de gran belleza y que albergan miles de diferentes formas de vida en ellos. Los límites geográficos de Chile, desierto por el norte, cordillera por el este y océano por el oeste, han aislado el territorio y determinado que tenga una alta tasa de endemismo.

El país tiene un patrimonio natural muy rico y diverso. Además, el territorio está constantemente asediado por temblores y terremotos, tsunamis y erupciones volcánicas, que manifiestan el poder de la naturaleza. Consecuentemente, la geografía y el paisaje poseen una gran presencia en la vida y en la construcción identitaria de los habitantes. Cuando describimos Chile a quien no lo conoce, hablamos de su larga cordillera, sus extremos entre desierto y glaciares, y su impactante belleza natural.

La diversidad y endemismo característicos de Chile como territorio inspiraron la creación del

projeto Flor de Chile en el año 2008, hoy Flor Studio. Esta iniciativa celebra la naturaleza, la biodiversidad y la especificidad de espacios locales por medio de patrones e ilustraciones. A la fecha cuenta con cinco colecciones inspiradas en diferentes ecosistemas de Chile: Bofedal Altiplánico, Desierto Florido, Litoral Central, Cordillera Araucana y Bosque Valdiviano.

En este artículo, se abordan los conceptos que han impulsado el quehacer de Flor Studio, la narratividad geográfica, la idea de patrimonio natural a cultural y la ecología. Se explican las metodologías, técnicas y decisiones de diseño para comunicar el mensaje y, finalmente, se habla sobre el futuro de este proyecto.

TERRITORIOS NARRATIVOS E IDENTIDAD

¿Por qué el territorio tiene un rol tan importante en las construcciones de identidad y sentido?

Por medio de ciertas acciones, el ambiente material produce un compromiso con el ser humano; a través de la repetición (lo que nos rodea y vemos a diario se transforma en nuestro "entorno familiar", nuestro hogar) y de la estética y la belleza (espacios que tienen un carácter monumental o lugares que tienen la capacidad de sorprender al visitante) (Baldwin, 2004).

Human lives are outlined by the geographical environment, which constitutes their home. Particularly in Chile, geography and nature has a special relevance. Its length of 4,400 kilometers from north to south and its pronounced difference in altitude between the Pacific Ocean and the mountain range of the Andes, in less than 200 kilometers, defines its geographic, climatic, and consequently natural diversity. This is the home of countless geographic niches of great beauty and that shelter thousands of different forms of life. The geographical limits of Chile, desert in the north, mountain range to the east and the ocean to the west, have isolated the territory generating a high rate of endemism.

The country has a very rich and diverse natural heritage. In addition the territory is constantly besieged by earthquakes, tsunamis, and volcanic eruptions, which manifest the power of nature.

Consequently, the geography and landscape of the country have a large presence in the life and in the construction of identity of its inhabitants. When we describe Chile to people who haven't been here, we talk about its long mountain range, its extremes between desert and glaciers, and its stunning natural beauty.

The diversity and endemism characteristic of Chile as a territory inspired the creation of the project Flor de Chile in the year 2008, today Flor Studio. This initiative celebrates nature, biodiversity and the specificity of local spaces by means of patterns and illustrations. To date it has five collections inspired by different ecosystems of Chile: Altiplanic Wetlands, Flowery Desert, Central Coast, Araucan Mountain Range and the Valdivian Forest.

This article is centered in the concepts that have driven the chore of Flor Studio, the geographic

El proyecto Flor Studio desde su origen ha planteado hacer un aporte a la narración visual de entornos geográficos específicos, para poner en valor lugares en el imaginario visual local.

Flor Studio project since its origin has aimed to make a contribution to the visual narrative of specific geographical environments, to valued places in the local visual imagery.

A partir de estas dos acciones, el entorno va generando un sentido de pertenencia en quienes lo viven. El ser humano percibe a través de sus sentidos y es así como va definiendo su experiencia. Los espacios geográficos, sus características físicas, temperatura, olor, luz, los aspectos que se pueden observar y las experiencias vividas en esos lugares, producen diversas emociones en quienes las viven. Al describir y nombrar los espacios circundantes, las personas transforman un espacio neutral en un lugar cargado de valor y significado, ya que se manifiestan bajo la perspectiva subjetiva de un observador. De esta manera, el paisaje pasa a ser fuente de identidad local y simbolismo y es apropiado por la narrativa cultural. Así, el entorno pasa de ser un territorio ajeno a convertirse en un lugar valorado. Estas percepciones representan una cierta perspectiva y, una vez que son reveladas y narradas, manifiestan un discurso. El colectivo de percepciones individuales genera una construcción cultural que forma identidades asociadas a un espacio particular.

A lo largo de la historia, los humanos han conocido su territorio, han catalogado ese conocimiento a través de la identificación de flora y fauna, han mapeado, recolectado especímenes, han generado conocimiento científico y representaciones en el arte y la literatura. "Tales procesos transforman el territorio geográfico neutral en paisajes culturales definidos, generando y naturalizando las identidades atribuidas a sus habitantes" (Smith et al, 1996, citado en Darby, 2002).

El proyecto Flor Studio desde su origen ha planteado hacer un aporte a la narración visual de entornos geográficos específicos, para poner en valor lugares en el imaginario visual local. Fue así como se decidió trabajar con flora y fauna asociada a espacios determinados, retratando las relaciones entre los seres vivos que pertenecían a ese entorno, como una forma de representar, mediante sus habitantes, un lugar y sus características. Así también al hacer varias colecciones asociadas a entornos geográficos diferentes, se podría representar la diversidad del patrimonio natural chileno. Estas colecciones han sido desarrolladas como patrones aplicados a distintos objetos que llevan la naturaleza a un contexto de uso cotidiano, con una nueva visualidad a través de la ilustración.

Este proyecto comenzó el año 2008 y, una década después, es grato observar muchas manifestaciones que presentan la naturaleza chilena en varios formatos como fotografía, ilustración, ilustración científica, juguetes y modelos de origami inspirados en la flora y fauna chilena. La narrativa de la naturaleza local ha aumentado muchísimo. Este fenómeno es el resultado de un crecimiento de la ilustración como área del diseño y arte en Chile, y del contexto de crisis medioambiental que vivimos hoy.

CONTEXTO ACTUAL: EL MEDIO AMBIENTE

Nuestro presente está marcado por una crisis medioambiental. El cambio climático, la contaminación conducida

narrative, the idea of cultural and natural heritage and ecology. It explains the methodologies, techniques and design decisions to communicate the message and, finally, talks about the future of this project.

NARRATIVE TERRITORIES AND IDENTITY

Why does territory has such an important role in the constructions of identity and sense of belonging?

By means of certain actions, the material environment produces a commitment with the human being; through repetition (what surrounds us and we see on a daily basis is transformed into our "family environment", our home) and of aesthetics and beauty (spaces that have a monumental character or places that have the ability to surprise the visitor) (Baldwin, 2004).

From these two actions, the environment is generating a sense of belonging in the people who inhabit it. Human beings perceive

through their senses and in that way define their experience. Geographical spaces, their physical characteristics, temperature, smell, light, the characteristics that can be observed and the experiences in those places, produce different emotions in those who live them. By describing and naming the surrounding spaces, people transform a neutral space in a place full of meaning and value, as it is manifested under the subjective perspective of an observer. In this way, the landscape becomes a source of local identity and symbolism and is appropriated by cultural narrative. In that way, the environment goes from being a foreign territory to become a valued place. These perceptions represent a certain perspective and, once they are revealed and narrated, they manifest a voice. The collective of individual perceptions generates a cultural construction that forms identities associated with a particular space.



Diseño Bofedal Altiplánico inspirado en ese paisaje

106

por el ser humano y sus efectos en el planeta han generado una alerta en muchos de nosotros y un deseo de querer conocer, entender y volver a acercarnos a la naturaleza que nos rodea. En respuesta, las últimas ideas alientan y visualizan al ser humano como parte del sistema ambiental en una visión metabólica (Glover et al, 2014). Este avance en la definición permite un cambio en la conciencia humana sobre la producción y la industria, que hasta ahora se ha hecho de una manera lineal, basada en la extracción de recursos y producción, sin tener en cuenta los efectos en el medio ambiente y los residuos que generan. La visión metabólica, por el contrario, promueve una noción holística sobre el planeta, lo que significa que el ser humano integraría sus acciones en un círculo ecológico, al igual como sucede en la naturaleza, que se ha perfeccionado a lo largo de los milenios.

Uno de los efectos de la crisis medioambiental ha sido la disminución de la biodiversidad planetaria y la extinción de muchas especies. La biodiversidad y el equilibrio ambiental se han visto afectados por varias razones. Entre ellas, el crecimiento de la población urbana genera un alejamiento y desconocimiento por parte del ser humano de su entorno natural, junto con la industrialización que ha potenciado el uso y desarrollo de ciertas especies por sobre otras, para la producción de diversos insumos y productos. Los ecosistemas se han visto afectados ya que, producto de la intervención humana, ha cambiado el equilibrio medioambiental, llevando muchas especies hasta la extinción.

Entre las acciones requeridas para dar un vuelco a esta situación se cuenta el reconocimiento y valoración del entorno que nos rodea. El proyecto Flor Studio recoge esta necesidad y busca representar de una forma cercana la naturaleza a un público amplio.

Biodiversidad y ecología son dos conceptos clave en la comunicación de este proyecto, que han determinado cómo se aborda esta temática. Se ha buscado representar y elogiar la biodiversidad presente en Chile a través de la creación de varias colecciones que muestran la riqueza del patrimonio natural local. A la vez se ha decidido trabajar en base a ecosistemas pertenecientes a esos lugares para mostrar la interacción dada entre unos seres vivos y otros, evidenciando la relación ecosistémica e interdependencia, destacando la importancia de cuidar esta relación colaborativa.

EL DISEÑO

La decisión de trabajar con patrones como base para la expresión de estos ecosistemas es fundamental.

El diseño de patrones es la creación de un motivo que permite que en su repetición forme un diseño continuo al ojo. Este tipo de diseño se ocupa para textiles, papeles murales, papel de envoltorio y cualquier tipo de superficie continua en la que se pueda plasmar un patrón. Existen muchas formas y técnicas de repetición que permiten variados efectos al ojo.

El trabajo con patrones para este proyecto fue una decisión de diseño para poder representar la repetición de especies, así como se da en la naturaleza. Se creó un sistema para

Throughout history, humans have known their territory, have catalogued that knowledge through the identification of flora and fauna, have mapped, collected specimens, and have generated scientific knowledge and representations in art and literature. "Such processes transform the neutral geographical territory in defined cultural landscapes, generating and naturalizing the attributed identities to its inhabitants" (Smith et al, 1996, cited in Darby, 2002).

Flor Studio project since its origin has aimed to make a contribution to the visual narrative of specific geographical environments, to valued places in the local visual imagery. That was how it was decided to work with the flora and fauna associated with certain spaces, portraying the relationships among living beings that belong to that environment, as a way to represent a place and its features through its inhabitants. By developing several collections associated with different geographical environments, the diversity of Chilean natural heritage could be represented. These collections have been developed as patterns applied to different objects that bring nature to a context of everyday use, with a new visuality through illustration.

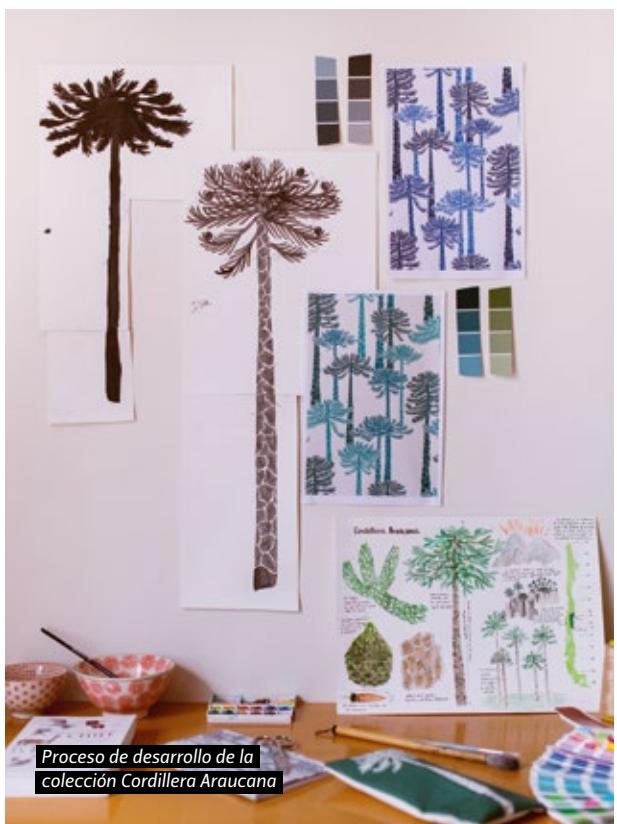
This project began in the year 2008, and a decade later, it is gratifying to see many manifestations that present Chilean nature in various formats such as photography, illustration, scientific illustration, toys, and origami models inspired by Chilean flora and fauna. The narrative of local nature has increased a great deal. This phenomenon is the result of a growth in the development of illustration as an area of design and art in Chile, and of the context of environmental crisis we face today.

