

INVESTIGACIÓN RESEARCH

¿Por qué no existe el “patrimonio de diseño”, pero sí el “diseño del patrimonio”? /
Why there is no “Design heritage” but there is “designing heritage.”

Oustamanolakis Mike

Una aproximación al diseño pop y psicodélico, y su iconografía en las carátulas de disco de la contracultura juvenil en Chile: 1967–1970 / *An approach to pop and psychedelic design, and its iconography on the album covers of the youth counterculture in Chile: 1967–1970*

Dr. Mauricio Vico S.

Modificación de la producción gráfica Salasaca y su expresión en el tapiz /
Modification of the Salasaca graphic production and its expression in tapestry

Daniela Larrea S.

Puesta en valor del patrimonio cultural: proyecto *Manos de Fuego*, Juan Egenau Moore /
Valuing cultural heritage: Hands of Fire project, Juan Egenau Moore

Rosario Romero D. e lo Naya Contreras P.

Sinergia entre cultura, comercio y turismo. El Barrio de las Letras de Madrid como destino innovador en el diseño del uso de su patrimonio cultural / *Synergy between culture, commerce and tourism. Barrio de las Letras neighborhood in Madrid as an innovative destination to design the use of its cultural heritage*

Dra. Blanca García H.

Metodología para el estudio y puesta en valor del patrimonio iconográfico e iconológico de Playa Ancha, Valparaíso / *Methodology for the study and enhancement of iconographic and iconological visual heritage of Playa Ancha, Valparaíso*

Karen Thiers H.

Baldosas hidráulicas y memoria: relevamiento de bases teóricas para la construcción de un acervo gráfico / *Hydraulic tiles and memory: theoretical bases to support the construction of a graphic inventory*

Iara Aguiar Mol y Sérgio Antônio Silva

Baldosas de Santiago: elemento de identidad en los antiguos barrios de Santiago /
Tiles of Santiago: identity element in the old neighborhoods of Santiago

María Bernardita Brancoli

¿POR QUÉ NO EXISTE EL “PATRIMONIO DE DISEÑO”, PERO SÍ EL “DISEÑO DEL PATRIMONIO”?

Why there is no “Design heritage” but there is “designing heritage.”

POR: OUSTAMANOLAKIS MIKE

PALABRAS CLAVES: PATRIMONIO, DISEÑO, PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL / KEY WORDS: HERITAGE, DESIGN, INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

OUSTAMANOLAKIS MIKE
Candidato a PhD en Hong Kong Polytechnic University
17900682r@connect.polyu.hk

Diseñador gráfico de formación y candidato a doctor en la Escuela de Diseño de la Universidad Politécnica de Hong Kong. Posee estudios de pregrado en Diseño Gráfico, un Master of Fine Arts (MFA) en Diseño y otro en Diseño de Negocios. Comenzó una pequeña agencia de diseño en Hong Kong, y prestó servicios a empresas internacionales y locales en la ciudad durante cuatro años, antes de inscribirse en el programa de doctorado. Originalmente de Grecia, recibió educación sobre diseño en Grecia, Finlandia, los Países Bajos, Suecia y Shanghai, China. Algunos de sus intereses académicos incluyen temas como educación del diseño, creatividad e innovación, interdisciplina y emprendimiento. Espera completar sus estudios de doctorado en 2020.

PhD Candidate at Hong Kong Polytechnic University
17900682r@connect.polyu.hk

Graphic designer by training and a PhD candidate at the School of Design in Hong Kong Polytechnic University. With a bachelor's in graphic design, an MFA in design and another MFA in business design, he started a small design agency in Hong Kong, and he served international and local businesses in the city for four years, before enrolling the PhD program. Originally from Greece, Mike has received design education from Greece, Finland, the Netherlands, Sweden and Shanghai, China. Some of his academic interests may include topics such as design education, creativity and innovation, interdisciplinarity and entrepreneurship. He is expected to complete the PhD studies in 2020.

RESUMEN

LA UNESCO RECONOCE Y PROTEGE EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (PCI) A TRAVÉS DE UN ACUERDO QUE ES RATIFICADO POR MUCHOS PAÍSES. SIN EMBARGO, EL DOMINIO DEL DISEÑO NO PARECE ESTAR INCLUIDO EN LA CONVENCIÓN. NO EXISTE UNA DISCIPLINA DE “PATRIMONIO DE DISEÑO”, TAL VEZ PORQUE EL DOMINIO DE DISEÑO TIENE COMO OBJETIVO PROPORCIONAR SOLUCIONES Y MEJORAR LAS SITUACIONES, MIENTRAS QUE EL PATRIMONIO POR DEFINICIÓN ESTÁ TRATANDO DE PRESERVAR LAS SITUACIONES. ASÍ, ESTAS DOS DISCIPLINAS TIENEN NATURALEZAS CONFLICTIVAS. AL MISMO TIEMPO, A MEDIDA QUE LA TECNOLOGÍA MEJORA LA ACCIÓN DEL “DISEÑO DEL PATRIMONIO”, ESTA SE VUELVE MÁS FRECUENTE. LAS HERRAMIENTAS, LOS MÉTODOS Y LAS TÉCNICAS DE DISEÑO PUEDEN FUSIONARSE CON EL PATRIMONIO Y TRAER DE VUELTA RECUELDOS DE LA VIDA.

ABSTRACT

UNESCO RECOGNISES AND SAFEGUARDS INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE (ICH) THROUGH AN AGREEMENT THAT IS RATIFIED BY MANY COUNTRIES. HOWEVER, THE DESIGN DOMAIN DOES NOT APPEAR TO BE INCLUDED IN THE CONVENTION. THERE IS NO “DESIGN HERITAGE” DISCIPLINE, PERHAPS BECAUSE THE DESIGN DOMAIN AIMS TO PROVIDE SOLUTIONS AND IMPROVE SITUATIONS, WHEREAS HERITAGE BY DEFINITION IS TRYING TO PRESERVE SITUATIONS. THUS THESE TWO DISCIPLINES HAVE CONFLICTING NATURES. AT THE SAME TIME, AS TECHNOLOGY IMPROVES THE ACTION OF “DESIGNING HERITAGE” BECOMES MORE PREVALENT. DESIGN TOOLS, METHODS AND TECHNIQUES CAN MERGE WITH HERITAGE AND BRING BACK IN LIFE MEMORIES.

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

El término “patrimonio cultural” ha evolucionado en las últimas décadas. La Unesco se dio cuenta de que el patrimonio cultural no se trata solo de monumentos y colecciones de objetos inanimados. El término “Patrimonio Cultural Inmaterial” (PCI) surgió de la necesidad de incluir tradiciones heredadas de generación en generación. La Unesco define el PCI como “las tradiciones orales, artes escénicas, prácticas sociales, rituales y eventos festivos, los conocimientos y las prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo, y los conocimientos y técnicas de artesanía tradicional”. PCI es –a la vez– contemporáneo y tradicional, mientras contribuya a la identidad cultural (Unesco, s/f a) y protege “un valioso activo para individuos y sociedades. La protección, promoción y mantenimiento de la diversidad cultural son un requisito esencial para el desarrollo sostenible en beneficio de las generaciones presentes y futuras” (Unesco, 2005).

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

The term “Cultural Heritage” has evolved in recent decades. UNESCO came to realise that cultural heritage is not only about monuments and collections of inanimate objects. The term “Intangible Cultural Heritage” (ICH) emerged out of the necessity to include traditions inherited from generation to generation. UNESCO defines ICH as “the oral traditions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe, and traditional craftsmanship knowledge and techniques”. ICH is simultaneously contemporary and traditional, and it contributes to cultural identity (“UNESCO,” n.d.) and safeguarding as “a rich asset for individuals and societies. The protection, promotion and maintenance of cultural diversity are an essential requirement for sustainable development for the benefit of present and future generations.” (Unesco, 2005)

DEFINICIÓN DE DISEÑO

El diseño no está cubierto por la definición de PCI proporcionada anteriormente. ¿Qué entendemos por “diseño”? El diseño tiene numerosas definiciones. El discurso académico presenta muchos debates sobre su definición y la discusión continúa. No existe una definición única universalmente, y numerosos diccionarios proporcionan más de un significado. Nelson y Stolterman (2003) han definido al diseño como “la capacidad de imaginar aquello que todavía no existe, para que aparezca en forma concreta como una adición nueva y útil al mundo real”. Otra definición de Jay Doblin (1987) es el modelo EPS (estado–proceso–estado), en el cual la etapa inicial (que es la situación actual) se transforma a través de un “proceso” para alcanzar un estado futuro (que es la situación deseada). Charles Owen (2004) definió al diseño como “una

DEFINITION OF DESIGN

Design is not covered by this definition provided above. What do we mean by “Design”? Design has numerous definitions. The academic discourse has plenty of debates about defining it, and the debate is ongoing. No single definition is universally agreed, and numerous dictionaries provide more than one meaning. Nelson and Stolterman (2003) define design as “the ability to imagine that-which-does-not-yet-exist, to make it appear in concrete form as new, purposeful addition to the real world”. Another definition from Jay Doblin (1987) is the SPS model (state-process-state), in which the initial stage (which is the current situation) gets transformed through a “process” to reach a future state (which is the desired situation). Charles Owen (2004) defined Design as “a profession, that is concerned with the creation of products, systems, communications and services that satisfy human needs, improve

profesión, que se ocupa de la creación de productos, sistemas, comunicaciones y servicios que satisfagan las necesidades humanas, mejoren la vida de las personas y hagan todo esto respetando el bienestar del medio ambiente natural.”

Estas son solo tres definiciones diferentes de las muchas que se encuentran entre las numerosas opciones disponibles en la literatura. Algunas se refieren al diseño como un proceso, otras al diseño como una habilidad, y otras más al diseño como una profesión. Una coincidencia entre estas definiciones es que todas proyectan un “estado futuro” en el que una situación mejora gracias al diseño, ya sea que se trate de un producto físico, una condición o cualquier otra cosa en que pueda ser aplicado. Quizás podamos argumentar que el objetivo final del diseño es satisfacer las necesidades humanas y mejorar la vida de las personas.

John Heskett (2001) escribió un juego de palabras: “Diseño es cuando los diseñadores diseñan un diseño para producir un diseño”. El diseño en esta frase se usa como un sustantivo y un verbo de manera intercambiable con un significado diferente cada vez. Sin embargo, incluso los profesionales del diseño se están moviendo sin problemas de un significado a otro sin distinguir a qué se refieren cada vez (Heskett, 2001). Por lo tanto, no solo la industria del diseño está en conflicto por su definición, sino que, lingüísticamente, la palabra tiene múltiples significados, lo que la convierte en un tema de discusión más desafiante. El Diseño con D mayúscula se refiere a la disciplina del Diseño, el dominio del Diseño, que es un campo de trabajo o práctica. En todos los demás casos, el diseño con una d minúscula es un verbo, un adjetivo u otra estructura gramatical que no es connotativa del dominio de Diseño. Sin embargo, es una palabra homónima al Diseño.

DISEÑO Y ARTESANÍA

La definición de PCI incluye el conocimiento de la artesanía tradicional, así como las técnicas tradicionales. Podemos argumentar que la disciplina del Diseño puede ser cubierta, en cierta medida, a través del conocimiento de la artesanía. Cuando nos referimos a un significado específico que el Diseño connota, al ser un patrón decorativo (design, s/f) la definición de PCI ciertamente cubre el Diseño. Sin embargo, el diseño es un concepto multifacético significativamente diferente a la artesanía. Un diseñador es un profesional que se diferencia de un artesano. El diseñador es percibido como un curador de varios grupos, orquestando el trabajo de ingenieros, políticos, consumidores y una amplia gama de partes involucradas (Bean & Rosner, 2012) (estos se llamarían “actores” en el vocabulario de diseño de servicios). En ese sentido, el Diseño puede ser una búsqueda curatorial, administrando personas y recursos.

Como se mencionó anteriormente, el Diseño se preocupa por satisfacer las necesidades humanas y mejorar la vida de las personas, y esto ha sido así incluso antes de que el Diseño fuera una “disciplina de Diseño” formal como la actual. El recientemente inaugurado Museo de Tecnología de la Antigua Grecia (Chrysopoulos, 2018) tiene numerosos ejemplos para apoyar este argumento. Robots mecanizados que servían vino a los huéspedes (Sputnik Ellada, 2018), puertas automáticas, timbres, máquinas de encriptación (*Mουσείο αρχαίας ελληνικής τεχνολογίας*, 2018) son todos ejemplos del Diseño de Productos concebido dos milenios atrás, con la intención de resolver problemas prácticos y cotidianos, por lo tanto, con

people's lives and do all of this with respect for the welfare of the natural environment”.

These are just three, out of the many, different definitions from the numerous options that are available in the literature. One refers to design as a process, another relates to design as ability, and a third one refers to it as a profession. A commonality among these definitions is that they all relate to a “future state” in which a situation becomes better or improved with the goal of Design being enhancing something, whether that something is a physical product or a condition or anything else that Design can be applied. Perhaps we can argue that the ultimate objective of Design is to satisfy human needs and improve people's lives.

John Heskett (2001) wrote a wordplay “Design is when designers design a design to produce a design”. Design in this sentence is used as a noun and a verb interchangeably with a different meaning each time, yet even design professionals are seamlessly moving from one meaning to another without distinguishing which meaning they refer to each time (Heskett, 2001). Thus, not only the Design industry is conflicted by its definition, but also linguistically the word carries multiple meanings making it a more challenging topic for discussion.

DESIGN AND CRAFTSMANSHIP

The ICH definition does include traditional craftsmanship knowledge as well as traditional techniques. We can argue that the Design discipline can be -somewhat- covered through the craftsmanship knowledge. When we refer to a specific meaning that Design connotes, being a decorative pattern (“design,” n.d.) the ICH definition certainly covers Design. However, Design is a multi-faceted concept that is significantly different than crafts. A designer is a professional that differs from an artisan. The designer is perceived as a curator of various parties, orchestrating the work of engineers, politicians, consumers, and a wide range of involved parties (Bean & Rosner, 2012) (these would be called “actors” in the service design vocabulary). In that respect, Design can be a curatorial pursuit, managing people and resources.

As mentioned earlier Design is concerned with satisfying the human needs and improving people's lives, and this has been a feature before Design was even a formal “Design discipline” like today. The recently inaugurated Ancient Greek Technology Museum (Chrysopoulos, 2018) has numerous examples to support this argument. Mechanical robots that were serving wine to guests (Sputnik Ellada, 2018), automatic doors, doorbells, encrypting machines (“Μουσείο αρχαίας ελληνικής τεχνολογίας,” 2018) are all examples of product Design conceived two millenniums in the past, with the intention to solve practical, everyday issues, thus with the aim to improve the living standards at the time. At that time, however, there was no distinct Design discipline like there is today and yet there was product Design.

Such inventions and solutions are solving everyday issues, despite the high degree of design relevance they have even with our lives today, they are not listed in a cultural heritage list. They are being displayed in a museum institution, thus enjoying cultural safekeeping nonetheless. An important distinction to make at this point is that we are not referring to the Design of the displayed artefacts. Instead, we focus on the problems that these artefacts tackle, and how those problems are being addressed. In other words, the solutions proposed and the way they improved people's lives.

The UNESCO ICH list covers a wide range of cultural properties from the globe. For instance, Tango dance and music are

el objetivo de mejorar los estándares de vida en ese momento. Antiguamente, sin embargo, no había una disciplina de Diseño distinta como la que hay hoy y, sin embargo, había un Diseño de producto.