ACTUAL CONTEXT: THE ENVIRONMENT

Our present is marked by an environmental crisis. Climate change, pollution conducted by human beings and its effects on the planet have generated an alert in many of us and a desire of wanting to know, understand and come back closer to the nature that surrounds us. In response, the latest ideas encourage and display human beings as part of the environmental system in a metabolic vision (Glover et al, 2014). This advance in the definition enables a change in human consciousness on production and industry, which until now has been done in a linear way, based on the extraction of resources and production, without taking into account the effects on the environment and waste they generate. The Metabolic vision, on the contrary, promotes a holistic notion on the planet, which means that human beings would integrate their actions in an ecological, as well as how it happens in nature, that has been perfected over the millennia.

One of the effects of environmental crisis has been the decline of planetary biodiversity, and the extinction of many species. Biodiversity and environmental balance have been affected by several reasons. Among them, the growth of urban population generates an estrangement and ignorance on the part of human beings of their natural environment, along with industrialization that has boosted the use and development of certain species over others, for the production of various inputs and products. Ecosystems have been affected because, due to human intervention, environmental balance has changed, leading many species to extinction.

107



narrar no solo mediante la representación gráfica de un entorno determinado, sino también mediante la distribución en el plano de los diferentes elementos de un paisaje, cuidando las relaciones de tamaño entre unas especies y otras, los espacios que hay entre ellas y la frecuencia con la que crecen en su entorno. Se desarrolló una metodología que va desde la observación de un espacio natural en terreno hasta la abstracción final en el patrón.

Todo comienza con una visita a un entorno natural. Es importante la vivencia directa del espacio, permitiendo emocionarse con el lugar, motor indispensable para hacer este trabajo. Luego, en un plano más racional, permite hacer un levantamiento de información *in situ*, entender las interacciones entre unos seres vivos y otros, visualizar las relaciones

de tamaño y tomar fotografías con observaciones personales, todos elementos cruciales para la creación del diseño posteriormente. Después de este proceso, se recurre a la documentación bibliográfica para profundizar lo visto en terreno.

Uno de los procesos más importantes es la etapa denominada "observaciones para el diseño". Estas van de lo general a lo particular y definen el desarrollo posterior del patrón.

Lo primero que se determina es un concepto que resuma el aspecto general del entorno natural visitado. Por ejemplo, en el caso del diseño Bosque Valdiviano, la característica general observada fue la densidad vegetal vertical. Por medio de esta definición se quiso resumir en un concepto lo frondoso y tupido del bosque valdiviano, y la proximidad corporal del encuentro por parte del visitante con él.

Among the actions required to reverse this situation is the recognition and valuation of the environment that surrounds us. The Project Flor Studio takes charge of this need and seeks to represent nature in a friendly way to a wide audience.

Biodiversity and Ecology are two key concepts in the communication of this project that have determined how to address this issue. The studio has sought to represent and commend the biodiversity present in Chile through the creation of several collections that show the richness of local natural heritage. At the same time it has decided to work based on ecosystems that belong to those places to show the interaction given between some living

beings and others, demonstrating the ecosystem relationship and interdependence, and highlighting the importance of taking care of this collaborative relationship.

THE DESIGN

The decision to work with patterns as a basis for the expression of these ecosystems is fundamental.

Pattern design is the creation of a motif that allows the eye to form a continuous design when it is repeated. This type of design is used for textiles, mural papers, role of packaging and any type of continuous surface in which a pattern may be applied. There

Como segundo paso se aprecia cómo son las interacciones entre los integrantes de ese lugar. Volviendo al ejemplo del bosque valdiviano, se observó la presencia de vegetación por todas partes, notoriamente en el plano vertical donde los "voqui" o enredaderas crecen en los troncos de los árboles.

Otro ejemplo es la colección Bofedal Altiplánico. Para este entorno geográfico se definió como característica general el aspecto horizontal y la visión amplia que se tenía del paisaje. La interacción entre especies estaba marcada por la presencia de bofedales, lagunas de altura y la vida que se da en torno a ellos.

Una vez que se ha captado el aspecto general y la interacción, viene un proceso de documentación más específica para determinar qué plantas y animales se van a plasmar en el diseño y cuáles son los roles que cumplen en ese espacio determinado. De ese estudio se hace una selección entre rol y estética para la representación de ese entorno en el patrón.

El proceso de diseño sucede, así como en la etapa de investigación, de lo general a lo particular, y de acuerdo a las características definidas previamente. Entonces, se comienza por lo más general; se define un módulo y sistema de repetición del patrón acorde a las características de aspecto general definidas para cada paisaje. Por ejemplo, para el caso de la colección Bofedal Altiplánico, donde el aspecto definido fue horizontal y amplio, se eligió un módulo de repetición apaisado, que se repitiera a modo de ladrillo en el patrón.

Después de la definición del módulo, se hacen bosquejos y siluetas para situar los elementos en el patrón y representar mediante su distribución la interacción entre unos y otros. Este sistema de conformación del diseño lleva a la evocación deseada del paisaje. Se obtendría un resultado muy distinto si, por ejemplo, se escogieran tres especies relevantes, se ilustraran y se fueran repitiendo en una cuadrícula, cada uno equidistante de su vecino.

La visualización mediante bosquejos permite ir haciendo variaciones formales de cada elemento, para que cada uno participe de forma armónica en el diseño. Se cuida especialmente la relación entre llenos y vacíos, y se observan las primeras distribuciones de color. La disposición armónica de forma y color es muy importante en el diseño de patrones, porque al ser un diseño de repetición, el orden define el ritmo que va a tener el diseño. Si hay espacios en blanco o formas muy grandes, se tienden a acentuar efectos muy marcados en un ritmo no deseado. Ocurre el mismo efecto que en tipografía se llama "ríos", cuando se suceden de manera

vertical muchos espacios blancos que interrumpen la lectura. De la misma forma, en los patrones es necesario cuidar la distribución armónica, para lograr un buen resultado y que el ojo pueda recorrer el diseño tranquilamente.

Sobre ese bosquejo se empieza a ilustrar y a dibujar cada espécimen. Luego, vienen procesos de limpieza, de redibujo y de prueba. Una vez decididas las siluetas y su distribución, se ilustra en detalle cada motivo del patrón por separado y, a continuación, se vuelven a integrar al diseño total.

Finalmente, se hace un trabajo de color, en que siempre la primera paleta está inspirada en una abstracción de los colores originales del espacio representado. Luego, se trabajan tres paletas más de color, pensando en el uso que va a tener el patrón, pero que a la vez conversen con su origen en la naturaleza.

CONCLUSIÓN

Lo interesante y gratificante de la creación de este sistema de patrones para la representación de la naturaleza ha sido la comunicación de ciertas creencias ideológicas por medio del diseño.

Primero, la convicción de que se valora y se protege aquello que se conoce y, por lo tanto, la necesidad de difusión del patrimonio natural y cultural, en general, gatilló la creación del proyecto Flor Studio.

Segundo, la importancia de conservar la biodiversidad de la Tierra motivó la creación de varias colecciones que la ponen en valor, mostrando el patrimonio natural de diferentes espacios geográficos e incorporando varias especies en un patrón.

Tercero, el trasfondo de la ecología ha motivado la incorporación de seres vivos en la representación de ecosistemas que bajo otros paradigmas no se hubieran ilustrado. Esto ha permitido mostrar e ilustrar la relación entre diferentes seres y sus respectivos roles.

Hoy, el proyecto ha derivado en una preocupación medioambiental más allá de las fronteras de un país, lo que gatilla el cambio de nombre de Flor de Chile a Flor Studio. El proyecto ha mudado su interés para enaltecer el patrimonio natural mundial, la biodiversidad y las características de territorios locales por medio del diseño. Flor Studio propone, a través del diseño y la representación, mostrar las particularidades y riqueza de diversas zonas geográficas para reconocer y dar a conocer el territorio, su diversidad y la necesidad que tenemos como habitantes del planeta Tierra de cuidar el lugar en que vivimos.

are many forms and repetition techniques that produce varied effects to the eye.

Working with patterns for this project was a design decision in order to represent the repetition of species, as well as it occurs in nature. A narrative system was created where not only the graphical representation of a particular environment is relevant, but also the distribution of the different elements of a landscape in the plane, the size proportions between species, the spaces between them and the frequency at which they grow in their environment. The methodology developed goes from the observation of a natural space in the field until the final abstraction in the pattern.

*It all starts with a visit to a natural environment. Experiencing the space directly is very important, it allows the designer to feel excited about the place, indispensable motor to develop this work. Then, in a more rational approach, it allows to collect information *in situ*, understand the interactions between some living beings and others, visualize the relationships of size and take photographs with personal observations, all crucial elements for the creation of the design later. After this process, fieldwork is deepen with bibliographic documentation.*

One of the most important processes is the stage called "observations for design". These range from the general to the particular and define the later development of the pattern.



6

Cordillera Araucana
en terreno

The first thing to determine is a concept that summarizes the general appearance of the natural environment visited. For example, in the case of the design of the Valdivian Forest, the general characteristic observed was the vertical plant density. This definition meant to summarize the lush and dense concept of the Valdivian Forest, and the corporal proximity that the visitor encounters in this environment.

As a second step the interactions among the members of that place are observed. Returning to the example of the Valdivian forest, it was observed that vegetation was present everywhere, notably in the vertical plane where the "voqui" or vines grow on the trunks of the trees.

Another example of the collection is the Altiplanic Wetlands. For this geographical environment the main feature defined was the horizontal aspects and the broad vision of the landscape. The interaction between species was marked by the presence of wetlands, high lagoons and the life that takes place in them.

Once the general appearance and interaction has been captured, comes a process of more specific documentation to determine what plants and animals are going to be reflected in the design and what are their

roles in that particular space. As a result of this study a selection is done looking for a balance between role and aesthetics for the representation of that environment in the pattern.

The design process is structured, as well as at the investigation stage, from the general to the particular, and according to the characteristics defined previously. It starts with the most general; defining a module and system of repetition of the pattern according to the general characteristics of appearance defined for each landscape. For example, in the case

of the Altiplanic Wetlands collection, where the main feature was the horizontal and open environment, the chosen module of repetition is horizontal and repeats ordered as bricks in the pattern.

After the definition of the module, sketches and silhouettes are done to position the elements in the pattern and represent the interaction between one and the other through their distribution. This system of conformation of the design leads to the desired evocation of the landscape. A very different result would be obtained if, for example, three relevant species were chose, illustrated and repeated in a grid, each equidistant from its neighbor.

Using sketches to visualize allows to execute formal variations of each element, so that each one participates in an harmonious way in the design. Particular attention is given to the relationship between empty and full, the first distributions of color and observed. The harmonic configuration of form and color is very important in pattern design, because as it is based on repetition, the order defines the rhythm that the design is going to have. If there are blank spaces or very large forms, they tend to accentuate notorious effects in a non-desired rhythm. This is the same effect that occurs in typography and is called "rivers", when white spaces repeat in a vertical way interrupting reading. In the same way, in patterns it is necessary to mind the harmonic distribution, in order to achieve a good result that enables the eye to move along through the design calmly.

Each specimen is illustrated and drawn using the sketches as a base. Next, comes a cleaning, redrawing and testing process. Once a decision is made about the silhouettes and their distribution, each motif of the pattern is illustrated separately, and then integrated to the overall design.

Finally, color is applied and always the first palette is inspired by an abstraction of the original colors of the represented space. Three more color pallets are developed after the first, to adjust to the possible use of the pattern, but that at the same time, keeping the relation with its origin in nature.

CONCLUSION

It has been interesting and rewarding to be able to communicate certain ideological beliefs by designing this system of patterns for the representation of nature.

First, the conviction that what is known is valued and protected and, therefore, the need to disseminate natural and cultural heritage triggered the creation of Flor Studio project.

Second, the importance of conserving biodiversity on Earth led to the creation of several collections that raises its value, showing the natural heritage of different geographical spaces and incorporating various species in a pattern.

Third, the interest in ecology has led to the incorporation of living beings in the representation of ecosystems that under other paradigms would not have been illustrated. This has enabled the studio to show and illustrate the relationship between different beings and their respective roles.

Today, the project has resulted in an environmental concern beyond the borders of a country, which triggers the change of name of Flor de Chile to Flor Studio. The project has extended its interest to enhance natural heritage, biodiversity and the characteristics of local territories by means of design. Flor Studio proposes, through design and representation, to show the peculiarities and value of diverse geographical areas, to disseminate the features and diversity of the territory, and the need that we have as inhabitants of planet Earth to take care of the place we live in.



CLAUDIA HURTADO NOVOA

Directora Ejecutiva de la Fundación Artesanías de Chile desde marzo de 2018. Profesora de Historia, Geografía y Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con un Diplomado en Administración Cultural en la misma sede universitaria, ha dedicado su carrera a revalorizar la identidad cultural de los pueblos indígenas, a través de la recuperación de oficios ancestrales y del desarrollo de productos de aclamado diseño. Previo a su llegada a Artesanías de Chile dirigió su propio emprendimiento Ideartesana. En ese contexto, en 2012 logró convocar a la empresa CMPC para asesorar el desarrollo de la artesanía como sector económico en Huentelolén (comuna de Cañete) y así fortalecer la cestería como patrimonio cultural de la Región del Biobío.

Executive Director of Fundación Artesanías de Chile (Artesanías de Chile Foundation) since March 2018, Historian Claudia Hurtado has dedicated her career to revaluing the cultural identity of indigenous peoples, through the recovery of ancestral trades and the development of acclaimed design products. Prior to her arrival at Artesanías de Chile, she directed her own venture Ideartesana, where she developed identity and excellence projects. In that context, in 2012, she called the company CMPC to advise the development of handicrafts as an economic sector in Huentelolén (Locality of Cañete) to reinforce basketry as cultural heritage of the Biobío Region.

CARTOGRAFÍA DE LA INNOVACIÓN EN DISEÑO Y PATRIMONIO MAPPING OF INNOVATION IN DESIGN AND HERITAGE

**CLAUDIA HURTADO, DIRECTORA EJECUTIVA DE LA FUNDACIÓN ARTESANÍAS DE CHILE /
EXECUTIVE DIRECTOR OF FUNDACIÓN ARTESANÍAS DE CHILE**

Agregarle valor a la tradición

Adding value to tradition

FOTOGRAFÍAS _ PHOTOS: ARCHIVO ARTESANÍAS DE CHILE

LA DIRECTORA EJECUTIVA DE FUNDACIÓN ARTESANÍAS DE CHILE, CLAUDIA HURTADO, CONVERSÓ CON REVISTA BASE DISEÑO E INNOVACIÓN SOBRE CÓMO LA INSTITUCIÓN HA LOGRADO IR MÁS ALLÁ DE LA MERA CONSERVACIÓN DE LOS PRODUCTOS ARTESANALES AL INCORPORAR EL DISEÑO EN TODAS LAS ETAPAS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN.

THE EXECUTIVE DIRECTOR OF FUNDACIÓN ARTESANÍAS DE CHILE, CLAUDIA HURTADO, SPOKE WITH BASE DESIGN AND INNOVATION MAGAZINE ABOUT HOW THE INSTITUTION HAS MANAGED TO GO BEYOND THE MERE CONSERVATION OF ARTISANAL PRODUCTS BY INCORPORATING DESIGN IN ALL STAGES OF PRODUCTION AND DISTRIBUTION.

Como una manera de entregar un marco institucional a los artesanos y artesanas de Chile, en 2002 nació la Fundación Artesanías de Chile con la misión de “preservar, valorar, fomentar y difundir la artesanía tradicional chilena, promoviendo la integración de artesanos/as en los procesos de desarrollo sociocultural y económico del país”. Para ello, busca “aumentar las oportunidades de desarrollo de los artesanos/as tradicionales que poseen algún grado de vulnerabilidad; impulsar estrategias de fomento productivo y comercial que contribuyan a elevar el oficio artesanal como una opción laboral; difundir y educar sobre las distintas expresiones artesanales, valorando su diversidad cultural como elemento constitutivo de nuestra identidad nacional; y, por último, contribuir a la

preservación y rescate de las artesanías tradicionales, estimulando la investigación y el reconocimiento de los oficios que forman parte de nuestro patrimonio cultural material e inmaterial”.

Sus proyectos se organizan en torno a tres programas de trabajo –económico, cultura (extensión y educación) y capacitación–, que funcionan sinérgicamente para entregar plataformas de desarrollo comercial a los artesanos, así como difundir y educar a niños, jóvenes y adultos, acerca del patrimonio material e inmaterial que significan los diversos oficios y los productos derivados de ellos.

La Fundación Artesanías de Chile pertenece a la Red de Fundaciones de la Presidencia de la República y es presidida por la Primera Dama, Cecilia Morel. Para dar cumplimiento a su cometido,

Fundación Artesanías de Chile (Chilean Artisanal Foundation) was created in 2002 as a way to deliver an institutional framework to the artisans of Chile, with the mission of “preserving, valuing, promoting and disseminating Chilean traditional crafts, encouraging the integration of artisans in the socio-cultural and economic development processes of the country”. To accomplish this, it seeks to “increase the development opportunities of traditional artisans who have some degree of vulnerability; promote strategies for productive and commercial development that contribute to value craft trade as a work option; disseminate and educate on the different craft expressions, valuing their cultural diversity as a constitutive element of our national identity; and finally, contribute to the preservation and rescue of traditional handicrafts, stimulating research and recognition of the activities and products that are part of our material and immaterial cultural heritage”.



Artesana alfarera pueblo Atacameño



Colchanderas del Itata

ha consolidado una red de artesanos y artesanas en todo el territorio nacional, aplicando principios de comercio solidario sin intermediación, asegurando transacciones comerciales éticas basadas en un modelo sustentable y cumpliendo con altos estándares de calidad en cada una de sus piezas. Su trabajo se nutre de la colaboración de un comité de expertos en artesanía tradicional, quienes evalúan la pertenencia de las piezas artesanales que exhiben y comercializan en sus seis tiendas.

Claudia Hurtado es la directora ejecutiva de la Fundación, cargo que asumió el 11 de marzo de 2018. Profesora de Historia, Geografía y Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con un Diplomado en Administración Cultural de la misma sede universitaria, ha dedicado su carrera de historiadora a rescatar la identidad cultural de los pueblos indígenas a través del fomento de la artesanía tradicional.

¿QUÉ OPORTUNIDADES LES OFRECEN A LOS ARTESANOS DESDE LA FUNDACIÓN?

La fundación está para darles reales oportunidades a los artesanos de Chile. Hablo de reales, porque muchas veces hemos caído en el asistencialismo y esa no es la forma. Nosotros creemos en los artesanos y, por lo mismo, debemos ser responsables de cómo los apoyamos. Las oportunidades que les ofrecemos incluyen, entre otras cosas, capacitaciones y la venta de sus productos en las seis tiendas que tenemos en el país. Las capacitaciones van desde mejorar la técnica hasta cómo hacer un cálculo de costo, y desde el año pasado hemos sumado la creación de nuevos diseños. Los motivamos a considerar características como tamaños, colores, generar colecciones, que les permitan tener un abanico más grande de productos. Si ofrecemos siempre lo mismo, tenemos un problema. La gente que quiere la artesanía dice "pero si yo ya tengo todo lo que hay en las tiendas, quiero ver otras

cosas". El problema no es que no tengamos demanda, el problema radica en nuestra oferta aún es limitada y eso está perjudicando a los artesanos. Nuestra obligación como fundación es preservar la artesanía patrimonial y disponer de toda su oferta, pero también, debemos fomentar una oferta más contemporánea. ¿Qué significa eso? Por ejemplo, incentivar el trabajo en coautoría con el diseño sin que se imponga un oficio sobre el otro, que se cree de manera conjunta y respetuosa. Es un trabajo en el que el artesano aporta el valor de la tradición transmitida de generación en generación y el diseñador le suma su mirada contemporánea. No es ir contra lo tradicional, todo lo contrario, es potenciarlo con una oferta más amplia. La artesanía está viva y, por lo mismo, debemos acoger su dinamismo.

¿POR QUÉ TRABAJAR CON EL DISEÑO COMO DISCIPLINA?

Porque tenemos que darles nuevas oportunidades a los artesanos. Porque también, tenemos que situarnos en cómo responder a las necesidades y demandas de estos tiempos. Si el día de mañana pensáramos en exportar, tenemos que reflexionar sobre cómo le agregamos valor a la artesanía. Agregar valor puede contemplar distintas acciones como son sumar nuevos diseños, generar campañas comunicacionales, mostrar procesos productivos, contar historias humanas detrás de cada producto único. Si nosotros no mostramos cómo se hacen esos productos, todo lo que cuesta llegar a la materia prima, y todo el trabajo posterior, es difícil que las personas puedan entender por qué un producto artesanal es más caro que uno que no lo es.

¿QUIÉNES SON LOS ARTESANOS QUE SON PARTE DE LA FUNDACIÓN?

Son 2.100 artesanos los que pertenecen a nuestra red. Sus productos fueron seleccionados por un comité de expertos que certificó que cumplen con estándares artesanales de

Its projects are organized around three work programs: economic, culture (outreach and education) and training. These areas work synergistically to deliver commercial development platforms to artisans, as well as to disseminate and educate children, youth and adults, about tangible and intangible heritage produced by the various trades and the products derived from them.

Fundación Artesanas de Chile belongs to the Network of Foundations of the Presidency of the Republic and is chaired by the First Lady, Cecilia Morel. To fulfill its mission, it has consolidated a network of artisans throughout the national territory, applying principles of solidary commerce without intermediation, ensuring ethical commercial transactions based on a sustainable model and complying with high quality standards in each of its pieces. Their work is nourished by the collaboration of a committee of experts in traditional crafts, who evaluate the coherence of the artisan pieces that they exhibit and market in their six stores.

Claudia Hurtado assumed as executive director of the Foundation, on March 11, 2018. Professor of History, Geography and Education of the Pontificia Universidad Católica de Chile, with a Diploma in Cultural Administration from the same university. She has dedicated her career as historian to rescue the cultural identity of the indigenous peoples through the promotion of traditional crafts.

WHAT OPPORTUNITIES DO YOU OFFER TO ARTISANS THROUGH THE FOUNDATION?

The foundation was created to give real opportunities to the artisans of Chile. I speak of real, because many times we have fallen in the assistance-based model, and that is not the way to do it. We believe in artisans and, therefore, we must be responsible for the ways in which we support them. The opportunities we offer include, among other things, training and the sale of their products in the six stores we have in the country. The training ranges from improving the technique to learning how to make a cost calculation, and since last year we have added the creation of new designs. We motivate them to consider characteristics such as sizes, colors, and generating collections, that enables them to develop a wider range of products. If we always offer the same, we have a problem. The people who buy the crafts say "but if I already have everything you offer in the stores, I want to see other things". Today we have a high demand, the problem is that our offer is still limited and that is harming the artisans. Our obligation as a foundation is to preserve heritage craftsmanship and count with of its entire offer, but we must also promote a more contemporary offer. What do we mean by that? For example, encourage work in co-authorship with designers without imposing a trade over the other, to create products jointly and respectfully.

Tenemos que ser responsables en qué productos se le piden al artesano para comprometerle su venta.

excelencia. Como organización contamos con un fondo rotatorio que utilizamos para comprarle a los artesanos. Eso significa que nuestro poder adquisitivo es limitado y, también, que si dispusiéramos de más capital necesitaríamos aumentar la demanda artesana. Tenemos que ser responsables en qué productos se le piden al artesano para comprometerle su venta. Nuestro foco como fundación es social, pero nuestro objetivo es comercial. Si no vendemos no podemos perpetuar los oficios ni el patrimonio.

AHÍ ESTÁ LA RELACIÓN ENTRE LA LABOR PÚBLICA Y PRIVADA, ¿NO?

Claro, por un lado, hay que cumplir las responsabilidades que tenemos desde lo público, del rescate de los oficios y el fomento de ellos; pero, por otro, buscar oportunidades para que los artesanos tengan más canales de comercialización, que no

It is a collaborative work in which the artisan contributes the value of the tradition handed down from generation to generation and the designer adds his/her contemporary vision. It is not going against the traditional, on the contrary, it is to promote it with a wider offer. Craftsmanship is alive and, therefore, we must welcome its dynamism.

WHY DO YOU WORK WITH THE DESIGN DISCIPLINE?

Because we have to give new opportunities to artisans. And in addition, we have to position ourselves well in order to respond to the needs and demands of these times. If tomorrow we think about exporting, we have to reflect on how to add value to the craft. Adding value can contemplate different actions such as incorporating new designs, generating communication campaigns, showing productive processes, or telling human stories behind each unique product. If we do not show how these products are made, the effort implied in obtaining the raw material, and all the subsequent work, it is difficult for people to understand why an artisanal product is more expensive than one that is not.

WHO ARE THE ARTISANS THAT FORM PART OF THE FOUNDATION?