Tales invenciones y soluciones están resolviendo problemas cotidianos y, a pesar del alto grado de relevancia de diseño que tienen incluso con nuestras vidas hoy en día, no se encuentran en una lista de patrimonio cultural. Sin embargo, se están exhibiendo en un museo y gozan de protección cultural. Una distinción importante que se debe hacer en este punto es que no nos estamos refiriendo al Diseño de los artefactos exhibidos. En su lugar,

El Diseño se preocupa por satisfacer las necesidades humanas y mejorar la vida de las personas, y esto ha sido así incluso antes de que el Diseño fuera una “disciplina de Diseño” formal como la actual.

nos centramos en los problemas que abordan estos artefactos y en cómo se están enfrentando esos problemas. En otras palabras, las soluciones propuestas y la forma en que mejoraron las vidas de las personas.

El listado de PCI de Unesco cubre una amplia gama de propiedades culturales del mundo. Por ejemplo, la danza y la música de tango se incluyen como una de las encarnaciones más reconocibles de una identidad cultural específica conocida como criollos (Unesco, s/f a). Otro ejemplo son las estructuras de arco de puente tradicionales de las provincias de Fujian y Zhejiang, China, incluidas las técnicas y prácticas para construir los puentes (Unesco, s/f b). Ambos ejemplos tienen algunas características de “Diseño”, tal como el Diseño de moda en la danza y la música de Tango o el Diseño del puente en las estructuras de arco tradicionales de China. Sin embargo, el diseño no es parte de la definición de PCI de Unesco.

Los principales movimientos de diseño que siguen siendo relevantes en la actualidad (como Bauhaus o Art Deco); el proceso de diseño (como la lluvia de ideas o el pensamiento crítico); o los elementos cuyo diseño se ha convertido en una característica única (como la icónica botella de Coca-Cola o el iPhone), no están en la lista. Se puede argumentar que tales características de Diseño pueden convertirse en parte de nuestro patrimonio. Sin embargo, es problemático referirse a tales ejemplos como patrimonio, por las razones que se explican a continuación.

¿POR QUÉ NO EXISTE EL “PATRIMONIO DE DISEÑO”?

Quizás una de las razones principales por las que no existe un “patrimonio de diseño” reside en la disciplina del PCI en sí. Janet Blake ha señalado que es difícil identificar el contenido exacto y la naturaleza de la protección de PCI (Blake, 2000). Es un desafío decidir qué debemos incluir y qué se debe dejar fuera. El patrimonio oficial (administración y procesos patrocinados o controlados por el estado del listado y la gestión del patrimonio) requeriría el cumplimiento de un criterio específico, como la protección de los bienes culturales que corren el riesgo de desaparecer sin una protección inmediata. Este aspecto es irrelevante para el dominio del

included as one of the most recognisable embodiments of a distinct cultural identity known as criollos (UNESCO, n.d.-a). Another example is traditional bridge arch structures from Fujian and Zhejiang provinces, China, including the techniques and practices to build the bridges (UNESCO, n.d.-b). Both examples do have some “Design” characteristics, such as the fashion Design in the Tango dance and music or the bridge Design in the traditional arch structures from China. Nevertheless, Design is not part of the UNESCO ICH definition.

Major Design movements that are still relevant today (such as the Bauhaus or Art Deco), design process (such as brainstorming or critical design), or items which design has become a uniquely blended feature (such as the iconic coke bottle or the iPhone) are not enlisted. It can be argued that such Design features can become part of our heritage, and we can use save them for future generations.

It is problematic to treat such examples as heritage though, for reasons explained below.

WHY THERE IS NO “DESIGN HERITAGE”?

Perhaps one of the primary reasons on why there is no “design heritage” lies on the ICH discipline itself. Janet Blake points out that it is difficult to identify the exact contents and nature of intangible cultural heritage to be protected (Blake, 2000). It is challenging deciding what should we include and what should be left out. Official heritage (state-sponsored or controlled management and processes of heritage listing and management) would require a specific criterion to be met, such as protecting cultural properties that face a risk of disappearing without immediate safeguarding. This aspect is irrelevant for the Design domain, as solutions that do not function or perform as good as the new, improved solutions, would be discarded in a Darwinian evolutionary matter, and the best, most “fitted” designed solution would survive until another, improved version is replacing it and so on. One aspect from the Design domain that carries on to the future would be the design process. Considering the design process is universal and survives generational changes, it faces no risk of disappearing. Thus there is no need to enlist it to a heritage list.

One more issue is that heritage by its definition connotes features that belong to the culture of a (particular) society, such as tradition, language, or historical artefacts and buildings that connect the community to their ancestral past. It is about preserving the culture that existed before and saving it for future generations. It means trying to capture and keep a moment in the indefinite time continuum. Design, on the contrary, aims to improve the current situation (e.g. people's lives) to a better state, which is a continuous, non-static goal. Here we have a conflict, as the Design objective (improving the present) is opposed to the heritage objective (preserving the past for the generations to come). When we place Design and ICH aside, we can see that both have a relationship with the past. Design deals with it as

Diseño, ya que las soluciones que no funcionan o no funcionan tan bien como las nuevas soluciones mejoradas, se descartarían en un modo evolutivo darwiniano, y la solución mejor diseñada y más “ajustada” sobreviviría hasta que otra versión mejorada la reemplazara y así sucesivamente. Un aspecto de la disciplina del Diseño que trasciende el paso del tiempo, es el proceso de diseño. Dado que el proceso de diseño es universal y sobrevive a los cambios generacionales, no corre el riesgo de desaparecer. Por lo tanto, no es necesario inscribirlo en una lista de patrimonio.

Un problema más es que el patrimonio por su definición connota características que pertenecen a la cultura de una sociedad (particular), como la tradición, el idioma o los artefactos y edificios históricos que conectan a la comunidad con su pasado ancestral. Se trata de preservar la cultura que existía antes y de salvarla para las generaciones futuras. Significa tratar de capturar y mantener un momento en el continuo de tiempo indefinido. El Diseño, por el contrario, tiene como objetivo mejorar la situación actual (por ejemplo, la vida de las personas) hacia un estado mejor, que es un objetivo continuo y no estático. Aquí tenemos un conflicto, ya que el objetivo de diseño (mejorar el presente) se opone al objetivo del patrimonio (preservar el pasado para las generaciones futuras). Cuando separamos al Diseño del PCI, podemos ver que ambos tienen una relación con el pasado. El Diseño lo toma como un punto de partida, mientras que PCI lo considera como un momento para detenerse y recordar lo que estaba allí en un momento específico en el tiempo.

Razones, como las mencionadas anteriormente, dificultan la existencia de una disciplina de “patrimonio del Diseño”. A medida que el diseño evoluciona, sus formas y matices anteriores se convierten en parte del dominio de la historia del Diseño, que es una documentación de la disciplina. A través de la historia del Diseño, estamos preservando no solo los materiales, herramientas y artefactos, sino que también su evolución.

Dejando a un lado la historia del Diseño, cuando consideramos al diseño como un sustantivo, podemos verlo como el proceso de diseño de tomar decisiones conducentes a acciones vinculadas al patrimonio. Podemos enmarcar quizás todas las acciones orientadas hacia experimentar el patrimonio como “diseño del patrimonio”.

“PATRIMONIO CULTURAL” ES UNA HERRAMIENTA DE DISEÑO AL SERVICIO DEL PATRIMONIO

El siglo pasado trajo cambios fundamentales en las artes, el patrimonio cultural y los modos de producción (Sullivan, 2015). El cambio de analógico a digital ha traído numerosas innovaciones que, en muchos casos, han transformado el diseño y el patrimonio con grandes beneficios. Las tecnologías para archivar y gestionar grandes

a starting point, whereas ICH deals with it as a moment to stop and recall what was there at a specific moment in time.

Reasons like those mentioned above make it hard for a “Design heritage” discipline to exist. Such historical Design information well documented nevertheless. Design history is an established steadily growing discipline. As Design evolves, its previous forms and nuances become part of Design history, which is a documentation of the discipline. Through Design history, we are preserving not only materials, tools and artefacts from the domain but the evolution of the industry as well.

If we look at the lower-case d in “design heritage”, design becomes a noun. With design being a noun, we can come across the design process of making decisions that lead to heritage actions. We can frame perhaps all the actions taken to experience heritage as “designing heritage”.

“DESIGN HERITAGE” IS DESIGN TOOLS SERVING HERITAGE

The previous century brought fundamental shifts in arts, cultural heritage, and in the modes of production (Sullivan, 2015). The change from analogue to digital has brought numerous changes that in many cases transformed, Design and heritage with great benefits. Technologies for archiving and managing large amounts of data provide effective infrastructures for filing, retrieving and cross-referencing heritage information (Ciolfi, 2018). Such techniques in which technology starts merging with heritage offer excellent opportunities for narrating heritage through designed experiences.

For example, archaeologists have been using digital photos to create 3d reconstructions of wholly devasted, severely destroyed artefacts by religious extremists in Iraq during war times (Fessenden, 2015). This example is a cross-over of engineering, experience design and heritage and comes with a great irony. The artefacts were destroyed by people who intended to make them disappear forever. They succeeded in damaging severely the original. However, the unintended consequence is that with the 3d reconstruction produced afterwards, the destroyed pieces can easily be viewed around the globe and even exhibited as 3d printouts. Therefore, these artefacts including their history and our collective memory became more accessible to a broader, worldwide audience.

The shift from analogue to digital opens new frontiers for the historians, archaeologists and heritage scholars. The design discipline followed the trend from analogue to digital. Additionally, we have seen in the last decade an unprecedented evolution of multiple design sub-disciplines that are emerging, for instance, interaction and strategic design. Such new disciplines also create new concepts (Bean & Rosner, 2012). Possibly the idea of “design heritage” could evolve into a term that refers to all the design-related decisions and processes that we ought to pursue when dealing with cultural heritage issues (including tangible heritage).

cantidades de datos proporcionan infraestructuras eficaces para guardar, recuperar y hacer referencias cruzadas de información patrimonial (Ciolfi, 2018). Tales técnicas en las que la tecnología comienza a fusionarse con el patrimonio ofrecen excelentes oportunidades para narrarlo a través de experiencias diseñadas.

Por ejemplo, los arqueólogos han estado usando fotos digitales para crear reconstrucciones en 3D de artefactos totalmente o severamente destruidos por extremistas religiosos en Irak durante tiempos de guerra (Fessenden, 2015). Este ejemplo es un cruce de ingeniería, diseño de experiencia y patrimonio y tiene un componente de ironía. Los artefactos fueron destruidos por personas que intentaron hacerlos desaparecer para siempre. Lograron dañar severamente el original. Sin embargo, las consecuencias no deseadas son que, con la posterior reconstrucción en 3D producida, las piezas destruidas se pueden ver fácilmente en todo el mundo e incluso se pueden mostrar como impresiones en 3D. Por lo tanto, estos artefactos, incluida su historia y nuestra memoria colectiva, se hicieron más accesibles para una audiencia más amplia y universal.

El cambio de lo analógico a lo digital abre nuevas fronteras para los historiadores, arqueólogos y expertos en patrimonio. La disciplina del diseño siguió la tendencia de lo analógico a lo digital. Además, en la última década hemos visto una evolución sin precedentes de múltiples subdisciplinas de diseño que están surgiendo, por ejemplo, el diseño de interacción y el diseño estratégico. Estas nuevas disciplinas también crean nuevos conceptos (Bean & Rosner, 2012). Posiblemente, la idea de “diseño del patrimonio” podría evolucionar hacia un término que se refiera a todas las decisiones y procesos relacionados con el diseño que deberíamos seguir al tratar los problemas del patrimonio cultural (incluido el patrimonio material).

Las profesoras de la Universidad de Sheffield Hallam, Luigina Ciolfi y Daniella Petrelli, profesora de informática centrada en humanos y de diseño de interacción, respectivamente, han señalado que el patrimonio no solo se preserva, sino que también se vive, se discute y se reproduce a través del trabajo y la dedicación de quienes lo aprecian y lo comunican (2015). En ese sentido, el patrimonio se trata tanto de preservar los recuerdos como de experimentarlos. La experiencia es un componente central de muchas subdisciplinas del diseño, especialmente para el diseño de interacción, que junto con el patrimonio cultural tienen una larga y, en ocasiones, conflictiva relación (Ciolfi, 2018).

La preservación del patrimonio cultural es un vínculo crucial con el pasado de una comunidad para la autocomprendión y la formación de una identidad (Murray, 2002). Petrelli enfatiza este aspecto, especialmente en el “patrimonio personal”. Ella argumenta que los museos muestran objetos detrás del vidrio, que alguna vez fueron personales. La experiencia del museo ofrece un significado específico (que un curador ha planeado antes de su visita). En casa, la experiencia de interactuar con objetos antiguos de nuestros padres o ancestros es mucho más sentimental y personal. Una tendencia similar está sucediendo con el material digital como, por ejemplo, con los registros de conversaciones privadas. Lo antiguo nos permite experimentar recreaciones de eventos pasados y puede revivir edificios históricos, a través de una superposición digital de información sobre el entorno inmediato

El cambio de lo analógico a lo digital abre nuevas fronteras para los historiadores, arqueólogos y expertos en patrimonio. La disciplina del diseño siguió la tendencia de lo analógico a lo digital. Además, en la última década hemos visto una evolución sin precedentes de múltiples subdisciplinas de diseño que están surgiendo, por ejemplo, el diseño de interacción y el diseño estratégico.

The shift from analogue to digital opens new frontiers for the historians, archaeologists and heritage scholars.

The design discipline followed the trend from analogue to digital.

Additionally, we have seen in the last decade an unprecedented evolution of multiple design sub-disciplines that are emerging, for instance, interaction and strategic design.

Sheffield Hallam University professors Luigina Ciolfi and Daniella Petrelli, professor in human, centred computing and professor in interaction design respectively, point out that heritage is not only preserved but also lived, discussed, and reproduced by the work and dedication of those who experience cherish, and communicate it (2015). In that respect, heritage is as much as about preserving memories as much as it is about experiencing these memories. Experience is a core component of many design subdisciplines, especially for interaction design, which together with cultural heritage have a lengthy, and at times conflicting relationship (Ciolfi, 2018).

Preserving cultural heritage is a crucial link to the past of a community for self-understanding and forming an identity (Murray, 2002). Petrelli emphasises this aspect, especially in “personal heritage”. She argues that museums are displaying objects behind glass, that were once personal. The museum experience delivers a specific meaning (that a curator has planned before your visit). At home, the experience of interacting with old objects from one’s parents or ancestral family is much more sentimental and personal. A similar trend is happening with digital material, such as private conversation logs, old digital photos, essential emails from the past and more (Petrelli, 2013).

de un usuario (Tom Dieck y Jung, 2017). Estas tecnologías brindan nuevas formas de educación y ofrecen un excelente potencial para el sector turístico. Si bien la tecnología es el elemento vital de este concepto, el Diseño eventualmente se convierte en un componente importante que se relaciona con la experiencia del patrimonio, especialmente en las primeras etapas en que se determina cómo mantener vivos los recuerdos y cómo experimentar el patrimonio.

CONCLUSIÓN

Con la digitalización de artefactos públicos y personales, el Diseño de Interacción se convierte en un narrador para el patrimonio. Es posible que el patrimonio de diseño se convierta en un término que se relaciona con la capacidad de crear sinergias con varias herramientas, técnicas y métodos para revivir o activar recuerdos de eventos críticos, ubicaciones o estructuras que ya no permanezcan tan intactas como antes. A medida que la combinación de tecnología y diseño mejora continuamente, podemos ver un aumento en las experiencias de interacción personalizadas y tangibles para el patrimonio cultural. Hay muchas posibilidades, como una experiencia personalizada (también llamada *adaptabilidad*) a través de una selección de opciones específicas que un usuario puede escoger, o un sistema *sensible al contexto* en el que las condiciones cambian de acuerdo con el estado del entorno. Otra posibilidad es la *adaptabilidad*, lo que implica que el sistema cambia dinámicamente su comportamiento para adaptarse a la situación cambiante (Not y Petrelli, 2018).