There are 2,100 artisans who form part of our network. Their products were selected by a committee of experts that certified that they comply with artisan standards of excellence. As an organization we have

We have to be responsible in what products to ask for from the artisans in order to commit their sale.

tengan que depender solo de la fundación. Cuando me preguntan cuál es nuestra competencia, diría que son los productos hechos con manufactura tecnológica que imitan los procesos productivos artesanos. Por ejemplo, la cestería que usa la misma técnica artesanal, pero que se hace industrialmente sin el valor de lo hecho a mano. Una persona que no conoce la artesanía no repara en esa diferencia sustancial.

ES DIFÍCIL COMPETIR CON EL PRECIO.

Sí, es difícil, porque los chilenos muchas veces no conocemos nuestro patrimonio y, por lo mismo, no entendemos y no estamos dispuestos a pagar más por un producto hecho a mano. Por eso, una de las misiones de la fundación es sensibilizar y acercar la artesanía a todos los chilenos, porque es imposible que valoremos algo si no lo conocemos. Esta realidad nos plantea importantes

a revolving fund that we use to buy the products from the artisans. That means that our purchasing power is limited and, also, that if we had more capital, we would need to increase the demand for craft products. We have to be responsible in what products to ask for from the artisans in order to commit their sale. Our focus as a foundation is social, but our objective is commercial. If we do not sell, we cannot perpetuate the trades or the patrimony.

THERE LIES THE RELATIONSHIP BETWEEN PUBLIC AND PRIVATE WORK, RIGHT?

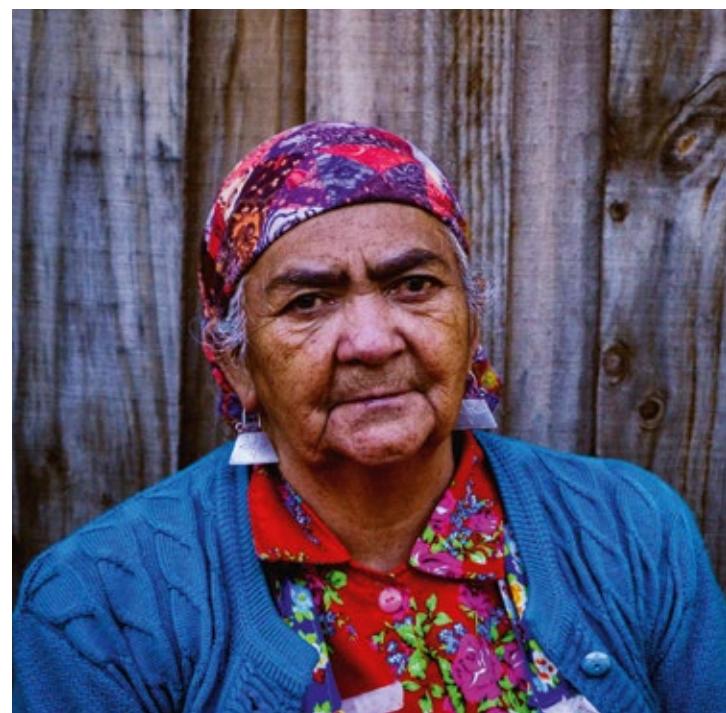
Of course, on the one hand, we must fulfill the responsibilities we have from the public, the rescue of the trades and their promotion. But, on the other hand, search for opportunities for artisans to count with more marketing channels, which do not have to depend solely on the foundation. If I am asked about our competitors, I would say that they are the products made with technological manufacturing that imitate productive artisan processes. For example, basketry that uses the same craft technique, but that is made industrially without the value of what is made by hand. A person who does not know the craft may not notice that substantial difference.

IS IT HARD TO COMPETE FOR THE PRICE?

Yes, it is difficult, because Chileans often do not have knowledge about our heritage and, therefore, do not



Artesanas Pehuenches en Trapa Trapa trabajando la técnica del tejido tradicional



desafíos desde el ámbito educacional, cultural y comercial. Que la artesanía siga viva es tarea de todos, debemos sentirnos orgullosos de nuestro patrimonio e identidad.

PRODUCTOS ÚNICOS E IMPECABLES

Artesanías de Chile trabaja con un modelo mixto que prioriza tanto variables culturales como económicas, sumadas a oportunidades de capacitaciones a los artesanos y artesanas de la Red y al traspaso de sus oficios a través de talleres que realizan en los espacios de creación que la fundación ofrece.

“Ellos están ávidos de aprender, de tener nuevas oportunidades, agradecen las capacitaciones que van desde lo técnico hasta lo comercial. Pero también quieren innovar, muchos artesanos dicen: ‘estamos aburridos de hacer siempre lo mismo; queremos hacer cosas nuevas’”, explica la directora ejecutiva. Y asegura que el propósito va aún más allá de mejorar las ventas: “El sueño es situar al artesano como un artista. ¿Por qué el artesano ha sido menos valorado? Probablemente es porque concebimos la artesanía como un producto rústico que no tiene el refinamiento que podría tener una obra de arte. Por eso, es importante que las personas que están en el mundo del diseño, del arte, de la arquitectura, y que tienen una sensibilidad con la artesanía realcen la figura del artesano y lo integren para que no haya tantas diferencias ni distinciones.

¿EN QUÉ ÁREA ARTESANAL SE VEN MAYORES PROYECCIONES?

En el área textil tenemos una gran oportunidad. En Chile, más del 60% de la artesanía que se realiza pertenece al oficio textil, para los artesanos que lo desarrollan significa una gran oportunidad. Si pensamos en exportar, deberíamos apostar a lo textil. Nuestro sueño como fundación es tener escuelas de oficios textiles para que las artesanas mantengan vivas sus tradiciones y desde ahí podamos abrirnos al mundo.

¿HAY ALGÚN PRODUCTO O PROPUESTA EN LA QUE SE DOCUMENTE TODO ESO?

Nosotros tenemos una colección patrimonial de más de 500 piezas y muchas de ellas pertenecen al oficio textil. En

Chile, tenemos muchos expertos en el área y valiosas investigaciones. Los productos textiles tienen un lenguaje, nos proporcionan mucha información de las culturas que los desarrollaron. El próximo semestre inauguraremos la exposición “Territorio tejido”. Será una excelente oportunidad de conocer el patrimonio que como país atesoramos.

ADEMÁS, HA IDO TENIENDO UNA EVOLUCIÓN, PERO DE TODAS MANERAS HAY PRODUCTOS QUE UNO IDENTIFICA COMO TÍPICOS.

Hay productos emblemáticos que son representativos de cada uno de los oficios artesanos de Chile. Esos productos tienen una valiosa historia porque están vinculados a artesanos que viven en un territorio específico el cual ofrece materias primas propias. La artesanía nace de necesidades utilitarias, tiene una funcionalidad que va acorde a sus tiempos y, por lo mismo, va evolucionando. Desde ahí podemos hablar de artesanía patrimonial y de artesanía contemporánea.

Y ADEMÁS TIENE QUE VER CON UNA COSMOVISIÓN.

La artesanía chilena está muy vinculada a los pueblos indígenas y responde a sus culturas y cosmovisiones. Ahí hay todo un patrimonio y una identidad. El proceso artesanal responde a una sabiduría ancestral que se ha heredado por generaciones. Los pueblos indígenas se sienten parte de la naturaleza, se funden con el territorio al cual pertenecen y desde el observar conectado crean con sus manos al ritmo de la naturaleza. La vida acelerada y la vorágine tecnológica nos ha hecho valorar muy poco el trabajo artesano porque somos muy ajenos a ese saber hacer.

CLARO, HAY QUE RESPETARLO. NO TRATAR DE HACERLO URBANO.

El valor de la artesanía está en su proceso hecho a mano, si lo desconocemos no podemos entender su precio. La artesanía urbana responde a otras situaciones de vida que también necesitan ser valoradas. Ambas artesanías (rural y urbana) deben ser respetadas porque de todos nosotros depende que sigan existiendo.

understand its value. We are not willing to pay more for a product made by hand. Therefore, one of the missions of the foundation is to raise awareness and bring crafts to all Chileans, because it is impossible for us to value something if we do not know it.

This reality poses important challenges for us from the educational, cultural and commercial spheres. Keeping craftsmanship alive is everyone's task, we should feel proud of our heritage and identity.

UNIQUE AND IMPECCABLE PRODUCTS

Artesanías de Chile works with a mixed model that prioritizes both cultural and economic variables. In addition, it offers training opportunities for artisans of the Network and the transfer of their trades through workshops held in the creation spaces of the foundation.

“They are eager to learn, to have new opportunities, they appreciate the training that goes from the technical to the commercial. But they also want to innovate, many artisans say: ‘we are

bored of always doing the same; we want to do new things’”, explains the executive director. And she ensures that the goal goes beyond increasing their sales: “The dream is to position the artisan as an artist”. Why has the artisan been less valued? Probably because we conceive craftsmanship as a rustic product that lacks the refinement that a work of art could have. Therefore, it is important that people who belong to the world of design, art, architecture, and who have a sensitivity with crafts, enhance the figure of the craftsman and integrate it so that there are not so many differences or distinctions.

IN WHAT ARTISAN AREA DO YOU SEE BIGGER PROJECTIONS?

In the textile area we have a great opportunity. In Chile, more than 60% of the craft that is made belongs to the textile trade, which presents a great opportunity for the artisans who develop it. If we think about exporting, we should bet on textiles. Our dream as a foundation is to have textile craft schools so that the craftswomen keep their traditions alive and from there, we can open ourselves to the world.



Maestro artesano en madera de Liquiñe



IS THERE ANY PRODUCT OR PROPOSAL DOCUMENTING ALL THAT?

We have a heritage collection of more than 500 pieces and many of them belong to the textile trade. In Chile, we have many experts in the area and valuable research. Textile products have a language, they provide us with a lot of information about the cultures that developed them. Next semester we will inaugurate the exhibition “Territorio tejido (weaved territory)”. It will be an excellent opportunity to get to know the heritage that we treasure as a country.

IN ADDITION, IT HAS BEEN EVOLVING, BUT IN ANY CASE, THERE ARE PRODUCTS THAT CAN BE IDENTIFIED AS TYPICAL.

There are emblematic products that are representative of each of the artisan crafts of Chile. These products have a valuable history because they are linked to artisans who live in a specific territory which offers its own raw materials. The craft is born of utilitarian needs, has a functionality that is consistent with their times and, therefore, is constantly evolving. In this context we can talk about heritage crafts and contemporary crafts.

AND IT ALSO HAS TO DO WITH A COSMOVISION.

Chilean crafts are closely linked to indigenous peoples and respond to their cultures and cosmovision. There is a whole heritage and an identity due to that fact. The artisan process responds to an ancestral wisdom that has been inherited for generations.

Indigenous people feel part of nature, they merge with the territory to which they belong and as a result of their connected observance, they create with their hands according to the rhythm of nature. The accelerated life and technological turmoil, has made us value artisan work very little because we are far from that way of living and learning.

Of course, you have to respect it. Not try to make it urban. The value of the craft is in its handmade process, if we do not know it, we cannot understand its price. Urban craftsmanship responds to other life situations that also need to be valued. Both handicrafts (rural and urban) must be respected because they depend on all of us to continue existing.

HERNÁN GARIAS, PREMIO EXCELENCIA TRAYECTORIA DISEÑO 2014 /
EXCELLENCE IN DESIGN TRAJECTORY AWARD 2014

Diseño chileno, ¿un patrimonio en peligro?

Chilean Design patrimony in danger?

FOTOGRAFÍAS _ PHOTOS: CHILE PAÍS DE BELLEZA, SECCIÓN PROPAGANDA DE LOS SERVICIOS DE TURISMO, MINISTERIO DE FOMENTO, 1937

HERNÁN GARIAS ARZE
Director nacional escuela DAC en Instituto Profesional AIEP, docente de la Facultad de Diseño UDD. Diseñador de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cavalieri Orden Stella di Italia. Premio a la Excelencia del Diseño, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

National director of the DAC School at AIEP Professional Institute, professor at the UDD Design School. Designer of the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cavalieri Order Stella di Italia. Design Excellence Award, by the National Council of Culture and the Arts.

120

EXISTE UN VALIOSO PATRIMONIO DEL DISEÑO HECHO EN CHILE QUE SE ESTÁ PERDIENDO PORQUE NO EXISTE INSTITUCIÓN ALGUNA, PÚBLICA O PRIVADA, QUE LO ESTÉ RESGUARDANDO. SE HAN SALVADO LOS AFICHES DE LOS LARREA EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA, ALGUNOS MUEBLES DE GARRETÓN FABRICADOS EN SINGAL. Y QUÉ DECIR DEL DISEÑO GRÁFICO DE DISEÑADORES ASOCIADOS, HERGAR EDICIONES, BERTHELON, GUILLERMO TEJEDA, WALDO GONZÁLEZ Y, MÁS ATRÁS, DE MAURICIO AMSTER, FAURÉ. Y EL DISEÑO INDUSTRIAL DE CAPDEVILA, WALKER Y WEISS. ¿YA SERÁ TARDE PARA RESCATARLOS? SOBRE ESO QUEREMOS PONER LA ALARMA UNA VEZ MÁS: EL MAL MANEJO DEL PATRIMONIO NACIONAL.