Las tecnologías interactivas han cambiado la forma en que experimentamos museos, exposiciones y sitios históricos. Desde hace muchos años, las audioguías permiten a los visitantes personalizar el curso de su visita y adaptarlo a sus preferencias (Ciolfi, 2018). Con los avances de la tecnología y el Diseño, el Patrimonio puede personalizarse aún más, no solo por la trayectoria de una visita al museo sino también por el contenido y el significado de las exhibiciones, contando una historia que es más apropiada para el visitante. Los museos, las exposiciones y los sitios históricos pronto podrán ofrecer diversas experiencias en función de una variedad de factores. Por ejemplo, un niño escolar tiene una formación educativa diferente a la de un profesor universitario, sin embargo, muchas guías no humanas, no ajustan su contenido respecto del usuario. En su lugar, ofrecen un recorrido idéntico a todos los visitantes, independientemente de su conocimiento previo o perfil.

A medida que la disciplina del Diseño sigue evolucionando y surgen nuevas subdisciplinas (Bean y Rosner, 2012), el patrimonio puede verse más influenciado o dependiente del Diseño. Lo contrario también es posible; el PIC puede ser una fuente de creatividad e innovación (Cominelli y Greffe, 2012), cultivando las habilidades del diseñador e inspirando a profesionales creativos para narrar historias de nuevas maneras, interpretando el patrimonio con técnicas más inmersivas y relevantes. Un desafío frecuente, al diseñar el patrimonio, es que los diseñadores reproducen un modelo de patrimonio que imita la lógica de un museo, en el que un experto curador o guía cuenta la historia (Ciolfi, 2018). Este enfoque es problemático, ya que puede tener sesgos políticos o ideológicos. La imparcialidad y la objetividad son áreas en las que los diseñadores que trabajan con el patrimonio deben prestar más atención.

Augmented reality heritage allows us to experience re-enactments of old events and can bring back historic buildings to life, through a digital overlay of information on a user's immediate surroundings (tom Dieck & Jung, 2017). Such technologies bring new ways to deliver education and unlocking an excellent potential for the tourism sector. While technology is the life-blood for such concept, Design eventually becomes a significant component that deals with experiencing heritage, especially in the early stages of determining how to keep memories alive and how to experience heritage.

CONCLUSION

With the digitalisation of public and personal artefacts, UX Design becomes a narrator for heritage. It is possible that design heritage can become a term that is dealing with the ability to synergise various tools, techniques and methods, to bring back to life or activate memories from critical events, locations or structures that no longer stay as intact as they once did. As the blend of technology and design continually improves, we may see a rise in personalised, tangible interaction experiences for cultural heritage. There are many possibilities such as a customised (also called adaptability) experience from a selection of specific options that a user can choose, or a context-aware system in which conditions change according to the state of the environment. Another possibility is adaptivity which implies that the system dynamically changes its behaviour to adapt to the changing situation (Not & Petrelli, 2018).

Interactive technologies have changed the way we experience museums, exhibitions, and historic sites. For many years already, audio guides allow visitors to personalise the course of their visit and adapting it to their favour and taste (Ciolfi, 2018). With the advancements of technology and Design, Heritage may become further personalised, not only from regarding the trajectory of a museum visit but possibly on the content and meaning of the exhibits, telling a story that is more appropriate for the visitor. Museums, exhibitions and historic sites may soon cater to diverse experiences depending on a variety of factors. For instance, A school-kid has a different educational background than a university professor, however many non-human guides do not adjust their content accordingly. Instead, they offer the same to tour to all visitors regardless of their background.

As the Design domain keeps evolving and new sub-disciplines emerge (Bean & Rosner, 2012) heritage may become more influenced or dependent on Design. The opposite is also possible; ICH can be a source of creativity and innovation (Cominelli & Greffe, 2012), cultivating designer skills and inspiring creative professionals to narrate stories with new ways, interpreting heritage with more immersive and relevant techniques. One challenge when it comes to designing heritage is that often designers reproduce an engagement model of heritage that replicates the logic of a museum, in which an expert curator or guide tells the story (Ciolfi, 2018). This approach can be problematic, as it may carry political or ideological biases. Impartiality and objectivity are areas that designers working with heritage should pay closer attention.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Bean, J. y Rosner, D. (2012). Old hat: craft versus design? *Interactions*, 19(1), pp. 86-88.
- Blake, J. (2000). On defining the cultural heritage. *International & Comparative Law Quarterly*, 49(1), pp. 61-85.
- Chrysopoulos, P. (23 de enero de 2018). Museum with Ancient Greek "High Tech" Inventions Opens in Athens. *GreekReporter.Com*. Recuperado de <https://greece-greekreporter.com/2018/01/23/museum-with-ancient-greek-high-tech-inventions-opens-in-athens/>
- Ciolfi, L. (2018). Can digital interactions support new dialogue around heritage? *Interactions*, 25(2), pp. 24-25.
- Ciolfi, L. y Petrelli, D. (2015). Walking and designing with cultural heritage volunteers. *Interactions*, 23(1), pp. 46-51.
- Cominelli, F. y Greffe, X. (2012). Intangible cultural heritage: Safeguarding for creativity. *City, Culture and Society*, 3(4), pp. 245-250.
- design (s/f). *Oxford Dictionaries*. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/design>
- Doblin, J. (1987). A short, grandiose theory of design. *STA Design Journal, Analysis and Intuition*, pp. 6-16.
- Fessenden, M. (2015, May 22). Cyber-archeology May be the Way to Remember Artifacts Destroyed by Militants. Recuperado el 28 de septiembre de 2018, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/cyber-archeology-may-be-way-preserve-artifacts-destroyed-militants-180955384/>
- Heskett, J. (2001). Past, present, and future in design for industry. *Design Issues*, 17(1), pp. 18-26.
- Murray, C. A. (2002). The third sector: Cultural diversity and civil society. *Canadian Journal of Communication*, 27(2).
- Nelson, H. G., y Stoltzman, E. (2003). *The design way: Intentional change in an unpredictable world: Foundations and fundamentals of design competence*. Educational Technology.
- Not, E., y Petrelli, D. (2018). Blending customisation, context-awareness and adaptivity for personalised tangible interaction in cultural heritage. *International Journal of Human-Computer Studies*, 114, pp. 3-19.
- Owen, C. L. (2004). What Is Design? Some Questions and Answers. *Illinois Institute of Technology: Institute of Design*.
- Petrelli, D. (2013). There is more in personal heritage than data. *Interactions*, 20(3), pp. 16-19.
- Sputnik Ellada (2018). *Αρχαία ελληνική τεχνολογία: Το πρώτο ρωμπότ, «θαυματουργές πόρτες και οπλικά συστήματα*. Athens, Greece. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Awtl4Zhj5E>
- Sullivan, A. M. (2015). Cultural Heritage & New Media: A Future for the Past. *J. Marshall Rev. Intell. Prop. L.*, 15, 604.
- Tom Dieck, M. C., y Jung, T. H. (2017). Value of augmented reality at cultural heritage sites: A stakeholder approach. *Journal of Destination Marketing & Management*, 6(2), pp. 110-117.
- Unesco (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. París: Unesco.
- Unesco (s/f a). Tango - intangible heritage - Culture Sector - Unesco. Recuperado el 28 de septiembre de 2018, <https://ich.unesco.org/en/rl/tango-00258>
- Unesco (s/f b). Traditional design and practices for building Chinese wooden arch bridges - intangible heritage - Culture Sector - Unesco. Recuperado el 28 de septiembre de 2018, <https://ich.unesco.org/en/USL/traditional-design-and-practices-for-building-chinese-wooden-arch-bridges-00303>
- What is Intangible Cultural Heritage? - intangible heritage. (s/f). Recuperado el 28 de septiembre de 2018, <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003>
- Μουσείο αρχαίας ελληνικής τεχνολογίας. (13 de septiembre de 2018). *Star News*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=H8LgFACBrpA>

UNA APROXIMACIÓN AL DISEÑO POP Y PSICODÉLICO, Y SU ICONOGRAFÍA EN LAS CARÁTULAS DE DISCO DE LA CONTRACULTURA JUVENIL EN CHILE: 1967-1970

An approach to pop and psychedelic design, and its iconography on the album covers of the youth counterculture in Chile: 1967-1970

POR: DR. MAURICIO VICO SÁNCHEZ

PALABRAS CLAVES: DISEÑO POP, PSICODELIA, CARÁTULA DE DISCOS / KEY WORDS: POP DESIGN, PSYCHEDELIA, ALBUM COVER
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: DR. MAURICIO VICO

DR. MAURICIO VICO SÁNCHEZ

Profesor asociado, académico, investigador y director del Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, doctor en Investigación de Diseño (Universidad de Barcelona, España), Diseñador (UTEM, Chile), Licenciado en Estética (Pontificia Universidad Católica de Chile), egresado de Licenciatura en Historia del Arte (Universidad de Chile). Como autor principal, publicó el libro *El afiche político en Chile: 1970-2013* (Ocholibros editores, 2013). En coautoría: *Artesanos, Artistas, Artífices, La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968* (Ocholibros editores, 2013); *Un grito en la pared, psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno* (Ganador del Premio Altazor 2010, categoría Artes visuales: Ilustración y Diseño); y *Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004).

Is associate professor, an academic, researcher and director of the Department of Design of the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of Chile, PhD in Design Research (University of Barcelona, Spain), Designer (UTEM, Chile), Bachelor of Aesthetics (Pontificia Universidad Católica de Chile), Bachelor of Art History (Universidad de Chile). As main author, he published the book *El afiche político en Chile: 1970-2013* (Ocholibros editores, 2013). He is the coauthor of: *Artesanos, Artistas, Artífices, La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968* (Ocholibros editores, 2013); *Un grito en la pared, psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*, (Winner of the Altazor Award 2010, category Visual Arts: Illustration and Design); and *Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004).

RESUMEN

LA DÉCADA DE 1960 FUE CONSIDERADA COMO UN PERÍODO RELEVANTE EN LA HISTORIA DEL ARTE, GRACIAS AL PLURALISMO DE ESTILOS QUE SURGIERON Y COEXISTIERON: POP ART, OP ART, ARTE CINÉTICO, PÓSTER PSICODÉLICO, ARTE CONCEPTUAL Y OTROS. FUE UNA ÉPOCA DE INTENSA ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN EL PLANO DE LA EXPERIMENTACIÓN. ADEMÁS, UN REFLEJO DE LOS IMPORTANTES CAMBIOS SOCIALES Y CULTURALES QUE ESTABAN TENIENDO LUGAR EN EL MUNDO OCCIDENTAL.

DE TODAS ESTAS CORRIENTES, POSIBLEMENTE FUE EL POP ART Y LA PSICODELIA LAS QUE MÁS IMPACTO TUVIERON EN LOS INICIOS DE LA PROFESIÓN DEL DISEÑO EN CHILE, DESDE MEDIADOS DE 1960. ESTAS TENDENCIAS TENDRÍAN UNA PARTICIPACIÓN NOTABLE EN EL RECAMBIO DE UN NUEVO LENGUAJE Y VISUALIDAD, AL AMPARO DE LAS INFLUENCIAS DE RENOVACIÓN PROVENIENTES DESDE EL EXTERIOR, MANIFESTAS EN LAS EXPRESIONES JUVENILES DE LA CONTRACULTURA. EN SUS INICIOS, ESTE CAMBIO SE HARÍA NOTAR DESDE EL ESPACIO DE LA ESTÉTICA, DANDO PASO A UNA NUEVA ICONOGRAFÍA MUY PRESENTE EN LAS PORTADAS DE LOS DISCOS DE VINILO DE 33 1/3 RPM, LLAMADOS LONG-PLAY.

ABSTRACT

THE 1960S WAS CONSIDERED A RELEVANT PERIOD IN ART HISTORY, THANKS TO THE PLURALITY OF STYLES THAT EMERGED AND COEXISTED: POP ART, OP ART, KINETIC ART, PSYCHEDELIC POSTER, CONCEPTUAL ART AND OTHERS. IT WAS A TIME OF INTENSE ARTISTIC ACTIVITY IN THE FIELD OF EXPERIMENTATION. IN ADDITION, IT WAS A TIME FOR REFLECTING ON THE IMPORTANT SOCIAL AND CULTURAL CHANGES THAT WERE TAKING PLACE IN THE WESTERN WORLD. OF ALL THESE CURRENTS, IT WAS POSSIBLY POP ART AND PSYCHEDELIA THAT HAD THE GREATEST IMPACT ON THE BEGINNINGS OF THE DESIGN PROFESSION IN CHILE, FROM THE MID-1960S. THESE TRENDS WOULD HAVE A NOTABLE PARTICIPATION IN THE REPLACEMENT OF A NEW LANGUAGE AND VISUALITY, UNDER THE UMBRELLA OF THE INFLUENCES OF RENEWAL COMING FROM ABROAD, EXPRESSED IN THE YOUTH EXPRESSIONS OF THE COUNTERCULTURE. IN ITS BEGINNINGS, THIS CHANGE WOULD BE NOTICED FROM THE FIELD OF AESTHETICS, GIVING WAY TO A NEW ICONOGRAPHY PRESENT ON THE COVERS OF THE 33 1/3 RPM VINYL RECORDS, CALLED LONG-PLAYS.

EL DISEÑO POP Y PSICODÉLICO, SUS CARACTERÍSTICAS

Para muchos de sus estudiosos, en 1956 se inaugura el estilo Pop Art con la obra del artista inglés Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, presentada en la exposición *This is Tomorrow*, en la galería Whitechapel, Londres (Marchán, 1997). Surge así, una nueva variante del lenguaje gráfico moderno, vinculada a la comunicación persuasiva y al mundo de la publicidad, mucho más expresiva y basada en una nueva interpretación de la ilustración, la fotografía y la tipografía. Esto pondría fin a la hegemonía del Movimiento Moderno.

Una de estas propuestas gráficas fue el diseño Pop, nacido al amparo del Pop Art en oposición al racionalismo que tanto había predicado el diseño moderno: la Escuela de la Bauhaus (1919-1933); el Estilo Tipográfico Internacional (c. 1950 - c. 1960); y la Escuela de Ulm (1954-1968).

Esta nueva tendencia tuvo sus orígenes, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra hacia fines de la década de 1950; un estilo heredero de los pioneros del diseño norteamericano que se rebelaba contra un Movimiento Moderno que se había manifestado antihistórico y contrario a la tradición. En Inglaterra, por su parte, una de sus características fue la recuperación y la reinterpretación de la historia de la comunicación visual. De alguna manera, el diseñador pop se transformó en historiador, identificando los rasgos formales de los estilos gráficos del pasado; y, al mismo tiempo, en revitalizador. No buscó copiar las formas y rasgos estilísticos para ponerlos de moda sin más, sino que interpelaba al pasado, para así, apropiarse de su iconografía e interpretar sus valores estilísticos a través del proceso creativo.

En ese sentido, el diseño pop reivindicó la historia de la visualidad, dándole a esta nueva manera de hacer diseño la

POP AND PSYCHEDELIC DESIGN AND ITS CHARACTERISTICS

For many of his scholars, in 1956 the pop art style was inaugurated with the work of the English artist Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, presented in the exhibition *This is Tomorrow* at the Whitechapel Gallery, London (Marchan, 1997). This gave rise to a new variant of modern graphic language, linked to persuasive communication and the world of advertising, much more expressive and based on a new interpretation of illustration, photography and typography. This put an end to the hegemony of the Modern Movement.

One of these graphic proposals was pop design, born under the umbrella of pop art as opposed to rationalism so advocated by modern design: the Bauhaus School (1919-1933); the International Typeface Style (c. 1950 - c. 1960); and the Ulm School (1954-1968).

This new trend had its origins in both the United States and England in the late 1950s; a style inherited from the pioneers of American design that rebelled against a Modern Movement that had proved anti-historical and contrary to tradition. In England, for its part, one of its characteristics was the recovery and reinterpretation of the history of visual communication. Somehow, the pop designer became a historian, identifying the formal features of the graphic styles of the past; and at the same time, a revitalizer. He did not seek to copy the forms and stylistic features in order to make them fashionable, but rather to invoke the past in order to appropriate its iconography and interpret its stylistic values through the creative process.