THERE IS A VALUABLE HERITAGE OF DESIGN MADE IN CHILE THAT IS BEING LOST BECAUSE THERE IS NO INSTITUTION, PUBLIC OR PRIVATE, PROTECTING IT. SOME WORK HAS BEEN SAVED AS POSTERS OF THE LARREA BROTHERS IN THE CATHOLIC UNIVERSITY, AND SOME FURNITURE OF GARRETÓN MANUFACTURED IN SINGAL. BUT, WHAT ABOUT THE GRAPHIC DESIGN OF DISEÑADORES ASOCIADOS, HERGAR EDITIONS, BERTHELON, GUILLERMO TEJEDA, WALDO GONZÁLEZ AND, FURTHER BACK, MAURICIO AMSTER, AND FAURÉ? AND THE INDUSTRIAL DESIGN OF CAPDEVILA, WALKER AND WEISS. IS IT TOO LATE TO RESCUE THEM? ON THAT WE WANT TO RAISE THE ALARM, ONCE AGAIN: THE BAD MANAGEMENT OF OUR NATIONAL HERITAGE.

Cuando el mundo entraba al siglo XX, en Chile se desarrollaba el sistema editorial a través de revistas de actualidad y culturales. Comenzaba la publicidad de productos en esos medios y en los periódicos. Y los afiches en los muros de las calles como elementos publicitarios y culturales. La revolución industrial iniciaba su expansión en la agricultura, la minería, la alimentación, los textiles, la construcción, la infraestructura, la arquitectura y el mobiliario. Miles de familias campesinas comenzaron a trasladar su domicilio a las grandes ciudades, desde Arica hasta Punta Arenas. Santiago, como centro político y social, y Valparaíso, como centro comercial e intercambio internacional.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el país se fue consolidando como una nación democrática, con un alto sentido

cívico y republicano, donde a diferencia de la mayoría de sus vecinos sudamericanos, los gobiernos eran electos en elecciones libres y se sucedían con normalidad. Eso distinguió a Chile como un país democráticamente reconocido a nivel mundial. Las décadas de los 50, 60 y 70 fueron caracterizadas por grandes avances en el progreso de la infraestructura, el intercambio comercial, las reformas del agro, la modernización de la banca y la expansión de la industria chilena al continente sudamericano. Con empresarios innovadores y comerciantes creativos, se desarrolló la industria metalmeccánica, con firmas como Mademsa, Fensa, Sindelen, Somela, IRT, Bolocco. El mobiliario con empresas como Muebles Sur, CIC, Singal, Llul, Roamet, Muzard, Fernando Mayer. En iluminación, Chilectra. En textil, Machasa, Panal, Yarur, Sumar,

When the world entered the twentieth century, in Chile the editorial system was developed through current and cultural magazines. Advertising of products began to appear in these media and in newspapers. And posters were present on the walls of the streets as advertising and cultural elements. The industrial revolution began its expansion in agriculture, mining, food, textiles, construction, infrastructure, architecture and furniture. Thousands of peasant families began moving their home to the big cities, from Arica to Punta Arenas. Santiago, was the political and social center and Valparaíso, became the commercial and international exchange center.

After the Second World War, the country was consolidated as a democratic nation, with a high civic and republican sense, where unlike most of its South American neighbors, governments

were elected in free elections and successively in a normal way. Chile was distinguished and recognized as a democratic country worldwide. The decades of the fifties, sixties and seventies were characterized by great advances in the progress of infrastructure, trade exchange, agricultural reforms, the modernization of banking and the expansion of the Chilean industry to the South American continent. The metal-mechanic industry was developed by innovative entrepreneurs and creative businesses, with firms such as Mademsa, Fensa, Sindelen, Somela, IRT, Bolocco. Furniture design with companies such as Muebles Sur, CIC, Singal, Llul, Roamet, Muzard, Fernando Mayer. In lighting, Chilectra. In textiles, Machasa, Panal, Yarur, Sumar, Chiteco, Linos La Unión, Stuven. The first supermarkets to appear were Almac and Las Brisas. In the food industry, Carozzi, Mackay, Hucke, Costa, Luchetti,

121

Chiteco, Linos La Unión, Stuven. Los primeros supermercados, Almac y Las Brisas. En la industria alimenticia, Carozzi, McKay, Hucke, Costa, Luchetti, Ambrosoli, Córpora Tres Montes, Nestlé, Deyco, Robinson Crusoe, Supremo, Serrano, Yely, Soprole, Colún, Ula, Calaf, Cristal, Escudo, Santa Carolina, San Pedro, Concha y Toro, Santa Rita. En limpieza, Indus Lever, Klenzo, OMO, Rinsol, Opaline, Confort, Nova, Duette. La industria química farmacéutica con Mejoral, Odontine, Geniol. El comercio con los grandes almacenes, París, Falabella, Casa García, Los Gobelinos, Gath y Chaves. La industria editorial e imprentas como Lord Cochrane, Antártica, Marinetti, El Mercurio, Copesa, Zig Zag, Nascimento, Universitaria, con revistas como *Babel*, *Topaze*, *El Peneca*, *En Viaje*, *Rosita*, *Eva*, *Paula*, *Ercilla*, *Hoy*, *Qué Pasa*, *Mampato*, *Del Domingo*, *Vivienda y Decoración*, *Apuntes*, *Pocas Pecas*. El Estado como gran empresario con los servicios como Lan Chile, Ferrocarriles del Estado, Empremar, Metro Santiago, Hoteles Honsa, la gran minería de Codelco, Banco del Estado, Corfo, SAG, Indap, Corvi, Cormu, Intec, Laboratorios Chile, editorial Quimantú. Y también los servicios básicos de empresas privadas como Gasco, Abastible, Lipigas, Indugas. De la construcción como Cementos Polpaico y El Melón, Pinturas Montana, Tricolor, Ceresita, CMPC, Masisa, Arauco. A fines de los 60 y principios de los 70 se creó una

industria de la música con el Canto Popular. Y aparecen sellos discográficos como Alerce, Dicap con los grupos Quilapayún, Inti Illimani, y solistas como Violeta Parra, Víctor Jara y Patricio Manns. Y los afiches políticos y de campañas de promoción muy bien diseñados por los hermanos Vicente y Antonio Larrea y Luis Albornoz. También los carteles para la Polla de Waldo González. Revistas populares como *Ramona*, *Cabro Chico*, *La Firme*, *Onda*, fueron de tirajes masivos. Con el fin abrupto del gobierno de Salvador Allende y el comienzo de período militar, encabezado por Augusto Pinochet, se produjo un gran cambio de orientaciones en diseño gráfico. Se desarrolló una fuerte industria de servicios, se privatizaron gran parte de las empresas del Estado, creció la economía hasta que se produjo la primera gran debacle durante el régimen militar con el llamado *crash* del 83. Durante ese período comenzó a ser relevante la identidad corporativa de las empresas e instituciones, tanto públicas como privadas. Y se inició el *boom* de la publicidad, la televisión, las radios, los medios escritos y la comunicación. Fue la época del cambio de logos emblemáticos como Lan Chile, Banco Osorno, Financiera Fusa, Banco de Santiago, Publart, Editorial Andina, Mademsa, Banco O'Higgins, Codelco, *Qué Pasa*, Teletrece, TVN, Canal Trece. Con la apertura política de fines de los ochenta se valoraron las marcas de las

Ambrosoli, Córpora Tres Montes, Nestlé, Deyco, Robinson Crusoe, Supremo, Serrano, Yely, Soprole, Colún, Ula, Calaf, Cristal, Escudo, Santa Carolina, San Pedro, Concha y Toro, Santa Rita. In the cleaning industry, Indus Lever, Klenzo, OMO, Rinsol, Opaline, Confort, Nova, Duette. The pharmaceutical chemical industry with Mejoral, Odontine, Geniol. Commerce with big department stores, París, Falabella, Casa García, Los Gobelinos, Gath and Chaves. The editorial and printing industry with Lord Cochrane, Antártica, Marinetti, El Mercurio, Copesa, Zig Zag, Nascimento, Universitaria, with magazines such as Babel, Topaze, El Peneca, En Viaje, Rosita, Eva, Paula, Ercilla, Hoy, Qué Pasa, Mampato, Del Domingo, Vivienda y Decoración, Apuntes, Pocas Pecas. The State as a great business manager with services like Lan Chile, Ferrocarriles del Estado, Empremar, Metro Santiago, Hoteles Honsa, the great mining of Codelco, Banco del Estado, Corfo, SAG, Indap, Corvi, Cormu, Intec, Laboratorios Chile, editorial Quimantú. And also, the basic services of private companies such as Gasco, Abastible, Lipigas, Indugas. In the construction sector, businesses as Cementos Polpaico and El Melón, Pinturas Montana, Tricolor, Ceresita, CMPC, Masisa, Arauco.

In the late sixties and early seventies, a music industry was created with the Canto Popular (Popular Song). And record labels like Alerce, Dicap appeared

with musical groups such as Quilapayún, Inti Illimani, and soloists such as Violeta Parra, Víctor Jara and Patricio Manns. And the political posters and promotional campaigns very well designed by the brothers Vicente and Antonio Larrea and Luis Albornoz. Also, the posters for the Polla (lottery) by Waldo González. Popular magazines such as Ramona, Cabro Chico, La Firme, Onda, circulated massively.

With the abrupt end of the government of Salvador Allende and the beginning of the military period, led by Augusto Pinochet, there was a great change of orientation in graphic design. A strong service industry was developed, a large part of the state companies became private, the economy grew until the first great debacle occurred during the military regime with the so-called crash of '83.

During this period, the corporate identity of companies and institutions, both public and private, began to be relevant. And the boom of advertising, television, radio, written media and communication began. It was the time of the change of emblematic logos such as Lan Chile, Banco Osorno, Financiera Fusa, Banco de Santiago, Publart, Editorial Andina, Mademsa, Banco O'Higgins, Codelco, Qué Pasa, Teletrece, TVN, Canal Trece.

With the political opening of the late eighties, the brands of the Sí and No (Yes and No) campaigns, the



Santiago, Plaza Baquedano



Iglesia Los Sacramentinos

campañas del Sí y del No, las elecciones libres, los medios de comunicación nacidos en oposición al régimen, como *Hoy*, *Análisis*, *La Época*, *Fortín Mapocho*. Y también las revistas de papel couché como *Cosas*, *Caras*. El famoso logo del No con el arcoíris inspiró a muchas campañas en el resto del mundo. Los más recientes son el No a Maduro y a Evo Morales.

La recuperación de la democracia con la derrota de Pinochet en 1988 y el triunfo de Patricio Aylwin en 1989 significó que durante los noventas se expandiera la cultura y comenzaran a aparecer los afiches de teatro, las revistas como *Diseño*, *Master Club*, *VM de Visa*, *Mundo Diners*, *Pluma y Pincel*, *ED*, *VD*, *Más Deco*. Y otras empresas van desarrollando un branding cada vez más sofisticado como BCI, Entel, CTC, Banco Edwards, Taller Uno, Prochile, Expo Sevilla, BancoEstado. Y los gobiernos van queriendo tener su propia identidad, como los logos para el período presidencial de Eduardo Frei y de Ricardo Lagos. Otro momento importante fue la aparición de los diseñadores de tipografías como Francisco Gálvez con sus familias Elemental y Australis o Luciano Vergara con Patúa y Rodrigo Ramírez con IndoSans.

Este relato breve que he querido hacer es un recorrido de memoria por la historia del diseño chileno, con la ayuda de los libros de Pedro Álvarez Caselli y Francisco Gálvez, de Guillermo Tejeda, y los catálogos de la primeras Bienales de Diseño de la Universidad Católica y los ejemplares de la revista *Diseño*. Pero lo que me preocupa es que esa historia solo va a quedar en estos impresos y no habrá posibilidades de sentarse en una silla de Singal o Muebles Sur, no podremos

tocar el envase de Klenzo o de Agua Mineral Panimávida y Orange Crush. Y admirar las ediciones diseñadas por Mauricio Amster o seducirse con los afiches de los Larrea y Albornoz. La enorme riqueza del diseño vitivinícola, la industria alimenticia, los envases de Rins, o dimensionar el diseño industrial de las cocinas, refrigeradores y estufas de Mademsa, Fensa, Sindelen o Somela. Los televisores de IRT y Bolocco. Y así con miles de objetos, mobiliario, productos industriales, ediciones impresas, branding aplicados, packaging, envases y embalajes, etiquetas, afiches, campañas publicitarias, ilustraciones, diarios y revistas, catálogos, memorias anuales, y tantos otros registros que empiezo a olvidar.