In that way, pop design vindicated the history of visuality, giving this new way of doing design the same importance that pop artists gave to their works. In addition, he turned to the realistic image for his messages, becoming a mediator of mass consumption. That is how pop design used mass media to explore a series of signs, which would evidence a transformation of visual

misma importancia que le dieron los artistas pop a sus obras. Además, acudió a la imagen realista para sus mensajes, convirtiéndose en mediador del consumo masivo. Así fue como el diseño pop utilizó los medios de masas para explorar una serie de signos, que darían cuenta de una transformación de la comunicación visual, y ser testimonio de un lenguaje de las formas como una expresión propia de una nueva era (Fortea, 2015).

La imagen y el consumismo se convirtieron en valores propios de lo que se conoció como “cultura de masas”, un producto de la sociedad que se relacionó con los *mass-media*. Todo ello, configuró un estilo caracterizado por la utilización –principalmente– de la ilustración y la fotografía, y del uso de una amplia gama cromática de colores planos. Todos estos elementos se combinaron de forma dinámica, sin rigidez, lo que dio como resultado soluciones gráficas que no solo respondían a necesidades informativas y comunicativas, sino que, además, transmitían sensaciones y satisfacían las pulsiones expresivas del mismo diseñador.

En el caso de los diseñadores chilenos, paralelo a la contracultura, surgió la psicodelia: “(...) definida como una expresión libre, ajena a las instituciones vigentes, rebelde, enérgicamente opuesta a las experiencias atómicas; una generación de la Guerra Fría, pero antinuclear. Sus inicios se podrían localizar en San Francisco, en 1955, cuando se leía públicamente el poema *El aullido*, de Allen Ginsberg, un manifiesto del inconformismo. Aparece la subcultura de los *hipsters* y los *beats*. Los *hipsters* –antecesores de los *hippies*–, eran los bohemios modernos, blancos y negros que vivían al margen de la economía establecida y deambulaban por los clubes de jazz” (Vico, 2015).

El movimiento insinuaba una especie de desnudez de la mente, del alma; y su búsqueda se enfocó en la alteración de la percepción: fueron los primeros en llevar a cabo esas experiencias como parte de su filosofía. Se trataba de un grupo de jóvenes desadaptados, a los que se les llamó *hippies*; que comenzaron a aparecer en la sociedad estadounidense a mediados de 1960; clamaban por la paz y una vuelta a la naturaleza. A ellos se les asocia con las primeras experiencias con el ácido lisérgico (LSD), sustancia que el químico suizo Albert Hofmann elaboró en el laboratorio Sandoz de Basilea en 1938¹.

Este movimiento juvenil comenzó a tener su propia expresión visual, junto a soportes de difusión, desde revistas marginales de “comix”, un vestuario inspirado en lo hecho a mano, hasta afiches. Algunos artistas, principalmente diseñadores gráficos, comenzaron a difundir un tipo de estética visual que tuvo sus antecedentes en los “viajes” –alteraciones de la percepción, como efecto del uso del LSD. Así, el diseño gráfico asimiló y exaltó estas formas psicodélicas para comunicar toda una cultura.

Según el historiador John Barnicoat, el afiche psicodélico habría tenido sus antecedentes en una exposición realizada en noviembre de 1965, en la University Art Gallery, del campus Berkeley de la Universidad de California. La muestra, que se tituló *Jugendstil y Expresionismo en los carteles alemanes*,

communication, and be a testimony of a language of forms as an expression of a new era (Fortea, 2015).

Image and consumerism became values of what became known as “mass culture”, a product of society that was related to mass-media. All this shaped a style characterized by the use—mainly—of illustration and photography, and of a wide chromatic range of flat colors. All these elements were dynamically combined, without any rigidity, which resulted in graphic solutions that not only responded to informative and communicative needs, but also transmitted sensations and satisfied the expressive drives of the same designer.

In the case of Chilean designers, together with counterculture, psychedelia emerged: “[...] defined as a free expression, unrelated to current institutions, rebellious, energetically opposed to atomic experiences; a Cold War generation, but anti-nuclear. Its beginnings could be located in San Francisco, in 1955, when Allen Ginsberg's poem The Howl, a manifesto of non-conformism, was read publicly. The subculture of hipsters and beats appears. The hipsters—before the hippies—were the modern bohemians, whites and blacks who lived apart from the established economy and roamed the jazz clubs” (Vico, 2015).

The movement insinuated a kind of nakedness of the mind and the soul; and their search focused on the alteration of perception: they were the first to carry out these experiences as part of their philosophy. They were a group of misfits, called hippies; they began to appear in American society in the mid-1960s crying out for peace and a return to nature. They are associated with the first experiences with lysergic acid (LSD), a substance that the Swiss chemist Albert Hofmann developed at the Sandoz laboratory in Basel in 1938¹.

This youth movement began to have its own visual expression along with media diffusion, from marginal comic magazines, a wardrobe inspired in handmade, to posters. Some artists, mainly graphic designers, began to spread a kind of visual aesthetics that had its origins in the “trips”—alterations of perception, as an effect of the use of LSD. Thus, graphic design assimilated and exalted these psychedelic forms to communicate an entire culture.

*According to historian John Barnicoat, the psychedelic poster had its origins in an exhibition held in November 1965, at the University Art Gallery, Berkeley campus of the University of California. The exhibition, titled *Jugendstil and Expressionism in German posters* seems to have been deeply rooted in some young designers who would later be recognized as initiators of a new style in the poster* (Barnicoat, 2007).

The main characteristic of psychedelic design is the colorful and stimulating decoration that owes much to Art Nouveau and the symbolism of the early twentieth century. It is a very elaborate style, often using complementary, saturated, vibrant colors, and the profusion of shapes and the use of typographies that made it difficult to read, marked by the exaggerated use of curves, transgressing the precepts of legibility of the Modern Movement.

ICONOGRAPHY OF POP AND PSYCHEDELIC DESIGN IN CHILE, ITS ORIGINS: ALBUM COVERS

When pop and psychedelia arrived in Chile early and almost at the same time, a synthesis of both was made giving the

¹El Dr. Albert Hofmann sintetizó por primera vez la sustancia llamada LSD en noviembre de 1938, aunque muchos hablan de 1943, año en que él la habría probado. Fue una investigación con alcaloides para usos medicinales. Entre sus efectos están las alteraciones a la percepción, como alucinaciones y deformaciones de la realidad.

Portada del disco Victor Jara + Quilapayún. Según el autor, la iconografía está inspirada en la pintura primitiva del artista francés Henri Rousseau (1844-1910)



al parecer caló hondo en algunos jóvenes diseñadores que, luego serían reconocidos como iniciadores de un nuevo estilo en el afiche (Barnicoat, 2007).

La principal característica del diseño psicodélico es la abigarrada y estimulante decoración que debe mucho al Art Nouveau y al simbolismo de principios del siglo XX. Estilo muy elaborado, utilizando muchas veces colores complementarios, saturados, vibrantes; y la profusión de formas y el uso de tipografías que dificultaran expresamente la lectura, marcadas por el exagerado uso de la curva, trasgrediendo los preceptos de legibilidad del Movimiento Moderno.

ICONOGRAFÍA DEL DISEÑO POP Y PSICODÉLICO EN CHILE, SUS ORÍGENES: LAS PORTADAS DE DISCOS

Al llegar tempranamente y casi al mismo tiempo el pop y la psicodelia a Chile, se hizo una síntesis de ambas, dándole al nuevo diseño una extraña atmósfera de modernidad, en una sociedad que no había superado los umbrales de la pobreza y aún muy alejada de los países desarrollados de la época. En esta amalgama de tendencias, en el diseño local coexistirán el Estilo Tipográfico Internacional, el arte geométrico, el op art y algunos preceptos de la Escuela de la Bauhaus. Este artículo, sin embargo, se abocará a revisar solo las influencias del pop y la psicodelia.

Todos estos estilos llevaban la contracultura en el trasfondo y proponían mensajes cuyo contenido ideológico –adoptado por la izquierda chilena– fue aprovechado para expresar, con un lenguaje visual totalmente renovado y mucho más cercano a los valores hacia los cuales una parte importante de la juventud se sentía atraída. Si bien los jóvenes diseñadores que tuvieron un pensamiento de izquierda rechazaron abiertamente la filosofía de la psicodelia y el pop, sospechosos de “imperialismo yankee”, rápidamente comprendieron que ese universo electoral no podía despreciarse y aceptaron su estética como un procedimiento comunicacional para

new design a strange atmosphere of modernity, in a society that had not surpassed the poverty thresholds and was still very far from the developed countries of the time. In this combination of trends, the local design was characterized by the coexistence of the International Typographic Style, geometric art, op art and some precepts of the Bauhaus School. This article, however, will focus on reviewing only the influences of pop and psychedelia.

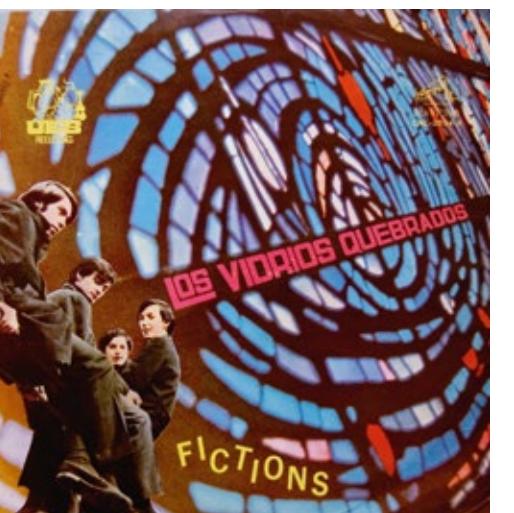
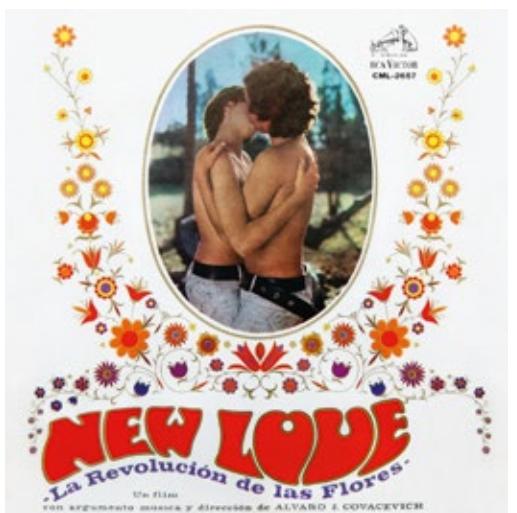
All these styles carried the counterculture in the background and proposed messages whose ideological content—adopted by the Chilean left—was taken advantage of to express, with a totally renewed visual language and much closer to the values towards which an important part of the youth felt attracted. Although the young designers who had a left-wing thinking openly rejected the philosophy of psychedelia and pop, suspected of “Yankee imperialism”, they quickly understood that this electoral universe could not be despised and accepted its aesthetics as a communicational procedure to approach these youth, considering their electoral potential (Vico and Osses, 2009).

In short, pop and psychedelic design contributed to the development of a new way of approaching communication that broke with all of the above. It generated intense relations of identity between the support, typographies, colors and new forms of composition.

Since 1967, a series of social, political, economic and cultural changes took place in Chile, as was happening in much of the Western world. Among the most outstanding was the University Reform of 1968. This and other facts had very perceptible effects in the printed media. Thus, the design of album covers, magazines and posters marked the first signs of renewal of an iconography that witnessed a significant change and new directions in graphics.

Several young people of the time would participate in this renovation: Vicente Larrea and his brother Antonio; artists such as Guillermo Núñez and Patricia Israel and their Postershop store; Francisco Moreno, José Messina and the Glaiser brothers, who founded the Village gift shop in 1972.

One of the key works for the aesthetics of Chilean pop design was the program and poster for the play Santa Juana, in 1965.



Portada del disco
Fictions (UES
Producciones, 1967),
del grupo musical
chileno Los Vidrios
Quebrados. Diseño:
autor por ubicar

Portada del disco New
Love, la revolución de
las flores (RCA-Victor,
1968). Diseño: autor
por ubicar

acerca a esa juventud, considerando su potencial electoral (Vico y Osses, 2009).

En suma, el diseño pop y psicodélico aportó al desarrollo de una nueva forma de enfocar la comunicación, basada en la ruptura con todo lo anterior. En este sentido, generó intensas relaciones de identidad entre el soporte, tipografías, colores y nuevas formas de composición.

Desde 1967, se dieron en Chile una serie de cambios sociales, políticos, económicos y culturales, como estaba ocurriendo en buena parte del mundo occidental. Entre los más destacados, la Reforma Universitaria de 1968. Este y otros hechos tendrían efectos muy perceptibles en los medios impresos. Es así como el diseño de las carátulas de discos, junto a las revistas y los afiches, marcarían los primeros indicios de renovación de una iconografía que testimoniaba un cambio significativo y nuevos rumbos en la gráfica.

En esta renovación, participarían varios jóvenes de la época: Vicente Larrea y su hermano Antonio; artistas como Guillermo Núñez y Patricia Israel y su tienda Postershop; Francisco Moreno, José Messina y los hermanos Glaiser, quienes fundaron en 1972, la tienda de regalos Village.

Una de las obras clave para la estética del diseño pop chileno fue el programa y afiche para la obra de teatro *Santa Juana*, en 1965. Aunque ya revistas como *Rincón Juvenil* (Nº 84, p. 48, del 27 de julio de 1966), en clave pop, informaba sobre la cantante Joan Baez y Carnaby Street, un barrio de Londres que se había puesto a la vanguardia la escena del diseño de la época. Las influencias internacionales también se hicieron sentir desde algunas publicaciones que llegaban del extranjero, como Graphis, Gebrauchsgraphik, Art Director and Print (Vico, 2013), que en varios números publicaron muchas imágenes tanto del diseño pop como psicodélico.

1967 sería un año clave para la industria disquera nacional². La razón fue la edición de varios discos de los primeros grupos rockeros fundacionales: Los Vidrios Quebrados, Los

Although magazines such as *Rincón Juvenil* (No. 84, p. 48, July 27, 1966), in pop key, reported on the singer Joan Baez and Carnaby Street, a London neighborhood that had positioned itself at the forefront of the design scene of the time. International influences were also felt from some publications coming from abroad, such as Graphis, Gebrauchsgraphik, Art Director and Print (Vico, 2013), which in several issues published many images of both pop and psychedelic design.

1967 was a key year for the national record industry². The reason was the release of several albums by the first founding rock groups: Los Vidrios Quebrados, Los Jockers, Los Larks, Los Beat 4, Los Mac's, Los Fratellos, Los Picapiedras, to name a few. To which other groups would later be added—Frutos del País, Los Sicodélicos, Escombros, Cristal, En busca del Tiempo Perdido, Aguaturbia, Panal, Blops, Congreso, Los Jaivas and Tumulto—simultaneously with the movement of the New Chilean Song, along with the "Neofolklore" and, in addition, the so-called "New Wave" since the beginning of 1960, in a palimpsest, perhaps never seen before in the history of Chilean music.

At the same time, a renewal of the album cover design started occurring, which would finally assume a pop and psychedelic aesthetic representing the expression of the youth counterculture of the time. In this context, Vicente Larrea would be one of the precursors, taking charge of the cover for the second album of the Quilapayún group, Víctor Jara + Quilapayún, Canciones folklóricas de América (Odeon, 1968). It is the first album in which Vicente seeks to give a new air to this type of design, especially using cursive handwriting, emulating the American Behn Shann, one of his favorite designers. This is, perhaps, the first exercise in looking for a radically different typography for a local album, a unique style to face the new times of visual experimentation

However, where the aesthetic characteristics of pop design will fully emerge is in his next work, done with his brother Antonio, X Viet-Nam (1968), for the nascent record label Jota-Jota. A challenging image of a Vietnamese soldier wielding a rifle. This

² No se puede olvidar que había una industria importante y varios sellos discográficos instalados en Chile como RCA-Victor y EMI-Odeon; no solo producían físicamente los long-play, de 33 1/3 o de 45 RPM, sino también una producción musical incipiente, con una gran cantidad de cantantes, grupos musicales, orquestas, intérpretes y compositores.

² It cannot be forgotten that there was an important industry and several record labels installed in Chile such as RCA-Victor and EMI-Odeon; Not only did they physically produce the long-play, 33 1/3 or 45 RPM, but also an incipient musical production, with a lot of singers, musical groups, orchestras, performers and composers.

Jockers, Los Larks, Los Beat 4, Los Mac's, Los Fratellos, Los Picapiedras, por nombrar algunos. A los que posteriormente se irían sumando otras agrupaciones—Frutos del País, Los Sicodélicos, Escombros, Cristal, En busca del Tiempo Perdido, Aguaturbia, Panal, Blops, Congreso, Los Jaivas y Tumulto—, paralelamente al movimiento de la Nueva Canción Chilena, junto al "Neofolklore" y, además, la llamada "Nueva Ola" desde principios de 1960, en un palimpsesto, quizás nunca visto en la historia de la música chilena.

Asimismo, se fue dando pauta para una renovación del diseño de carátulas de disco, que finalmente asumirían una estética pop y psicodélica representando la expresión de la contracultura juvenil de la época. En este contexto, Vicente Larrea sería uno de los precursores, haciéndose cargo de la portada para el segundo disco del grupo Quilapayún Víctor Jara + Quilapayún, Canciones folklóricas de América (Odeon, 1968). Es el primer disco en que Vicente busca darle un nuevo aire a este tipo de diseño, sobre todo en el uso de una letra rotulada, es decir hecha a mano, emulando al estadounidense Behn Shann, uno de sus diseñadores favoritos. Este es, quizás, el primer ejercicio en buscar una tipografía radicalmente distinta para un disco local, un sello propio para enfrentar los nuevos tiempos de experimentaciones visuales.

Sin embargo, donde surgirán plenamente las características estéticas del diseño pop será en su siguiente trabajo, realizado junto a su hermano Antonio, X Viet-Nam (1968), para el naciente sello discográfico Jota-Jota. Una imagen desafiante de un soldado vietnamita empuñando un fusil. Esta fotografía fue lograda "luego de sucesivos traspasos positivo-negativo, la convirtió en la poderosa imagen de alto contraste que, repetida tres veces y sin título, constituye la cara principal de este disco" (Larrea, 2008, p. 18). En 1970, este sello pasará a llamarse Dicap (Discoteca del Cantar Popular).

La iconografía que apareció en las carátulas correspondió a una simbolización de actores políticos y juveniles. Un ejemplo muy claro de este cambio en la visualidad es la portada del disco *Fictions* (sello UES Producciones, 1967) de Los Vidrios Quebrados. Un fotomontaje con sus integrantes, en contraste con el color de los vitrales de la capilla del Colegio Verbo Divino. La fotografía fue tomada en un exagerado punto de fuga, para exaltar la distorsión del color y las formas, de manera de señalar la paradoja de lo religioso, pero resignificado, ahora aludiendo al caleidoscopio de Albert Hofmann.

Otros dos ejemplos son la portada del disco y del film chileno del mismo nombre *New Love* de 1968, y el disco de Los Ángeles Negros, *Porque te quiero* (1969). Todos estos trabajos usaron en sus portadas la clásica letra que identificó a la cultura hippie.

Desde 1967 hasta 1973, surgirá este sincetismo tan particular de las carátulas de disco chilenas, que no solo fue parte de la estética del rock y el beat nacionales, sino que será compartido por otros estilos musicales, como la Nueva Canción Chilena, la cumbia y la canción "cebolla". Así, fueron dando cuenta del diseño pop y psicodélico, el uso de las imágenes en alto contraste; la letra rotulada y abundante en curvas—en las fronteras de la legibilidad, en el caso chileno—, junto a tipografías del Estilo Tipográfico Internacional. Y además, algo muy particular, como fueron las experimentaciones psicodélicas que hicieron los diseñadores internacionales, distorsionando las letras, alejándolas de lo inteligible y contraponiéndolas en una dialéctica de lo indescifrable como otra expresión de la contracultura.

photograph was achieved "after successive positive-negative transfers, which resulted in the powerful image of high contrast that, repeated three times and without title, constitutes the main face of this album" (Larrea, 2008, p. 18). In 1970, this record label was renamed Dicap (Discoteca del Cantar Popular).

The iconography that appeared on the covers corresponded to a symbolization of political and young actors. A very clear example of this change in visuality is the cover of the album *Fictions* (UES Producciones, 1967) of Los Vidrios Quebrados. A photomontage with the group's members, in contrast with the color of the stained-glass windows of the chapel of the Divine Word School. The photograph was taken in an exaggerated vanishing point, to highlight the distortion of color and shapes, in order to point out the paradox of the religious, but resignified, now evoking Albert Hofmann's kaleidoscope.

Two other examples are the cover of the album and the Chilean film of the same name *New Love* of 1968, and the album of Los Angeles Negros, *Porque te quiero* (1969). All these works used on their covers the classic lyrics that identified the hippie culture.

This particular syncretism of Chilean album covers emerged from 1967 to 1973. It was not only part of the aesthetics of national rock and beat, but was also shared by other musical styles, such as the New Chilean Song, cumbia and the romantic popular song. Thus, they became aware of the pop and psychedelic design, the use of images in high contrast; cursive handwriting abundant in curves—at the borders of legibility, in the Chilean case—together with typographies of the International Typographic Style. In addition, something worth noting is the psychedelic experiments made by international designers, distorting the letters, moving them away from the intelligible and contrasting them in a dialectic of the indecipherable as another expression of the counterculture.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Barnicoat, J. (1972). *Los carteles su historia y su lenguaje*. Barcelona, España, 7^a edición, 2007.
- Fortea, A. (2015). *El pop a la manera del disseny gràfic català*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, España.
- Goffman, K. (2015). *La contracultura a través de los tiempos*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, p. 352.
- Larrea, A. (2008). *33 1/3 RPM, 1968 (Historia gráfica de 99 carátulas de disco)* 1973. Santiago, Chile, Nunatak ediciones.
- Marchán, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Vico, M. y Osses, M. (2009). *Un grito en la pared, Psicodelia, Compromiso Político y Exilio en el Cartel Chileno*. Santiago, Chile: Ocholibro ediciones.
- Vico, M. (2015). *El cartel político, social y cultural de la izquierda chilena en el gobierno de la unidad popular: 1970-1973*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, España.
- Rincón Juvenil Nº 84, 27 de julio, 1966.

MODIFICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN GRÁFICA SALASACA Y SU EXPRESIÓN EN EL TAPIZ

Modification of the Salasaca graphic production and its expression in tapestry

POR: ANDREA DANIELA LARREA SOLÓRZANO

PALABRAS CLAVES: ICONOGRAFÍA, MIGRACIÓN, SALASACA / KEY WORDS: ICONOGRAPHY, MIGRATION, SALASACA
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: ANDREA LARREA S.

RESUMEN

LOS CONCEPTOS DE ECOLOGÍA OBJETUAL, DEMOECOLOGÍA Y LEGADO SUBJETIVO CULTURAL, COMO EJES CONSTITUYENTES DE LA CULTURA ESTÉTICA DE UN PUEBLO, SE PONEN DE MANIFIESTO AL ANALIZAR LAS TRANSFORMACIONES ICONOGRÁFICAS QUE SE DIERAN EN EL TAPIZ SALASACA, ENTRE 1960 Y 2018, COMO RESULTADO (ENTRE OTRAS CONDICIONANTES), DE LOS PROCESOS MIGRATORIOS QUE ESTE PUEBLO ATRAVESARA DURANTE ESTE PERÍODO, FUNDAMENTALMENTE CON SU TRASLADADO MASIVO DESDE LOS ANDES ECUATORIANOS HACIA LAS ISLAS GALÁPAGOS. POR MEDIO DE UNA RECOPILACIÓN FOTOGRÁFICA, Y A TRAVÉS DE UN PROCESO COMPARATIVO QUE CORRE DE LA MANO CON EL ANÁLISIS DE LAS HISTORIAS DE VIDA DE LOS TEJEDORES DE ESTA COMUNIDAD, ES POSIBLE DAR CUENTA DE LAS TRANSFORMACIONES EN LA ICONOGRAFÍA EXPRESADA POR MEDIO DE ESTE SOPORTE.

ABSTRACT

THE CONCEPTS OF OBJECT ECOLOGY, DOMOLOGY AND SUBJECTIVE CULTURAL LEGACY, AS CONSTITUENT AXES OF THE AESTHETIC CULTURE OF A PEOPLE, BECOME EVIDENT WHEN ANALYZING THE ICONOGRAPHIC TRANSFORMATIONS THAT TOOK PLACE IN THE SALASACA TAPESTRIES BETWEEN 1960 AND 2018, AS A RESULT (AMONG OTHER CONDITIONING FACTORS) OF THE MIGRATORY PROCESSES THAT THIS PEOPLE WENT THROUGH DURING THIS PERIOD, FUNDAMENTALLY WITH ITS MASSIVE TRANSFER FROM THE ECUADORIAN ANDES TO THE GALAPAGOS ISLANDS. BY MEANS OF A PHOTOGRAPHIC COMPILATION, AND THROUGH A COMPARATIVE PROCESS THAT RUNS HAND IN HAND WITH THE ANALYSIS OF THE LIFE HISTORIES OF THE WEAVERS OF THIS COMMUNITY, THE TRANSFORMATIONS IN THE ICONOGRAPHY EXPRESSED THROUGH THIS MEDIUM CAN BE EXPLAINED.



Figura 1: Comparación entre los motivos tradicionales presentes en las fajas frente a los realizados en el tapiz para su comercialización en Otavalo

ANDREA LARREA SOLÓRZANO

Doctoranda activa del programa de Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, magíster en Docencia Universitaria y diseñadora gráfica publicitaria. Cuenta con siete años de experiencia docente y 16 años dedicados al trabajo de las artes plásticas. Fue docente de la Universidad Tecnológica Indoamérica (carrera de Diseño Multimedia), Universidad Técnica de Ambato Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte, y de la Universidad Central del Ecuador (sede Galápagos). Miembro de la Sección Académica de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Active doctoral candidate in the PhD program in Design at the University of Palermo, Argentina, Master in University Teaching and advertising graphic designer. She has seven years of teaching experience and 16 years dedicated to the work of plastic arts. She taught at the Universidad Tecnológica Indoamérica (Multimedia Design career), Faculty of Design, Architecture and Art of the Universidad Técnica de Ambato, and the Universidad Central del Ecuador (Galapagos Campus). Member of the Academic Section of Plastic Arts of the Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El análisis de las transformaciones que se evidencian en la producción gráfica del pueblo Salasaca¹, a partir de 1960, obedece a varios factores, entre los cuales es posible señalar la relación existente entre los artesanos de este pueblo con los artistas plásticos ecuatorianos; así como los vínculos establecidos, a través de los programas de articulación del arte con la artesanía en Ecuador –como procuradores de la definición de diseño en el país–, por medio de los que se generó un proceso de reconfiguración de los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética², que a su vez permitió la modificación de las características formales y figurativas de las artesanías salasacas entre 1960 y 2018.

En este marco, se puede resaltar que estas modificaciones gráficas, además, obedecieron a los cambios en la dinámica social de dicho pueblo, fenómeno que alteró los procesos de producción y la iconografía salasaca en relación a varios cambios migratorios. Estos factores socioculturales, adicionalmente, afectaron el núcleo simbólico de las propuestas iconográficas.

The transformations evidenced in the graphic production of the Salasaca¹ people since 1960, obeys to several factors, among which it is possible to point out the relationship existing between the artisans of this ethnic group with the Ecuadorian plastic artists. Also, the established links, through the programs articulating art with the handicrafts in Ecuador—as authors of the definition of design in the country—, which generated a process of reconfiguration of the residual and dominant systems of the aesthetic culture². This in turn allowed the modification of the formal and figurative characteristics of the Salasaca handicrafts between 1960 and 2018.

Within this framework, we can point out that these graphic modifications were also due to changes in the social dynamics of this people, a phenomenon that altered the weaving production process and the Salasaca iconography related to several migratory changes. These sociocultural factors additionally affected the symbolic nucleus of the iconographic proposals.

Considering the analysis of the "other aesthetics", this article explores the changes of the Salasaca iconography as the result

¹Según los datos del Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador-SIISE, en el territorio ecuatoriano existen 13 nacionalidades (...). Además, dentro de la nacionalidad kichwa, conviven pueblos que mantienen su identidad de acuerdo a sus costumbres, dialecto, ubicación geográfica y actividades económicas, tales como los salasacas, chibuleos y saraguros. Salasaca es uno de los tres grupos étnicos que cohabitan dentro de la provincia de Tungurahua, en la zona central del Ecuador.

²Acogiendo la construcción conceptual propuesta por Juan Acha (1979), donde analiza los componentes de los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética.

¹According to data from the Integrated System of Social Indicators of Ecuador-SIISE, in Ecuador there are 13 ethnic groups (...). In addition, within the Kichwa ethnic group, there are peoples who maintain their identity according to their customs, dialect, geographical location and economic activities, such as the Salasac, Chibuleos and Saraguros. The Salasaca group is one of the three ethnic groups that cohabit in the province of Tungurahua, in central Ecuador.

²Accepting the conceptual construction proposed by Juan Acha (1979) who analyzes the components of the residual and dominant systems of aesthetic culture.

En el presente artículo, y considerando el análisis de las “otras estéticas”, se exploran los cambios de la iconografía salasaca, en función de los movimientos migratorios que el pueblo atravesó durante el período delimitado, y cuyas representaciones gráficas se convierten en un medio de expresión visual, a través del cual es posible abordar el enlace entre la cultura y la estética en los procesos de transculturación estética que se forjaron dentro de la comunidad. Por tanto, el fundamento teórico de este estudio acoge las propuestas establecidas por Juan Acha y Ticio Escobar.

De este modo, el análisis de las imágenes de los tapices, que sirven como corpus de estudio, permite reconocer los fenómenos de permeabilidad cultural que surgieron durante este lapso, fruto del tránsito conceptual desde la cultura al arte y, de este, al arte de los otros, con variantes específicas articuladas en torno a la migración.

Como base metodológica se desarrollaron visitas de campo, desde las cuales fue posible utilizar las historias de vida de los tejedores y artesanos del pueblo salasaca como una de las técnicas de recolección de información que, junto a la construcción de un archivo fotográfico, y articulado con la revisión teórica, permitieron construir la base de la trama. Sobre esta última, se fundamenta el análisis de la iconografía salasaca como enlace entre la cultura material e inmaterial de un pueblo cuya práctica cultural, a pesar de haberse enriquecido durante más de medio siglo, camina hacia su extinción.

LOS CONCEPTOS DE ECOLOGÍA OBJETUAL Y DEMOECOLOGÍA COMO REFLEJO GRÁFICO DEL ÉXODO RURAL (1960 – 1990)

Juan Acha considera tres sistemas artísticos-visuales (artes, artesanías y diseños), cuya interrelación configura la cultura estética de un pueblo. Cuando Acha (1979) se refiere a la conformación de una cultura estética determinada, define una propuesta topológica que incluye a la ecología objetual, la demoecología y el legado subjetivo cultural, como algunos de los componentes de esta esfera que se encuentran atravesados por diversas estructuras y que, a su vez, determinan la relación entre las fuerzas productivas de sectores sociogeográficos específicos.

Este primer elemento, denominado como “ecología objetual”, incorpora: objetos naturales, tecnológicos y artísticos, existentes o creados en un contexto y espacio temporal específico. Conforme al devenir histórico y a las transformaciones en los modos de relación entre el hombre con la naturaleza, los objetos naturales van perdiendo importancia y los artísticos (cultos) son relegados en función de los cambios en sus formas de representación, dado el surgimiento de la cultura de masas. Por consiguiente, el desarrollo de una cultura de masas logra imponer objetos e imágenes que se generan a través del uso de nuevas tecnologías.