De eso se trata el patrimonio de una nación. Y si no nos preocupamos de rescatar esa memoria gráfica e industrial que pertenece a todos los chilenos y chilenas, esta se perderá irremediablemente. Gran parte de este material está en bibliotecas, en colecciones particulares, en los herederos de los empresarios, industriales e impresores, de los publicistas, diseñadores gráficos, diseñadores industriales y de mobiliario de la época.

Propongo la unión del Estado, la empresa privada y las instituciones universitarias para crear el Centro Nacional de Diseño con un museo que reúna las colecciones y promueva el rescate de este patrimonio. De lo contrario este terminará desapareciendo, como pasó con gran parte de la arquitectura. Unidos todos se puede lograr materializar este sueño tan querido.

free elections, the media born in opposition to the regime, such as Hoy, Análisis, La Época, Fortín Mapocho, were valued. And also, couché paper magazines like Cosas, Caras. The famous logo of the No campaign with the colored rainbow inspired many campaigns in the rest of the world. The most recent are the No to Maduro and Evo Morales.

The recovery of democracy with the defeat of Pinochet in 1988 and the triumph of Patricio Aylwin in 1989 meant that during the nineties culture expanded and theater posters began to appear, magazines such as Diseño, Master Club, VM de Visa, Mundo Diners, Pluma y Pincel, ED, VD, Más Deco. And other companies started developing an increasingly sophisticated branding such as BCI, Entel, CTC, Banco Edwards, Taller Uno, Prochile, Expo Sevilla, BancoEstado. Governments were interested in having their own identity, such as the logotypes for the presidential period of Eduardo Frei and Ricardo Lagos. Another important moment was the appearance of typography designers such as Francisco Gálvez with Elemental and Australis families or Luciano Vergara with Patúa and Rodrigo Ramírez with IndoSans.

This brief story that I present in this article is a journey of memory through the history of Chilean design, with the help of the books by Pedro Álvarez Caselli and Francisco Gálvez, by Guillermo Tejeda, the catalogs of the first Design Biennial of the Catholic University and the copies of Diseño magazine. But what worries me is that this story will only be tangible in these forms

and there will be no chance to sit in a chair by Singal or Muebles Sur, we cannot touch the container of Klenzo or Panimávida Mineral Water and Orange Crush. Neither can we admire the editions designed by Mauricio Amster or be seduced with the posters of the Larrea and Albornoz. The enormous richness of the wine design and food industry, the Rins packaging, or the industrial design of Mademsa, Fensa, Sidelen or Somela stoves, refrigerators and heaters. The TVs of IRT and Bolocco. And the same happens with thousands of objects, furniture, industrial products, print editions, applied branding, packaging, labels, posters, advertising campaigns, illustrations, newspapers and magazines, catalogs, annual reports, and many other elements that I begin to forget.

That is what the Heritage of a Nation is about. And if we do not worry about rescuing that graphic and industrial memory that belongs to all Chileans, it will be irretrievably lost. Much of this material is in libraries, in private collections, in the heirs of entrepreneurs, industrialists and printers, publicists, graphic designers, industrial designers and furniture of the time.

I propose the union of the State, the private company and university institutions to create the National Center of Design with a museum that gathers the collections and promotes the rescue of this heritage. Otherwise it will end up disappearing, as it has happened with much of the architecture. United all we can achieve to materialize this dream so dear.

Propongo la unión del Estado, la empresa privada y las instituciones universitarias para crear el Centro Nacional de Diseño con un museo que reúna las colecciones y promueva el rescate de este patrimonio.

I propose the union of the State, the private company and university institutions to create the National Center of Design with a museum that gathers the collections and promotes the rescue of this heritage.



Edición del Diario El Mercurio, agosto 1937

Mujer trabajando el telar para piezas en seda. Silk Farm,
Siam Reap, Camboya



JOAQUÍN BEJARES HENRY

Diseñador Industrial de la Universidad Diego Portales, Master in Architecture and Interior Design de la London Metropolitan University. Diplomado en Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha dedicado a la docencia universitaria en diversas escuelas de diseño desde el año 2007. Hoy, se desempeña como director del proyecto Local, que busca potenciar y difundir el diseño nacional a nuevas audiencias, con el fin de fortalecer las redes comunicacionales y comerciales de los productos diseñados y manufacturados en Chile.

Industrial Designer, Universidad Diego Portales, Master in Architecture and Interior Design, London Metropolitan University. Degree in Cultural Heritage, Pontificia Universidad Católica de Chile. He has been dedicated to university teaching in various design schools since 2007. Today, he works as the director of Proyecto Local, which seeks to promote and disseminate national design to new audiences, in order to strengthen the communication networks and commercial products designed and manufactured in Chile.

JOAQUÍN BEJARES HENRY, DISEÑADOR INDUSTRIAL / INDUSTRIAL DESIGNER

La educación y cocreación como base para la trasmisión de cultura, patrimonio intangible y proyección de identidad

Education and co-creation as a basis for the transmission of culture, intangible heritage and the projection of identity

FOTOGRAFÍAS _ PHOTOS: ARCHIVO JOAQUÍN BEJARES H.

ESTE ENSAYO ANALIZA DE FORMA CRÍTICA UN MODELO INTERNACIONAL EJEMPLAR DE EMPRENDIMIENTO SOCIAL, BASADO EN LA UTILIZACIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL ANCESTRAL PARA LA PRODUCCIÓN DE PRODUCTOS PARA EL MERCADO DEL TURISMO: ARTISANS D' ANGKOR, CAMBOYA.

LA INTENCIÓN ES ENTENDER Y REPENSAR TEÓRICAMENTE CÓMO SE CONSTITUYE LA LÓGICA DE PRODUCCIÓN DE PRODUCTOS ANTE ESCENARIOS COMPLEJOS, DONDE LA IDENTIDAD Y LA MANUFACTURA TIENEN UN ROL PREponderante. EL ENSAYO SE CENTRARÁ EN DOS ASPECTOS CLAVES:

- 1. LA PRODUCCIÓN O REPRODUCCIÓN DE OBJETOS CON CARÁCTER LEGÍTIMO PATRIMONIAL POR GRUPOS EXTERNOS AL ORIGEN CULTURAL ESPECÍFICO.**
- 2. LA PARTICIPACIÓN DE COMUNIDADES ORIGINARIAS PARA FORTALECER IDENTIDADES EN UN ENTORNO GLOBALIZADO.**

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO E INTRODUCCIÓN

Tras el término de la ocupación de Camboya por parte del ejército norteamericano en 1975, el país comenzó a vivir uno de los períodos más trágicos en su historia. El líder del partido Khmer Rouge, Pol Pot, asumió como la máxima autoridad de gobierno dando paso al llamado Año Cero Camboyano (BBC News, 2015). En solo cuatro años se exterminó a cerca de dos millones de personas y a su vez significó el desvanecimiento de todas las formas de arte, cultura y literatura del país (Szakmary, 2000).

Después de la intervención de la ONU¹, se restituyó el Estado camboyano y diversos ministerios fueron creados para restaurar las bases del país y reconstruir su deteriorada economía. Francia, como principal conexión europea², fue estimulada para invertir en el país para impulsar desde organizaciones privadas y públicas modelos prosuperación de la pobreza y desarrollo social, que incentivarán el crecimiento.

THIS PAPER CRITICALLY ANALYZES AN EXEMPLARY INTERNATIONAL MODEL OF SOCIAL ENTREPRENEURSHIP, BASED ON THE USE OF ANCESTRAL CULTURAL HERITAGE FOR THE PRODUCTION OF GOODS FOR THE TOURISM MARKET: ARTISANS D' ANGKOR, CAMBODIA.

THE INTENTION IS TO UNDERSTAND AND THEORETICALLY RETHINK THE CONSTITUTION OF THE LOGIC OF PRODUCT ELABORATION IN COMPLEX SCENARIOS, WHERE IDENTITY AND MANUFACTURING HAVE A PREPONDERANT ROLE. THE ESSAY WILL FOCUS ON TWO KEY ASPECTS:

- 1. PRODUCTION OR REPRODUCTION OF PATRIMONIAL OBJECTS WITH LEGITIMATE HERITAGE CHARACTER BY GROUPS THAT ARE EXTERNAL TO THE SPECIFIC CULTURAL ORIGIN.**
- 2. THE PARTICIPATION OF LOCAL COMMUNITIES TO STRENGTHEN IDENTITIES IN A GLOBALIZED ENVIRONMENT.**

Es así como nace la empresa social Artisans d' Angkor, en la zona de Siam Reap³, tras el trabajo conjunto entre Apsara, quienes velan por la investigación, protección y conservación del patrimonio cultural de Camboya, el Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura y Bellas Artes, otros agentes políticos del país asiático y L'Agence Française de Développement (AFD), una institución de financiamiento público que lucha por la superación de la pobreza e impulsa el desarrollo económico en países del tercer mundo⁴.

Artisans d' Angkor toma como base para su modelo integrar a las comunidades de jóvenes de las zonas rurales para dar nuevas posibilidades económicas, educacionales y de desarrollo personal, usando como núcleo el aprendizaje y ejecución de técnicas tradicionales, en los campos del arte religioso, ornamento escultórico y, específicamente, en el desarrollo de arte textil tradicional en seda. A su vez, vela por impulsar la cultura de Camboya a través de la producción

¹Aproximadamente en 1990.
²Francia dominó y desarrolló una acción proteccionista y colonizadora de Camboya entre los años 1893 y 1953 (año en que el país se independiza).

³Una de las zonas con mayor tráfico de turistas del mundo dada la existencia del conjunto Angkor Wat, Patrimonio de la Humanidad.
⁴El año 2003 apoyaron con financiamiento a Artisans d' Angkor para transformarla en una compañía semipública.

de objetos de alta calidad manufacturera para el mercado del turismo y, de esta forma, generar un modelo sustentable y a su vez socialmente sostenible (Shea, 2012).

¿MODELO DE PRODUCCIÓN DE PATRIMONIO TANGIBLE O MERCANTILISMO?

La comunidad que manufactura los productos en Artisans d' Angkor carece de un vínculo directo con las raíces de quienes generaron estos objetos en el pasado, de sus orígenes y creencias. Es más, la motivación principal de esta comunidad rural a participar es la vocación técnica y las posibilidades de desarrollo personal que no existen en su entorno próximo, por lo cual es una oportunidad inigualable. Es decir, no necesariamente tienen una historia arraigada a los símbolos y a los contenidos⁵, por ende, no son parte de su cosmovisión. En primera instancia, los grupos de personas que acceden a Artisans d' Angkor son motivados exclusivamente por una necesidad económica y por las posibilidades de superación de pobreza y no por una necesidad de expresión cultural, religiosa o identitaria. Por lo tanto, cabe preguntarse: ¿qué decide si el resultado de lo producido es mero mercantilismo o patrimonio tangible? Si no existe vínculo histórico o legado hereditario sanguíneo entre sujeto y objeto, lo que se produce ¿deja de ser considerado como patrimonio cultural?

García Canclini (1990) estipula que todos los grupos sociales logran valorizar su patrimonio solo cuando existen procesos continuos de apropiación y en nuevos espacios de transmisión y democratización cultural⁶. En este caso, el método de capacitación y educación es clave para que ocurran sinergias de apropiación y, a partir

de esto, se facilita la transmisión y posibilita preservar el patrimonio (Unesco, 2003). Ahora, para que el ciclo del aprendizaje sea completo, hay que entender que existe una dimensión material y una inmaterial, y esta última contiene el conocimiento sobre las técnicas, la cosmovisión, espiritualidad y otras manifestaciones que son parte del proceso previo a lo tangible y, a su vez, indispensables para el entendimiento holístico del patrimonio cultural (Bustos, 2011, p. 206).

Podemos concluir que para que una comunidad, desarrraigada parcialmente del origen productivo de un bien, produzca patrimonio tangible, debe existir un ciclo holístico de educación y capacitación que aborde los aspectos técnico-materiales (para el correcto entendimiento de las morfológías tradicionales) como los aspectos intangible-simbólicos que ordenan y dan sentido a la significación de la forma. Es decir, “lo tangible solo se puede atribuir mediante lo intangible” (Pérez de Cuellar, 1996). Este planteamiento toma mayor relevancia al enfrentar el escenario de la globalización y la creciente industria del turismo, donde estos procesos de construcción de valor cultural fortalecen la idea de patrimonio tangible que se quiere proyectar. Es decir, “donde el producto no está al servicio del turismo, sino que establece una relación de apoyo mutuo ya que no limita nuestra comprensión ni acceso al pasado, es más, lo hace presente y tangibiliza desde su particularidad” (Pérez de Cuellar, 1996, p. 36).