Según esta definición, la ecología objetual latinoamericana “está formada por las imágenes industriales de procedencia foránea, los productos de las artes cultas que son dependientes de los centros mundiales del arte y las manifestaciones populares, sobre las cuales pesa la dominación local” (Acha, 1981, p. 69). En nuestros territorios, es posible, entonces, descubrir una variedad de objetos culturales que expresan la formación mestiza de la sensibilidad popular presentes en los tres sistemas artísticos-visuales que constituyen nuestra realidad artístico-estética.

of the migratory movements of these people during the defined period. Their graphic representations become a means of visual expression that allow us to approach the link between culture and aesthetics in the processes of aesthetic transculturation that were forged within the community. Therefore, the theoretical basis of this study adopts the proposals established by Juan Acha and Ticio Escobar.

Thus, the analysis of the images of the tapestries—which serve as a corpus of study—, makes it possible to recognize the phenomena of cultural permeability that arose during this period as a result of the conceptual transition from culture to art and from art to the art of others, with specific variations related to migration.

As a methodological basis we carried out field visits that made it possible to use the life histories of the weavers and artisans of the Salasaca people as one of the techniques for collecting information. This together with the construction of a photographic archive, and articulated with the theoretical revision, allowed building the base design. The analysis of Salasaca iconography is based on this design as a link between the material and immaterial culture of a people whose cultural practice, despite having developed over more than half a century, is heading towards extinction.

THE CONCEPTS OF OBJECT ECOLOGY AND DOMOLOGY AS A GRAPHIC REFLECTION OF THE RURAL EXODUS (1960 – 1990)

Juan Acha considers three artistic-visual systems (arts, handicrafts and designs), whose interrelationship makes up the aesthetic culture of a people. When Acha (1979) refers to the composition of a given aesthetic culture, he defines a topological proposal that includes object ecology, domology and the subjective cultural legacy, as some of the components of this sphere that are crossed by various structures and that, in turn, determine the relationship between the productive forces of specific social and geographic sectors.

This first element, known as “object ecology”, includes natural, technological and artistic objects, existing or created in a specific context and temporal space. According to the historical evolution and the transformations in the ways of relationship between man and nature, the natural objects are losing importance and the artistic ones are relegated according to the changes in their forms of representation due to the emergence of the culture of masses. Consequently, the development of a mass culture succeeds in imposing objects and images that are generated through the use of new technologies.

According to this definition, Latin American object ecology “is formed by industrial images of foreign origin, the products of cultured arts that depend on the world centers of art and popular expressions that is dominated by the local culture” (Acha, 1981, p. 69). In our territories we can discover a variety of cultural objects that express the mestizo formation of the popular sensitivity that is present in the three artistic-visual systems that constitute our artistic-aesthetic reality.

It is therefore understood that object ecology is made up of the cultural objects and their interactions; domology is formed by the presence of individuals in a society, marked by classes, which are determined by production relations, but also by natural or individually acquired conditions (age, sex, profession, among others).

The iconographic transformations observed in the Salasaca tapestry are examined on the basis of these first two components of aesthetic culture, acknowledging that, during this stage, this

Se comprende así que la ecología objetual está conformada por los objetos culturales y sus interrelaciones; la demoecología se forma por la presencia de los individuos de una sociedad, signados por clases, las mismas que están determinadas en función de las relaciones de producción, pero también en función de las condiciones naturales o adquiridas de forma individual (edad, sexo, profesión, entre otros).

A finales de 1970, por medio del Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua, se elaboró una catalogación de los diseños que se encontraban en los pantalones (calzones masculinos), generando el documento “Diseños Salasacas”, única recopilación existente de algunos de los motivos utilizados por esta etnia.

triz productiva, que siendo extractivista pasó de potenciar la producción agrícola, principalmente asociada al cacao y al banano, a concentrarse desde la década de 1970 a la extracción petrolera, propiciando los movimientos poblacionales del campo hacia los principales centros urbanos del país, sobre todo hacia las ciudades de Quito y Guayaquil. Se debe considerar que ya a partir de 1960, el tejido del tapiz en Salasaca se convirtió en una de las principales actividades artesanales que permitió el reconocimiento del citado pueblo.

Sin embargo, estos constantes flujos migratorios, poco a poco, fueron transformando las prácticas productivas y culturales según la dinámica social del pueblo, que sumado a la interacción con otros agentes (artistas, antropólogos, voluntarios del Cuerpo de Paz) modificaron también los motivos tradicionales expresados por medio de este soporte.

Estos motivos, que originalmente eran tejidos sobre el tapiz, reproducían los iconos tradicionales del pueblo, los cuales estaban presentes tanto en las fajas tejidas como en los bordados de los pantalones masculinos y en los pañuelos que se utilizan en las ceremonias rituales.

A finales de 1970, por medio del Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua, se elaboró una catalogación de los diseños que se encontraban en los pantalones (calzones masculinos), generando el documento “Diseños Salasacas” –única recopilación existente de algunos de los motivos utilizados por esta etnia–, lo que permitió, en la década de los 80, volver al tejido de algunos de estos patrones sobre los tapices que ya habían transformado su representación visual tradicional.

Si bien entre 1960 a 1980, los movimientos migratorios no fueron el detonante de cambio fundamental en la iconografía salasaca, sí permitieron el cambio de la visión de este pueblo, que se autoconsideraba homogéneo y cerrado al mundo exterior; y, por medio de los cambios sociales que

people migrated from their territory, being part of the rural exodus that occurred in Ecuador between 1960 and 1990. This migration resulted from the change in the productive matrix, which moved from based on extraction and devoted to strengthening agricultural production, mainly cocoa and bananas, to concentrate as of the 1970s in oil extraction, encouraging population movements from the countryside to the main urban centers of the country, especially to the cities of Quito and Guayaquil. We must consider that as early as 1960, tapestry weaving in Salasaca became one of the main handicraft activities that allowed recognizing that ethnic group.

In the late 1970s, through the Tungurahua Comprehensive Rural Development Project, the designs found in the typical male trousers were catalogued, generating a Salasaca design document called “Diseños Salasacas”, the only existing compilation of some of the motifs used by this ethnic group.

ed to the interaction with other agents (artists, anthropologists, Peace Corps volunteers) also modified the traditional motives expressed through this medium.

These motifs, which were originally woven on the tapestry, reproduced the traditional icons of the people, which are present on the woven belts as well as on the embroidery of the male trousers and the handkerchiefs used in ritual ceremonies.

In the late 1970s, through the Tungurahua Comprehensive Rural Development Project, the designs found in the typical male trousers were catalogued, generating a Salasaca design document called “Diseños Salasacas” –the only existing compilation of some of the motifs used by this ethnic group–, which in the 1980s allowed to start weaving some of these patterns again on the tapestries that had already transformed their traditional visual representation.

Although between 1960 and 1980, migratory movements did not trigger a fundamental change in Salasaca iconography, they did change the vision of this people, which considered itself homogeneous and closed to the outside world. The social changes that occurred in the community gradually linked them to other sectors, transforming their productive and cultural practices. For example, we can consider that as a result of these interactions, the use of materials varied, since they no longer resorted only to 100% natural materials; wools were no longer dyed with plants and insects, but they started using anilines instead to define colors. In addition, this process gave way to the iconographic transformations associated with the migratory processes during the 1980s.

Based on the comparisons made between the collected images, both of the tapestries with the autochthonous motifs and those with stylistic changes, we can recognize the variants of the traditional zoomorphic, ornithomorphic, anthropomorphic, phytomorphic and geometric patterns as opposed to the non-traditional ones, which increased after the Salasaca weavers migrated towards Otavalo, and shared the practice of weaving with that community. Since the main activity of the Otavalan people was



Figura 2: Comparación entre el tapiz con representaciones iconográficas zoomorfas andinas, frente a la incorporación de motivos amazónicos

se gestaron dentro de la comunidad, gradualmente se fueron vinculando con otros sectores, transformando sus prácticas productivas y culturales. Por ejemplo, se puede considerar que fruto de estas relaciones, el uso de los materiales varió, pues ya no se recurrió únicamente a materias 100% naturales; las lanas ya no serían tinturadas a base de plantas e insectos, sino que se utilizarían anilinas para la definición cromática. Además, este proceso dio paso a las transformaciones iconográficas asociadas a los procesos migratorios durante los 80.

En función de las comparaciones realizadas entre las imágenes recolectadas, tanto de los tapices con los motivos autóctonos como de aquellos en los que se determinan los cambios estilísticos, fue posible reconocer las variantes de los patrones zoomorfos, ornitomorfos, antropomorfos, fitomorfos y geométricos tradicionales ante las no tradicionales, las cuales se acrecentaron, luego de que los tejedores salasacas migraran hacia Otavalo, y compartieran junto con esta comunidad la práctica del tejido. Siendo la actividad principal del pueblo otavaleño el comercio de las artesanías, rápidamente el tapiz salasaca se convirtió en uno de los productos más difundidos y, a partir de este proceso, la transformación de los motivos presentes en los tapices obedeció también a la demanda comercial.

En este caso, es posible reconocer la incorporación de representaciones zoomorfas, pero no correspondientes a especies de la región andina, sino incorporando gráficas que

the trade of handicrafts, the Salasaca tapestry quickly became one of the most widespread products and, therefore, the transformation of the motifs in the tapestries also obeyed to the commercial demand.

In this case, we can recognize the inclusion of zoomorphic representations, but not species of the Andean region but rather the graphics representation evokes Amazonian animals, as a result of the contact that the Salasaca people had with the inhabitants of the areas of east Ecuadorian, after starting commercial relations with these peoples.

As we can see in the images (Figure 1 and Figure 2), the modifications expressed in the tapestry are evident through the types of stylization, the two and three-dimensional character of the works, the textures, the chromatic palette, the abstractions and the graphic line.

THE SUBJECTIVE CULTURAL LEGACY CHANGES AS A RESULT OF THE MIGRATION TO GALAPAGOS

When Acha refers to the third component of aesthetic culture, he calls it a subjective cultural legacy, made up of "the practices and customs, the ways of thinking and feeling that, despite their socio-topological differences, constitute the typifying lifestyle³ of a society" (Acha, 1979, p. 185). The idea of a people's subjective cultural legacy includes not only their ways of thinking, but also those vernacular elements that allow the link between individuals and the religious or mythical imaginaries, which regulate the

evocan a animales amazónicos, fruto del contacto que el pueblo salasaca tuvo con los habitantes de las zonas del oriente ecuatoriano, luego de las relaciones comerciales con estos pueblos.

Como se puede apreciar en las imágenes (Figura 1 y Figura 2), las modificaciones expresadas en el tapiz se evidencian a través de los tipos de estilización, el carácter bi y tridimensional de las obras, las texturas, la paleta cromática, las abstracciones y la línea gráfica.

EL LEGADO SUBJETIVO CULTURAL SE TRANSFORMA EN FUNCIÓN DE LA MIGRACIÓN HACIA GALÁPAGOS

Cuando Acha se refiere al tercer componente de la cultura estética, lo nombra como legado subjetivo cultural, que se conforma por "los usos y costumbres, los modos de pensar y sentir que, pese a sus diferencias sociotopológicas, constituyen el estilo³ de vida tipificador de una sociedad" (Acha, 1979, p. 185). La idea del legado subjetivo cultural de un pueblo incluye no solo las formas de pensamiento, sino también aquellos elementos vernáculos que permiten el vínculo entre los individuos y sus imaginarios religiosos o míticos, los cuales regulan nuestras relaciones estéticas. De esta manera, el legado subjetivo cultural determina la identidad cultural de un territorio, por tanto, para su descripción es necesario considerar que los cambios sociales, por los cuales atraviesa un determinado pueblo, "no son únicamente políticos y económicos, objetuales y demográficos (...) sino que además incluyen ideas y conocimientos, mitos e ideologías, modos de ver y de significar la realidad" (Acha, 1979, p. 187).

Este proceso de transformación del legado subjetivo cultural es lo que precisamente se vuelve evidente por medio de las representaciones visuales expresadas en el tapiz salasaca a partir de 1980, los cuales guardan relación con el proceso migratorio de este pueblo hacia las Islas Galápagos⁴. Siendo Salasaca una comunidad ubicada en la sierra central ecuatoriana, y cuyos orígenes se asocian a la mezcla de mitimaes bolivianos, junto con pobladores de las zonas del Cuzco y Nazca (según la descripción desarrollada por el historiador Pedro Reino, 2017), que se asentaron en los territorios que actualmente ocupan desde épocas anteriores a la conquista española; sus representaciones iconográficas tradicionalmente estaban asociadas a motivos andinos. Este proceso migratorio, que se diera originalmente como un desplazamiento forzado ante las precarias condiciones de vida existentes en la comunidad, permitió que los indígenas salasacas encontraran alternativas económicas en la venta de productos artesanales y las actividades asociadas al turismo isleño; transformando,

de este modo, algunas de sus prácticas culturales y adaptando otras a la vida en este nuevo territorio. En la actualidad, la presencia de los salasacas es evidente en las islas Santa Cruz y San Cristóbal. Según los datos del Censo de Población y Vivienda Galápagos 2015, realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos INEC, la población residente en las islas que provenía de la provincia de Tungurahua representaba el 12,1% de la población. Para el año 2018, según datos

aesthetic relations between us. Thus, the subjective cultural legacy determines the cultural identity of a territory, therefore, in order to describe it, it is necessary to consider that the social changes, which a given ethnic group passes through, "are not only political and economic, objectual and demographical (...) but also include ideas and knowledge, myths and ideologies, ways of seeing and understanding reality" (Acha, 1979, p. 187). This process of transformation of the subjective cultural legacy is precisely what becomes evident through the visual representations expressed in the Salasaca tapestry as of 1980, which are related to the migratory process of this people towards the Galapagos Islands⁴. The Salasaca people is a community located in the central Ecuadorian highlands, whose origins are associated with the mixture of Bolivian mitimaes along with inhabitants of the areas of Cuzco and Nazca (according to the description developed by historian Pedro Reino, 2017), who settled in the territories they currently occupy from times prior to the Spanish conquest. Their iconographic representations were traditionally associated with Andean motifs. This migratory process, which originally was a forced displacement due to their precarious living conditions, allowed the Salasaca ethnic group to find economic alternatives in the sale of handicrafted products and activities associated with tourism in the island, thereby transforming some of their cultural practices and adapting others to life in this new territory. At present, the presence of the Salasacas is evident in the islands of Santa Cruz and San Cristóbal. According to data from the 2015 Galapagos Population and Housing Census, carried out by the National Institute of Statistics and Censuses INEC, the population living on the islands that came from the province of Tungurahua represented 12.1% of the population. By 2018, according to data from the National Assembly, in Santa Cruz Island, 30% of the population is of Salasaca origin).

An effort was made at the beginning to maintain the tapestry weaving activity entirely in this new territory. However, the same geographical conditions limited this and gave way to transformations in the productive and cultural practices of the Salasaca settlers in the Galapagos Islands.

According to the data collected in interviews with the Salasaca weavers who live on the islands, some looms were first brought to this territory (which are still maintained, although not currently used). However, the treatment, and especially the process of dyeing the wool in a natural way, was impossible to do in this new place. Subsequently, restrictions on the entry of materials to the Galapagos also limited the dyeing of wool with chemicals, so the wool was definitely treated in Salasaca and then sent to Galapagos. Nevertheless, it should be noted that the practice of spinning—a fundamentally feminine activity—is still maintained in the insular region.

Although, at first, the production of the tapestry by the inhabitants of the islands began to be carried out in this same sector, the production costs were highly different from those carried out in the Salasaca community, which is why this process ceased to be carried out in Galapagos. The artisans of this area, in general, are the ones in charge of sending to their relatives in the continent, the sketches that they wish in the tapestry, and they are woven and sent back to Galapagos to be sold.

³ De acuerdo a Bourdieu, el estilo de vida es un sistema de prácticas encasilladas y encasillantes, que guardan signos distintivos (los gustos) y poseen prácticas constitutivas asociadas con el hábitus.

⁴ Se constituye en la cuarta región ecuatoriana, la cual se encuentra fuera del territorio continental. Declarado Patrimonio Natural de la Humanidad, es el sector turístico más reconocido del país.

³ According to Bourdieu, the lifestyle is a system of classed and enclosing practices, which have distinctive signs (tastes) and constitutive practices associated with habitus.

⁴ It is the fourth Ecuadorian region, which is outside the continental territory. Declared Natural Patrimony of Humanity, it is the most recognized tourist sector of the country.

de la Asamblea Nacional, en la Isla Santa Cruz, el 30% de la población es de origen salasaca.

En torno a la actividad artesanal asociada con el tapiz, en un primer momento, se intentó mantener el proceso íntegro de producción en este nuevo territorio. Sin embargo, las mismas condiciones geográficas limitaron este hecho y dieron paso a transformaciones en las prácticas productivas y culturales de los pobladores salasacas en las Islas Galápagos.

Según los datos recolectados en entrevistas a los tejedores salasacas que habitan en las islas, en un primer momento se llevaron hasta este territorio algunos telares (que aún se mantienen, aunque sin uso en la actualidad). No obstante, el tratamiento, y sobre todo el proceso de teñido de las lanas de forma natural, fue imposible realizarlo en este nuevo espacio. Posteriormente, las restricciones sobre el ingreso de materiales hacia las islas Galápagos limitó también el teñido de las lanas con productos químicos, por lo que definitivamente fueron tratadas en Salasaca y luego enviadas hacia Galápagos. No obstante, se debe destacar que la práctica del hilado –actividad fundamentalmente femenina–, aún se mantiene en la región insular.

Si bien, en un primer momento, la elaboración del tapiz por parte de los habitantes de las islas se empezó a realizar en este mismo sector, los costos de producción se diferenciaban altamente de aquellos trabajos realizados en la comunidad salasaca, es por ello, que este proceso dejó de realizarse en Galápagos. Los artesanos de esta zona, por lo general, son los encargados de enviar a sus familiares, dentro del continente, los bocetos que desean en el tapiz, y estos son elaborados y enviados a Galápagos únicamente para su comercialización.

Pero el alto desplazamiento de la población hacia una zona costera, paulatinamente se fue haciendo evidente en la representación iconográfica expresada en los textiles. Se incorporaron motivos que reflejan la fauna y la flora de Galápagos, modificando los motivos autóctonos en función de adaptarlos a esta nueva realidad geográfica.

Una muestra clara de este fenómeno es el análisis del tapiz conocido como Zamora, uno de los tipos de representación del calendario Inca, que aunque en la actualidad guarda diversas variantes cromáticas, el tipo de animales representados son andinos y sus formas son básicamente geométricas. Sin embargo, la forma de ilustración del tapiz Zamora en Galápagos, incorpora especies endémicas de la zona y recurre a formas orgánicas en su representación. La cromática también varía en función de representar de modo más fidedigno las especies de la zona.

El análisis que se efectuó en esta etapa, de igual manera, tuvo como base el desarrollo de un registro fotográfico, a través del cual se desplegó un proceso comparativo entre los motivos autóctonos y los motivos isleños realizados a partir de los años 80. Por medio de los relatos narrados por los artistas tejedores salasacas, se conocieron las prácticas en las que se recurre a los usos tradicionales; en los que se dieron modificaciones; así como también, en las prácticas que fueron suprimidas, fruto de las propias condiciones geográficas.

Por medio de esta recopilación, es posible entonces, comprender que en el caso de la iconografía expresada en el tapiz salasaca, no solo se gestaron transformaciones formales y figurativas, sino que además estos cambios llevan implícitas transformaciones simbólicas.

But the great displacement of the population towards a coastal zone gradually became evident in the iconographic representation expressed in the textiles. Motifs reflecting the fauna and flora of Galapagos were incorporated, modifying the autochthonous motifs in order to adapt them to this new geographical reality.

A clear example of this phenomenon is the analysis of the tapestry known as Zamora, one of the types of representation of the Inca calendar, which although it currently has several chromatic variants, the type of animals represented are Andean and their shapes are basically geometric. However, the illustration form of the Zamora tapestry in Galapagos includes species endemic to the area and resorts to organic forms in its representation. The color also varies in order to represent the species of the area in a more reliable manner.

The analysis carried out at this stage was similarly based on the development of a photographic register, through which a comparative process was deployed between the autochthonous motifs and the island motifs made since the 1980s. From the stories told by the Salasaca weavers, we learned about the practices in which traditional methods are used; those that were modified; and, the practices that were suppressed, as a result of the geographical conditions.

This compilation makes it possible to understand that in the case of the iconography expressed in the Salasaca tapestry, not only were formal and figurative transformations were made, but these changes also carry implicit symbolic transformations.

When art critic Ticio Escobar characterized the aesthetic expressions, which up to the present day are represented by diverse ethnic groups as indigenous art, he broadened the concept of aesthetics by understanding beauty created by others. However, when dealing with the aesthetics associated with others, he asks himself: how can the boundary of aesthetics be defined in cultures that mix pure beauty with the encrypted elements of worship (...)? (Escobar, 2012, p. 28).

For our case, then, it is worth investigating to what extent the Salasaca aesthetic separated from the symbolic complex that, as this author points out, would seem to fuse in a single instant, topics such as art, religion, politics or science; that for us (Westerners), are read as separate elements, but that in general, the artistic representations made by the indigenous groups do not clearly distinguish between form and function, as it is done in Western modern theory, related to artistic complexes and even to design productions.

In my opinion, for the analysis of the Salasaca tapestry case, the concept of "the aesthetic outside of art", proposed by Sánchez Vázquez (2003), makes it possible to understand that the artisan products developed by this people are aesthetic when their form is significant or expressive and that, nevertheless, their production adjusts to new realities in which their aesthetic varies "in accordance with the ideals, values and aesthetic conventions in the corresponding social and cultural context" (Sánchez Vázquez, 2003, p. 97), which reveals the dialectical relationship existing between art, handicrafts and design which, in this case, is expressed through the weaving of a tapestry.



Tapiz Zamora tejido en Salasaca frente al tejido en Galápagos

Mujeres salasacas hilando en la comunidad y en la región insular

Cuando el crítico de arte Ticio Escobar caracterizó las expresiones estéticas, que hasta la actualidad son representadas por los diversos grupos étnicos, como arte indígena, amplió el concepto de estética bajo la comprensión de la belleza, creada por los otros. Sin embargo, al abordar la estética asociada a los otros, se cuestiona: ¿cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajes cifrados del culto (...)? (Escobar, 2012, p. 28). Para nuestro caso, entonces, conviene indagar, hasta qué punto la estética salasaca se separó del complejo simbólico que, según lo señala este autor, parecería fundir en un solo momento, tópicos como arte, religión, política o ciencia; que para nosotros (occidentales), se leen como elementos separados, pero que de modo general en los grupos indígenas, las representaciones artísticas por ellos realizadas no distinguen claramente entre la forma y la función, como sí se lo hace en la teoría moderna occidental, relacionada a los complejos artísticos e incluso a las producciones de diseño.

A nuestro criterio, para el análisis del caso tapiz salasaca, el concepto de "lo estético fuera del arte", planteado por Sánchez Vázquez (2003), hace posible comprender que los productos artesanales desarrollados por este pueblo, son estéticos cuando su forma es significativa o expresiva y que, sin embargo, su producción se ajusta a nuevas realidades en las cuales su estética varía "de acuerdo con los ideales, valores y convenciones estéticas en el contexto social y cultural correspondiente" (Sánchez Vázquez, 2003, p. 97), lo que vislumbra la relación dialéctica existente entre el arte, la artesanía y el diseño que, en este caso, se expresa por medio del tejido de un tapiz.

- REFERENCIAS / REFERENCES**
- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad Latinoamérica: El sistema de producción*. México; Fondo de Cultura Económica.
 - Acha, J. (1981). Teoría y práctica no -objetualistas en América Latina. En *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.
 - Bourdieu, P. (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
 - Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. (2^o ed.). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
 - Hoffmeyer, H. (1979). *Diseños Salasacas*. Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua PNUD-FAO-ECU-79-007. Banco Central del Ecuador.
 - Reino, P. (2017). Entrevista 06 de mayo del 2017. "El origen de los Salasacas".
 - Sánchez Vázquez, A. (2003). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. (2^o ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CULTURAL: PROYECTO MANOS DE FUEGO, JUAN EGENAU MOORE

*Valuing cultural heritage: Hands of Fire project,
Juan Egenau Moore*

POR: ROSARIO ROMERO DONOSO E IO NAYA CONTRERAS PÉREZ

PALABRAS CLAVES: DISEÑO GRÁFICO, HISTORIA DEL ARTE, JUAN EGENAU MOORE, PATRIMONIO CULTURAL, DIFUSIÓN /
KEY WORDS: GRAPHIC DESIGN, ART HISTORY, JUAN EGENAU MOORE, HERITAGE, DISSEMINATION
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: ROSARIO ROMERO E IO NAYA CONTRERAS

ROSARIO ROMERO DONOSO
Diseñadora gráfica y Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes. Se desempeña en el diseño gráfico de proyectos culturales.

Graphic designer and Master (c) in History and Cultural Heritage Management at Universidad de los Andes. She works as a graphic designer for cultural projects.

IO NAYA CONTRERAS PÉREZ
Historiadora del Arte, artista visual y Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes. Se desempeña en gestión cultural e investigación asociada a la puesta en valor de patrimonio cultural material e inmaterial.

Art historian, visual artist and Master (c) in History and Cultural Heritage Management at Universidad de los Andes. She works in cultural management and research associated with valuing tangible and intangible cultural heritage.

RESUMEN

EL PROYECTO MANOS DE FUEGO. JUAN EGENAU MOORE, REALIZADO DURANTE 2018 Y MEDIADOS DE 2019, TUVO COMO PRINCIPAL OBJETIVO PONER EN VALOR LA OBRA DEL ARTISTA MEDIANTE SU INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN. CON ESTE PROPÓSITO, SE REALIZÓ UNA INVESTIGACIÓN SOBRE SU OBRA Y TRAYECTORIA, ADEMÁS DEL REGISTRO Y CATALOGACIÓN DE SUS OBRAS. DE ESTE TRABAJO NACIÓ UN CATÁLOGO ONLINE DE SUS ESCULTURAS PARA SER DIFUNDIDO POR INSTITUCIONES CULTURALES, PARA ABARCAR A MAYOR CANTIDAD DE PERSONAS. POSTERIORMENTE, CON LA FINALIDAD DE DIFUNDIR LA INFORMACIÓN OBTENIDA, SE EFECTUÓ UN LIBRO EN EL QUE SE EXPUSO DE MANERA DIDÁCTICA LA INVESTIGACIÓN, ACOMPAÑADA POR IMÁGENES EN ALTA RESOLUCIÓN, CON EL FIN DE ILUSTRAR DE MANERA ENTRETENIDA Y ATRACTIVA A LOS USUARIOS. ADEMÁS CON LA INTENCIÓN DE CONTRIBUIR AL VÍNCULO ENTRE PATRIMONIO Y COMUNIDADES, EL LIBRO, QUE SERÁ PUBLICADO EN LA WEB DE ARTISTAS VISUALES CHILENOS PERTENECIENTE AL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA) ([HTTP://WWW.ARTISTASVISUALESCHILENOS.CL](http://WWW.ARTISTASVISUALESCHILENOS.CL)), CONTIENE UNA RUTA DE RECORRIDO DE LAS OBRAS QUE SE ENCUENTRAN EN ESPACIOS PÚBLICOS, ENLAZÁNDOLAS CON ACTIVIDADES CULTURALES/RECREACIONALES. POR OTRO LADO, CON EL PROPÓSITO DE CREAR CONCIENCIA SOBRE EL TEMA, SE REALIZÓ EN EL MNBA UNA CHARLA SOBRE LA OBRA Y TRAYECTORIA DEL ARTISTA EN LA QUE SE OTORGÓ A LOS PROPIETARIOS/RESPONSABLES INTERESADOS UNA FICHA INFORMATIVA SOBRE SUS OBRAS. CON EL MISMO FIN, SE ACTUALIZARÁ LA INFORMACIÓN SOBRE JUAN EGENAU MOORE EN LA WEB DE ARTISTAS VISUALES CHILENOS, Y SE REALIZÓ EL PRESENTE ARTÍCULO. AL PONER EN VALOR LA OBRA DE JUAN EGENAU MOORE, ES POSIBLE ADVERTIR EL SIGNIFICATIVO E INDISOLUBLE VÍNCULO QUE EXISTE ENTRE LAS LABORES DE INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN AL MOMENTO DE TRABAJAR CON EL PATRIMONIO CULTURAL EN PRO DE SU REVALORIZACIÓN. EN ESTE CONTEXTO, AMBOS TÉRMINOS PODRÍAN SIMPLIFICARSE COMO CONTENIDO Y VISUALIDAD QUE, DE ACUERDO AL CARÁCTER DEL PROYECTO PRESENTADO, PUEDEN SER ABARCADOS POR LAS DISCIPLINAS DE LA HISTORIA DEL ARTE Y EL DISEÑO GRÁFICO, RESPECTIVAMENTE.

ABSTRACT

THE MAIN OBJECTIVE OF THE PROJECT HANDS OF FIRE. JUAN EGENAU MOORE, CARRIED OUT DURING 2018 AND MID 2019, WAS TO VALUE THE WORK OF THE ARTIST THROUGH RESEARCH AND DISSEMINATION. FOR THIS PURPOSE, RESEARCH WAS DONE ON HIS WORK AND TRAJECTORY, TOGETHER WITH AN ONLINE CATALOG OF HIS SCULPTURES TO BE DISSEMINATED BY CULTURAL INSTITUTIONS AND REACH A GREATER AUDIENCE. SUBSEQUENTLY, A DIDACTIC BOOK EXPOSING THE RESEARCH WAS DESIGNED WITH THE PURPOSE OF COMMUNICATING THE INFORMATION OBTAINED. IT ALSO INCLUDED HIGH RESOLUTION IMAGES, IN ORDER TO ILLUSTRATE THE CONTENT FOR THE USERS IN AN ATTRACTIVE WAY. IN ADDITION TO THE INTENTION OF CONTRIBUTING TO GENERATE A LINK BETWEEN HERITAGE AND THE COMMUNITY, THE BOOK PUBLISHED ON THE WEB OF CHILEAN VISUAL ARTISTS THAT BELONGS TO THE LIBRARY OF THE MUSEO NACIONAL DE BELLAS (MNBA) (<HTTP://WWW.ARTISTASVISUALESCHILENOS.CL>), CONTAINS A TRAVEL ROUTE OF THE WORKS LOCATED IN PUBLIC SPACES, CONNECTING THEM WITH CULTURAL /RECREATIONAL ACTIVITIES. ON THE OTHER HAND, WITH THE PURPOSE OF RAISING AWARENESS AND EDUCATE THE VARIOUS RECIPIENTS ON THE SUBJECT, A TALK ABOUT THE WORK AND CAREER OF THE ARTIST WAS HELD IN THE MNBA, WHERE A FACTSHEET OF HIS WORK WAS HANDED TO THE OWNERS/INTERESTED MANAGERS. FINALLY, AND WITH THE SAME PURPOSE, THE INFORMATION ABOUT JUAN EGENAU MOORE WAS UPDATED IN THE WEB OF CHILEAN VISUAL ARTISTS, AND THE PRESENT ARTICLE WAS PUBLISHED. BY VALUING THE WORK OF JUAN EGENAU MOORE, IT IS POSSIBLE TO UNDERSTAND THE SIGNIFICANT AND INDISSOLUBLE BOND THAT EXISTS BETWEEN RESEARCH AND DISSEMINATION WHEN WORKING WITH THE REVALUATION OF CULTURAL HERITAGE. IN THIS CONTEXT, BOTH TERMS COULD BE SIMPLIFIED AS CONTENT AND VISUALITY THAT, ACCORDING TO THE NATURE OF THE PROJECT PRESENTED, CAN BE COVERED BY THE DISCIPLINES OF ART HISTORY AND GRAPHIC DESIGN, RESPECTIVELY.