La diferencia que se puede exponer entre un producto u objeto patrimonial y un producto de mercado⁷, según estos argumentos, es que la incorporación eficiente del conocimiento simbólico permite en gran medida construir cimientos

BRIEF HISTORICAL CONTEXT AND INTRODUCTION

After the end of the occupation of Cambodia by the US Army in 1975, the country began to experience one of the most tragic periods in its history. The leader of the Khmer Rouge party, Pol Pot, took over as the highest authority of the government starting the denominated Cambodian Year Zero (BBC News, 2015). In just four years, nearly two billion people were exterminated, which brought as a consequence the fading of all forms of art, culture and literature in the country (Szakmary, 2000).

After the intervention of the UN¹, the Cambodian State was restored and various ministries were created to restore the country's bases and rebuild its deteriorating economy. France, as the main European connection², was encouraged to invest in the country to promote initiatives to overcome poverty and develop

social development models, to stimulate growth through private and public organizations.

This is how the social enterprise Artisans d'Angkor was born, in the Siam Reap³ area, following the joint work between Apsara, who are responsible for the research, protection and conservation of Cambodia's cultural heritage, the Ministry of Education, the Ministry of Culture and Fine Arts, other political agents of the Asian country and L'Agence Française de Développement (AFD), a public financing institution that struggles to overcome poverty and promotes economic development in third world countries⁴.

Artisans d'Angkor bases its model in the integration of communities of young people in rural areas to offer new economic, educational and personal development possibilities. Their focus is to disseminate the learning and execution of traditional

techniques, in the fields of religious art, sculptural ornament and, specifically, in the development of traditional silk textile art. At the same time, it seeks to promote the culture of Cambodia through the production of high-quality manufactured objects for the tourism market and, in this way, to generate an environmental and socially sustainable model (Shea, 2012).

TANGIBLE HERITAGE PRODUCTION MODEL OR MERCANTILISM?

The community that manufactures the products in Artisans d'Angkor lacks a direct link to the roots, origins and beliefs of those who created these objects in

¹Approximately in 1990.
²France dominated and developed a protectionist and colonizing action of Cambodia in the years 1893 and 1953 (when the country became independent).

³One of the areas with most traffic of tourists of the world given the existence of Angkor Wat, a World Heritage Site.

⁴The year 2003 supported Artisans d'Angkor with funding in order to transform it into a semi-public company.

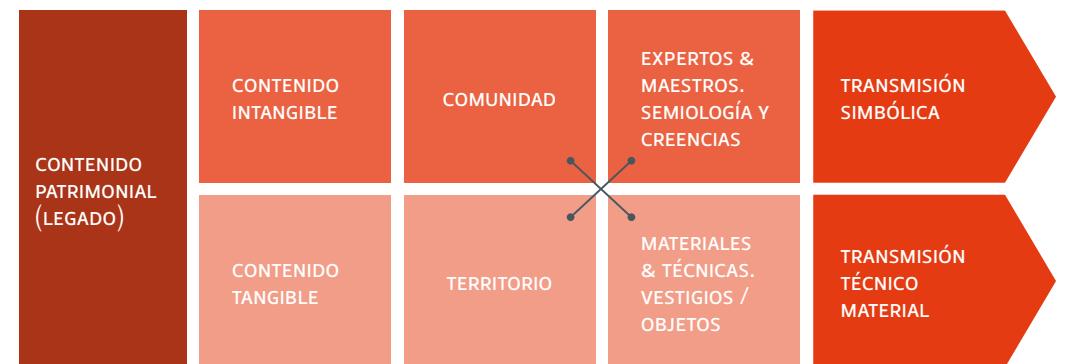
the past. Moreover, the main motivation of this rural community to participate is their interest in learning technical skills and the possibilities of personal development that do not exist in their immediate surroundings, which is why it is a tremendous opportunity. In addition, they do not necessarily have a history rooted in symbols and content⁵, therefore, they are not part of their cosmovision. Initially, the groups of people who access Artisans d'Angkor are motivated exclusively by an economic need and by the possibilities of overcoming poverty and not by a need for cultural, religious or identity expression.

Therefore, it is worth asking: how can we determine if the result of what is produced is mere mercantilism or tangible heritage? If there is no historical link or hereditary blood legacy between subject

⁵As discussed previously, during the years 1975 and 1979 all forms of culture were destroyed, as the extreme Maoist approach only allowed for the material of study to be developed by the Communist Party.

Ilustración 1: Esquema de transmisión de información según dos parámetros / Illustration 1: Information transmission scheme according to two parameters

Fuente: Joaquín Béjares



culturales y, así, generar una cadena de conciencia sobre el resultado. Si no existen procesos de absorción cultural por parte de quienes participan en la producción de esta categoría de productos, podemos establecer que otros motivos son prioritarios en la exposición de estos y no el contenido cultural y sus consecuencias sobre la identidad: por lo tanto, mercantilismo.

COCREACIÓN

En los últimos años, ha existido un gran interés por parte de la academia, emprendimientos

sociales, fundaciones, corporaciones y gobiernos, por plantear metodologías que fortalezcan el empoderamiento de las comunidades por sus cualidades, identidades, particularidades. Esto es dado que la globalización es un hecho y sus consecuencias tienden a hacer aún más frágiles a las comunidades vulnerables y, por ende, irrumpir sus propios procesos de crecimiento identitario remplazándolo por identidades globales sin territorio (Instituto Nacional de la Cultura del Perú, 2007).

Hoy existen nuevos modelos que han sido impulsados para rediseñar los emprendimientos

and object, what is produced is no longer considered as cultural heritage?

García Canclini (1990) stipulates that all social groups manage to value their heritage only when there are continuous processes of appropriation and new spaces of cultural transmission and democratization⁶. In this case, the training and education method is key to enable the occurrence of appropriation synergies, promote transmission, and facilitate the preservation of heritage (UNESCO, 2003). Nevertheless, in order for the learning cycle to be complete, we must understand that there is a material and an immaterial dimension in the creation process, and the latter contains knowledge about the techniques, cosmovision, spirituality and other manifestations that are relevant previous to the tangible object, in fact, indispensable for the holistic understanding of cultural heritage (Bustos, 2011, page 206).

We can conclude that in order for a partially uprooted community in relation to the productive origin of a good, to produce tangible heritage, there must be a holistic education and training cycle that addresses the technical-material aspects (for the correct understanding of traditional morphologies), as the symbolic-intangible aspects that provide order and give meaning to the form.

⁶ Criticizing also the hegemonic role that the museum had as the only valid transmitter of culture.

⁷ Understanding the existence of reproduction, copying and counterfeiting of objects that have the function of exposing images that generate memory of a given context for the tourism market, generally referred to as a souvenir.

sociales y que cambiaron el paradigma del “crear para” hacia el “crear con” (Shea, p. 10). Esto significa que las comunidades, quienes recibirán soluciones u oportunidades de un determinado proyecto, son incluidas en el proceso de diseño, creación e implementación, para así generar procesos de valorización, apropiación e identificación, es decir, un modelo que apela a la revalorización del capital humano, de la comunidad, en los procesos internos de desarrollo. Este cambio permite modificar fuertemente la visión y los objetivos de la comunidad frente a los proyectos, ya que estos son construidos y planificados por ellos mismos (Schwarz y Krabbendam, 2013). Por lo tanto, es necesario considerar un proceso educativo integrador y participativo en este tipo de emprendimientos sociales, ya que se requiere para generar reales sinergias de apropiación. La incorporación del origen es clave en el proceso, ya que esto permite crear valor a través de procesos de significación compartida, por lo tanto, fortalecer lo local y la identidad (Schwarz y Krabbendam, p. 112).

El filósofo nacional Edmundo Bustos (2011) plantea lo siguiente:

“Sin duda lo más relevante es permitir que, en el centro del desarrollo de las manifestaciones y expresiones del patrimonio cultural, siempre estén las comunidades y cultores que hacen de sus conocimientos y tradiciones una práctica cotidiana y vital... En un país donde los procesos de participación ciudadana son febles y precarios⁸, colocar en el centro de las decisiones a las comunidades en una tarea de gran magnitud. Pero es solo de esa manera que la vitalidad y la capacidad de recreación del patrimonio inmaterial que sustenta nuestra cultura tendrá posibilidades de desarrollarse,

fortaleciendo de esta manera la identidad de todo un país” (Bustos, 2011, p. 215).

Podemos sostener que en los procesos de educación para la apropiación de una cultura es indispensable desarrollar un modelo de colaboración participativa donde las comunidades (en un eje central) tengan intercambios, para establecer un diálogo coherente y claro respecto de la significación simbólica que le dará el grupo a la producción de los artefactos u objetos (Dormaels, 2011).

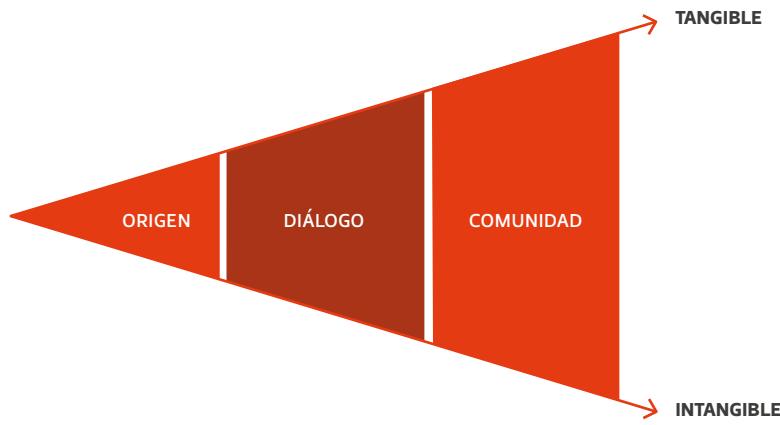
Los procesos de colaboración y cocreación, participación e interacción de las comunidades tanto originarias como manufactureras, son indispensables para que ocurra la transmisión de las experiencias técnico-material y simbólicas, y así producir valor comunitario y cultural. Dormaels (2011, p. 8) define el patrimonio cultural como “el soporte transmisible de la identidad y la historia en la experiencia colectiva”. Esta definición nos demuestra que el soporte tanto tangible, material, intangible, oral, etc. es un medio comunicacional que permite proyectar identidad cultural estable⁹ y, en el caso de que este soporte esté legitimado por el pasado en función de construir un presente para proyectar el futuro, estamos hablando de un potencial ámbito de patrimonio cultural.

⁸ El autor en este párrafo esta refiriéndose a las políticas de Chile
⁹ Bernardo Subercaseux en el libro “Hecho en Chile” plantea la diferencia de identidad cultural estable, que está alineada al pasado, origen, territorio, sangre, etc., versus la identidad cultural inestable la cual es proyectada en lapsos de tiempos cortos en una porción de la población, microtendencias, modas, etc.



Hombre tallando motivos budistas en madera. Workshop, Siam Reap, Camboya

Ilustración 2: Esquema de amplificación de conocimientos relevantes / Illustration 2: Scheme of amplification of relevant knowledge
Fuente: Joaquín Béjares



CONCLUSIONES

El punto que intenta establecer este ensayo, está dado en primera medida por la posibilidad de extender la construcción de patrimonio fuera del lugar de origen y cómo vincular a nuevas comunidades, usando el patrimonio como herramienta de desarrollo social. Es decir, qué medidas son necesarias para la concientización y apropiación de la comunidad para que lo que se produzca, efectivamente, tenga valor patrimonial y este no caiga en categorías como mercancía u *souvenir*.

La transmisión y entendimiento de la información cultural es clave para la generación de una cadena de producción patrimonial en cada uno de los procesos. La educación permite generar un ciclo de conciencia en la comunidad productora

que revaloriza el objeto final, dado a que existe un vínculo real entre objeto, contenido y sujeto; y no tan solo sobre el resultado técnico-estético.

Esta conclusión permite reflexionar sobre nuevas posibilidades, principalmente para el rescate y difusión del patrimonio cultural, entendiendo que pueden existir modelos de desarrollo patrimonial abiertos a la comunidad y no cerrados exclusivos solo para comunidades originarias. Es más, la verdadera evolución del patrimonio cultural objetual¹⁰, que podemos ver en la historia de países como Finlandia, Japón o recientemente México¹¹, se ha dado en la medida que las comunidades productoras externas al origen (o a comunidades originarias) son conscientes del carácter simbólico cultural que existe en las referencias patrimoniales. Estas

CO-CREATION

In recent years, there has been a great interest on the part of academia, social enterprises, foundations, corporations and governments, to raise methodologies that strengthen the empowerment of communities for their qualities, identities, particularities.

This is due to the undeniable effect of globalization and its consequences, which tend to make vulnerable communities even more fragile and, therefore, to break their own processes of identity growth by replacing it with global identities without territory (National Institute of Culture of Peru, 2007).

Today, new emerging models have been created to redesign social enterprises which have changed the paradigm of “create for” to “create with” (Shea, page 10). This means that communities, who will be benefited by a certain project, are included in the design, creation and implementation process. Their participation

generates valorization, appropriation and identification through a model that appeals to the revaluation of human capital, of the community, in the internal processes of development. This change strongly modifies the vision and the objectives of the community in relation to the projects, since these are built and planned by them (Schwarz & Krabbendam, 2013). Therefore, it is necessary to consider an inclusive and participative educational process in this type of social enterprise, since it is required to generate real synergies of appropriation. The incorporation of the origin is key in the process, since this enables to create value through processes of shared meaning, therefore, strengthening local assets and identity (Schwarz & Krabbendam, page 112).

National philosopher Edmundo Bustos (2011) explains the following:

“Without a doubt the most important thing is to consider that, in the center of the development of manifestations and expressions of cultural patrimony, there are always communities and supporters connected to their knowledge and traditions as a daily and vital practice ... In a country where processes of citizen participation are weak and precarious⁸, placing communities at the center of

¹⁰Entendiéndose como todo aquello que es artesanía, producción de artefactos locales o vernaculares.

¹¹Para más información, ver los trabajos de Claudia Moreira, Pedro Barrail, Guillermo Bert, Liliana Ovalle o Álvaro Catalán, quienes exponen de gran forma la relación existente entre el contenido cultural de un objeto y las posibilidades de innovación potenciadas por la cocreación.

La transmisión y entendimiento de la información cultural es clave para la generación de una cadena de producción patrimonial en cada uno de los procesos.

The transmission and understanding of cultural information, is the key to generate a chain of production heritage in each of the processes.

son apropiadas para así innovar en nuevas aproximaciones morfológicas, estéticas-discursivas o funcionales, sin cortar el contenido (o ADN) que da pie a la identificación por parte de la sociedad.

La diferencia entre un objeto patrimonial y uno mercantil está dada por el manejo holístico de la información y apropiación por quienes coexisten en la producción de estos. Esta definición puede permitir a emprendimientos sociales generar modelos de desarrollo comunitario eficientes en torno a lo económico, pero aun más al desarrollo de productos culturales válidos, y así fortalecer los propósitos positivos para la sociedad.

En segundo lugar, la importancia del origen en el proceso de vinculación con nuevas comunidades. Es indispensable que se salvaguarde el conocimiento de las identidades particulares (ante cualquier escenario), para que sea una pieza fundamental en el proceso de crecimiento, difusión y

transmisión del conocimiento con otras comunidades. La participación debe estar presente en los procesos internos de crecimiento y transmisión de conocimiento.

El efecto de esta relación se puede expresar metafóricamente como un carrera de relevo, en la que se sucede un mando en el tiempo y en el espacio con un objetivo común, en este caso: la continuidad, fortalecimiento y evolución del patrimonio cultural.

Por otra parte, este ensayo permite ver que los nuevos procesos de cocreación proyectual, validan y dan sentido a la creación de proyectos patrimoniales.

Según este planteamiento, la generación de potenciales emprendimientos sociales que buscan generar productos desde la herencia cultural o el patrimonio, en gran medida, debiesen considerar ambos campos estudiados, ya que legitiman y salvaguardan el resultado final, al integrar valor histórico, estético y cultural.

decisions is a task of great magnitude. But it is only in this way that the vitality and the ability to recreate intangible heritage that sustains our culture will have the potential to develop, thus strengthening the identity of an entire country” (Bustos, 2011, page 215).

We can argue that in education processes focused in the appropriation of a culture, it is essential to develop a participatory model of collaboration where communities (in a central axis) exchange knowledge, to establish a coherent and clear dialogue with respect to the symbolic significance that the group will assign for the production of artifacts or objects (Dormael, 2011).

The processes of collaboration and co-creation, participation and interaction, both native and of manufacturer firms, are indispensable for the transmission of technical-material and symbolic experiences, and thereby produce community and cultural value.

Dormael (2011, p. 8) defines cultural heritage as “the communicable support of identity and history in the collective experience”. This definition shows

us that heritage both tangible, material, intangible, oral, etc., is a means of communication that enables to project stable⁹ cultural identity and, in the event that this legacy is legitimized by the past in order to build a present to plan for the future, we are talking about a potential scope of cultural heritage.

CONCLUSIONS

The point that this essay is trying to establish, is given first by the possibility of extending the construction of heritage outside the place of origin and finding ways to link new communities, using heritage as a tool for social development. That is to say, defining what actions are needed to raise awareness and appropriation by the community so that the objects produced,

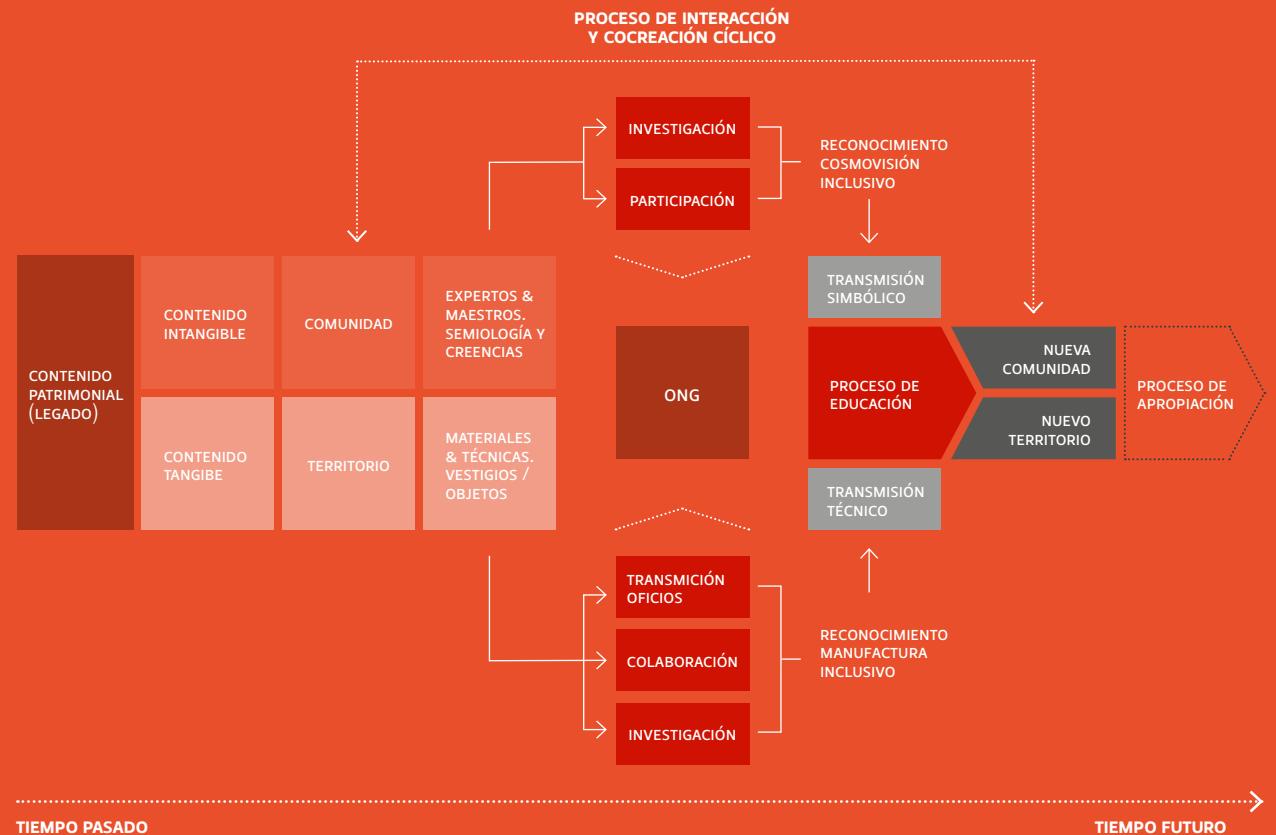
⁸ The author in this paragraph is referring to the politics in Chile.

⁹ Bernardo Subercaseux in the book “Made in Chile” refers to the difference of stable cultural identity, which is found in the past, origin, territory, blood, etc. versus the unstable cultural identity which is projected in short times in a portion of the population, microtrends, fashion, etc.

Ilustración 3: Modelo Síntesis Ensayo. Procesos de participación y apropiación para la producción de tangibles patrimoniales /

Illustration 3: Model Synthesis Test. Participation and appropriation processes for the production of tangible assets

Fuente: Joaquín Béjares



TIEMPO PASADO

TIEMPO FUTURO

indeed, have heritage value and do not fall into categories such as merchandise or souvenir.

The transmission and understanding of cultural information, is the key to generate a chain of production heritage in each of the processes. Education enables to create a cycle of awareness in the producer community that revalues the final object, given that there is a real link between object, content and subject; and not only on the technical-aesthetic result.

This conclusion allows to reflect on new possibilities, mainly for the rescue and dissemination of cultural heritage, understanding that there may be models of patrimonial development open to all the community and not exclusive only for native communities.

Even more, the true evolution of cultural object heritage¹⁰, in the history of countries such as Finland, Japan or recently Mexico¹¹, has taken place to the extent that producing communities external to the origin (or

native communities) are aware of the symbolic cultural nature that exists in heritage references. These are appropriate in order to innovate in new morphological, aesthetic-discursive or functional approaches, without cutting the content (or DNA) that leads to the identification by society.

The difference between a heritage product and a commercial object is given by the holistic management of information and appropriation by those who co-exist in the production of these. This definition may enable social enterprises to generate efficient community business models, but more importantly, to the development of valid cultural products, and thereby strengthen the positive purposes for society.

Secondly, the importance of the origin in the process of linking with new communities. It is essential to safeguard the knowledge of particular identities (before any scenario), to be a foundational piece in

REFERENCIAS / REFERENCES

- BBC News (2015). *Cambodia Profile Timeline*. London, UK: BBC. Recuperado de <http://www.bbc.com/news/world-asia-pacific-13006828>
- Bustos, E. (2011). Desafíos del Estado en la protección del patrimonio inmaterial. En D. Marsal, *Hecho en Chile: Reflexiones entorno al patrimonio cultural* (p. 215). Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y Artes.
- Dormael, M. (14 de julio de 2011). Patrimonio, Patrimonialización e Identidad. Hacia una hermenéutica del patrimonio. *Herencia*, 24, 7-14.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., México: Grijalbo.
- Instituto Nacional de la Cultura del Perú. (2007). *Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*. Lima: Instituto Nacional de la Cultura del Perú.
- Marsal, D. (2011). *Hecho en Chile: Reflexiones en torno al Patrimonio Cultural*. Santiago: Andros Impresores.
- Pérez de Cuellar, J. (1996). *Nuestra diversidad creativa: Informe de la comisión mundial de cultura y desarrollo*. París: Unesco.
- Schwarz, M. y Krabbeendam, D. (2013). *Sustainist Design Guide: How Sharing, Localism, connectedness and proportionality are creating a new agenda on social design*. Amsterdam: BIS Publishers.
- Shea, A. (2012). *Designing for Social Change: Strategies for Community-Based Graphic Design*. Nueva York, NY, Estados Unidos: Princeton Architectural Press.
- Szakmary, L. (2000). *The Cold War Museum: The Khmer Rouge and Cambodia*. Warrenton, VA: The Cold War Museum. Recuperado de <http://www.coldwar.org/articles/70s/KhmerRougeandCambodia.asp>
- Unesco (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: Unesco.

the growth, dissemination, and transmission process of knowledge with other communities. Participation must be present in the internal processes of growth and transmission of knowledge.

The effect of this relation can be expressed metaphorically as a relay race, in which responsibility is shared in time and space with a common goal, in this case, the continuity, strengthening and evolution of cultural heritage.

On the other hand, this article shows that the new processes of project co-creation, validate, and give meaning to the creation of heritage projects.

According to this approach, the generation of potential social enterprises that seek to generate products arising from cultural heritage, to a great extent, should consider both fields of study, since they legitimize and safeguard the final result, by integrating historical, aesthetic and cultural value.

¹⁰ Considering everything that is crafts, production of local or vernacular artifacts.

¹¹ For more information, see the work of Claudia Moreira, Pedro Barrall, Guillermo Bert, Liliana Ovalle or Álvaro Catalán, who expose in a great way the existing relationship between the cultural content of an object and the possibilities of innovation boosted by co-creation.