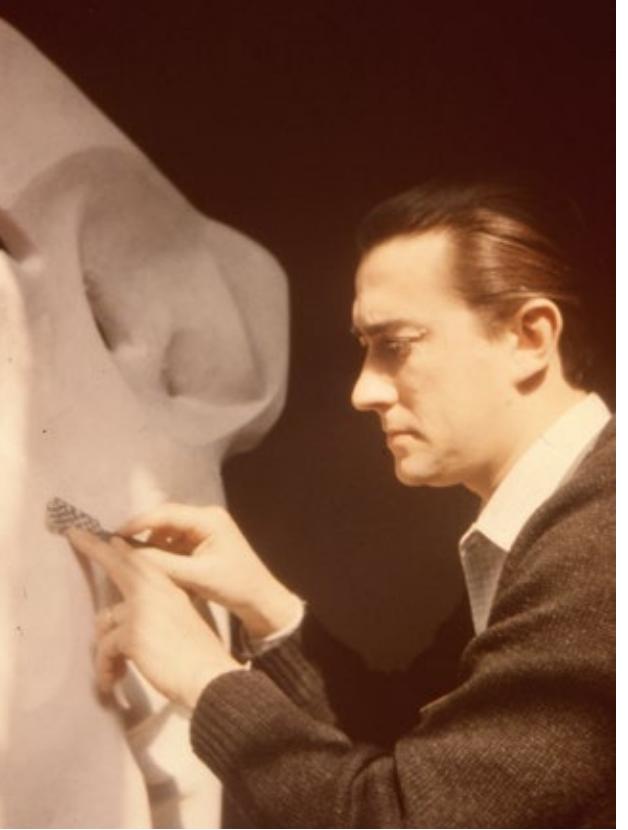
Juan Egenau Moore (1927-1987) fue un connotado artista nacional que desarrolló su trabajo durante la segunda mitad del siglo XX, época sumamente activa y llena de cambios en el ámbito histórico-cultural chileno e internacional. Comenzó sus estudios a fines de la década de 1940, logrando destacarse notoriamente como artista desde mediados de 1950, en la Universidad de Chile y en la Escuela de Artes Aplicadas, perteneciente a la misma institución. Sus estudios de fundición escultórica en el Rhode Island School of Design (RISD), entre 1966 y 1967, fueron determinantes para su obra, pues gracias a su experimentación y adaptación a sus necesidades de la técnica de “fundición a la tierra con poliestireno expandido” desarrolló un novedoso tratamiento del aluminio.

De este modo, sentó precedentes en la docencia y la es-cultura nacional e internacional. Toda su labor se ve reflejada en una gran cantidad de obras que aún se conservan en espacios públicos y colecciones privadas, conformando parte importante del patrimonio cultural de Chile, que –lamentablemente en la actualidad– se está perdiendo a causa del olvido, el desconocimiento y la falta de resguardo.

Juan Egenau Moore (1927-1987) was a recognized national artist who developed his work during the second half of the twentieth century, a period that was extremely active and full of changes for the cultural-historical context in Chile and worldwide. He began his studies at the end of the decade of 1940, managing to stand out noticeably as an artist from mid 1950, at the University of Chile and the School of Applied Arts, of the same institution. His studies of sculptural casting at the Rhode Island School of Design (RISD), between 1966 and 1967, were decisive for his work, because his experimentation and adaptation of casting to the needs of the technique of “sand casting” conducted him to developed a novel treatment of aluminum.

In this way, he laid the groundwork in teaching and national and international sculpture. All his dedication is reflected in a large quantity of works that are still preserved in public spaces and private collections, forming an important part of Chilean cultural heritage, which–unfortunately today–is being lost as a result of forgetfulness, ignorance and lack of protection.

Beyond the various views that exist with respect to the methods needed to safeguard and enhance the value of cultural heritage,



184

El maestro Juan Egenau Moore



185

Escultura de aluminio fundido y placas de aluminio
"Mi amor Aguerrido", 69x32x35 cm

Más allá de las diversas opiniones que existen respecto de los métodos necesarios para resguardar y poner en valor el patrimonio cultural, la mayoría de las artistas coinciden en que es primordial su registro e investigación, para posteriormente difundirlo, permitiendo que las distintas comunidades o usuarios que se relacionan con él puedan construir un vínculo que le aporte valor en la actualidad, manteniéndolo dinámico y vivo (Unesco, 1978, 2003). Es de acuerdo a esto que el proyecto "Manos de Fuego. Juan Egenau Moore", realizado en Santiago de Chile durante 2018 y mediados de 2019, tuvo como principal objetivo poner en valor la obra del artista mediante su investigación y difusión.

Con este propósito y como base estructural del proyecto, se realizó una investigación sobre su obra y trayectoria, además del registro y documentación de su producción artística. Trabajo del que posteriormente nació el catálogo online de sus esculturas, para ser difundido por instituciones culturales para abarcar a mayor cantidad de personas. Posteriormente, con la finalidad de difundir la información obtenida, se efectuó un libro en el que se expuso de manera didáctica la investigación, acompañada por imágenes en alta resolución, con el fin de ilustrar de manera entretenida y atractiva a los usuarios. Además con la intención de contribuir al vínculo entre patrimonio y comunidades, el libro que será publicado en la web de Artistas Visuales Chilenos perteneciente a la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (<http://www.artistasvisualeschilenos.cl>), contiene una ruta de recorrido de las obras que se

most artists agree in that it is essential to register, investigate, and communicate, enabling different communities or users related to the work to build a link that brings value today, keeping it dynamic and alive (Unesco, XXX). It is according to this view that the main objective of the project Hands of Fire. Juan Egenau Moore, held in Santiago de Chile during 2018 and mid 2019, was to value the work of the artist through its research and dissemination.

The structural basis of the project was a thorough register and research of the artist's work and trajectory, in addition to an online catalog of his sculptures to be disseminated by cultural institutions, reaching a greater audience. Subsequently, a didactic book exposing the research was designed with the purpose of communicating the information obtained. It also included high resolution images, in order to illustrate the content for the users in an attractive way. In addition to the intention of contributing to generate a link between heritage and the community, the book published on the web of Chilean Visual Artists that belongs to the library of the Museo Nacional de Bellas (MNBA) (<http://www.artistasvisualeschilenos.cl>), contains a travel route of the works located in public spaces, connecting them with cultural /recreational activities.

On the other hand, with the purpose of raising awareness and educate the various recipients on the subject, a talk about the work and career of the artist was held in the MNBA, where a factsheet of his work was handed to the owners/interested managers. Finally, and with the same purpose, the information about Juan Egenau Moore was updated in the web of Chilean Visual Artists, and the present article was published.

encuentran en espacios públicos, enlazándolas con actividades culturales/recreacionales. Por otro lado, con el propósito de concientizar y educar sobre el tema a los diversos destinatarios, se realizó en el MNBA una charla sobre obra y trayectoria del artista, en la que se otorgó a los propietarios/responsables interesados una ficha informativa sobre su obra. Conjuntamente y con el mismo fin, se actualizará la información sobre Juan Egenau Moore en la web de Artistas Visuales Chilenos, y se realizó el presente artículo.

CONTENIDO Y VISUALIDAD

Al poner en valor la obra de Juan Egenau Moore, es posible advertir el significativo e indisoluble vínculo que existe entre las labores de investigación y difusión al momento de trabajar con el patrimonio cultural en pro de su revalorización. En este contexto, ambos términos podrían simplificarse como contenido y visualidad que, de acuerdo al carácter del proyecto presentado, pueden ser abarcados por las disciplinas de la historia del arte y el diseño gráfico, respectivamente. En este sentido, el trabajo de puesta en valor del patrimonio, debe generar un contenido que se comunique mediante diferentes métodos y/o plataformas, para que las comunidades usuarias del patrimonio trabajado puedan vincularse con él y darle un valor (Quiroz, 2012). Así la historia del arte, con su función investigativa, cumple la tarea de generar contenido, factor indispensable para lograr productos/actividades con sentido y calidad, pero es gracias al diseño gráfico y su capacidad de generar imágenes (visualidad) para productos/actividades, que se logra la difusión de manera concreta y efectiva. De este modo, es imposible concebir la puesta en valor del patrimonio cultural, sin tomar en cuenta la interdisciplinariedad, dándole siempre la misma importancia a ambas disciplinas en aras de un equilibrio integral.

Acorde a que el proyecto *Manos de Fuego. Juan Egenau Moore*, está enfocado principalmente en la obra del artista, es posible explicar la relación entre contenido y visualidad anteriormente descrita de manera más detallada, como se muestra a continuación. La semiótica entiende la obra de arte como parte de un proceso de comunicación, pues esta disciplina se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como un signo y el signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa que no necesariamente exista (Eco, 2000). En este sentido, los signos solo existen si un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra, llegando así a una convención semiótica. Por lo tanto, la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación, que subsisten porque bajo ellos se establece un sistema de significación. De este modo, dentro de un proceso comunicativo, el artista actúa como emisor de un conjunto de señales que conforman un mensaje expresado en una obra, que solo se comunica cuando el receptor reacciona a la señal con una respuesta interpretativa¹.

De acuerdo a lo recientemente señalado, la historia del arte debe estudiar las artes visuales dentro de un marco histórico, desde la prehistoria hasta el presente, incluyendo el

CONTENT AND VISUALITY

By valuing the work of Juan Egenau Moore, it is possible to understand the significant and indissoluble bond that exists between research and dissemination when working with the revaluation of cultural heritage. In this context, both terms could be simplified as content and visuality that, according to the nature of the project presented, can be covered by the disciplines of art history and graphic design, respectively.

In this sense, the work of putting heritage in value, must generate content that communicates through different methods and/or platforms, in order for the user communities of that specific heritage to connect and value it (Quiroz, 2012).

Art history, with its investigative function, fulfils the task of generating content, essential factor to achieve products/activities with meaning and quality, while graphic design and its ability to generate images (visuality) for products/activities, is responsible for the concrete and effective dissemination.

In this way, it is impossible to achieve the valorization of cultural heritage, without taking into account interdisciplinarity, giving the same importance to each of the disciplines in order to obtain balance.

Given that the project *Hands of Fire. Juan Egenau Moore*, is mainly focused in the artist's work, it is possible to explain the relationship between content and visuality described above in more detail, as shown below. Semiotics understands the work of art as part of a process of communication, because this discipline is concerned with anything that can be considered as a sign and the sign is anything that can be considered as a signifying substitute of anything else that does not necessarily exist (Eco, 2000). In this sense, signs exist only if a human group decides to use something as a vehicle of any other, thereby achieving a semiotic convention. Therefore, semiotic studies all cultural processes as processes of communication, that persist because they are built over a system of significance. In this way, within a communicative process, the artist acts as the sender of a set of signals that make up a message expressed in a work, which only communicates when the receiver reacts to the signal with an interpretative response¹.

According to the recently pointed out, art history must study visual arts within an historical context, from prehistory to the present, including stylistic development, its use in communication and decoration, and its aesthetic and intellectual value². Through various methods used in this discipline, research develops with the aim to generate well-grounded and quality content. But according to the primary objective of the project exposed—that the aim of art is to communicate and that the value of heritage must consider the link between the art and the communities that relate to it—, it is not enough to only generate content, depriving the public of the true finality of art and cultural heritage. But how do we make it visible? How do we communicate in a way that is understandable and graphically appealing? How do we bring the contents closer to the communities? Dissemination that only transfers content is not complete, it reaches a much more limited audience than the one that achieves visuality¹.

It is at this point, then, where the role of graphic design becomes relevant, a tool that will enable to visualize heritage that

¹Se debe tener presente que en los procesos de comunicación siempre se modifican los códigos, pues emisor y receptor están sujetos e influenciados por sus propios contextos o marcos globales de condiciones, provocando que nunca se lea el mensaje original del mismo modo en que fue creado por el emisor (Eco, 2000).

²It must be acknowledged that in communication processes codes are always modified, since sender and receiver are subject and influenced by their own contexts or global condition frameworks. The original message is never read in the same way as it was created by the emitter (Eco, 2000).



Prototipo libro recopilatorio de obras de Juan Egenau

desarrollo estilístico, su uso en la comunicación y la decoración, y su valor estético e intelectual². Mediante los diversos métodos que aporta esta disciplina, se desarrolla la investigación con la finalidad de generar contenidos bien fundamentados y de calidad. Pero de acuerdo al objetivo primordial del proyecto expuesto, a que el fin del arte es comunicar y que una puesta en valor del patrimonio debe considerar el vínculo entre este y las comunidades que se relacionan con él, no se concibe el hecho de quedarse solo en el desarrollo contenidos, privando a los públicos del verdadero fin del arte y del patrimonio cultural. Pero ¿cómo lo hacemos visible? ¿Cómo difundimos de una manera comprensible y gráficamente atractiva? ¿Cómo acercamos los contenidos a las comunidades? Pues una difusión que se queda solo en los contenidos, no está completa, llega a un público mucho más limitado que aquella que logra la visualidad.

Es en este punto, entonces, donde entra la función del diseño gráfico, herramienta que permitirá visibilizar este patrimonio que se está olvidando o desconociendo. Pero ¿qué hace el diseño gráfico? Visualiza, da a conocer de una forma clara y ordenada y entrega el mensaje mediante medios visuales (Frascara, 2000). Por lo tanto, realiza comunicación visual. Toda comunicación visual se compone de un emisor, quien emite mensajes visuales de toda clase, que pueden ser afectados por un ambiente lleno de interferencias; llegan a un emisor en donde filtra los mensajes, para luego tener una reacción interna y finalizar en una respuesta. Estos filtros se conocen como sensoriales, que dependerán de las

is being forgotten or ignored. But what does graphic design do? Displays, communicates in a clear and orderly way, and delivers the message through visual media (Frascara, 2000). Therefore, it performs visual communication. All visual communication consists of a sender, who sends visual messages of all kinds, and may be affected by an atmosphere full of interference; they reach a receiver where the messages are filtered, to have an internal reaction and end in a response. These filters are known as sensory, which will depend on the physical characteristics of the receiver; operative, according to the constitutional features as is the case of age; and culture, allowing only what the receiver knows to pass through. In the case of art, the sender would be the artist (Juan Egenau), his works are their messages (sculptures), each of these communicate, and society is responsible to interpret these messages and value them.

HANDS OF FIRE

In this project, it was intended to achieve the goal of enabling the messages (works of Egenau) that are being left behind, to communicate again. Graphic design was used to interpret the information obtained through research and order it through visual media, raising awareness through the content and form. That is how a new visual communication was generated, making information visible and handing it to society through forms. This is informed and sensitized, generating a revaluation of the work and allowing it to communicate. The audience got informed and sensitized, generating a revaluation of the work and helping it to communicate its meaning again.

²A efectos del presente artículo, se ha utilizado la definición de historia del arte desarrollada por el Getty, pues además de estar actualizada de acuerdo a los últimos estudios, toma en cuenta opiniones diversas y es aquella que actualmente maneja diversas instituciones nacionales e internacionales (Getty Research, s/f).

²For the purposes of this article, the definition of art history developed by the Getty is used because it is being updated according to the latest studies, it takes into account diverse opinions and is currently handled by various national and international institutions (Getty Research, s / f).

Al poner en valor la obra de Juan Egenau Moore, es posible advertir el significativo e indisoluble vínculo que existe entre las labores de investigación y difusión al momento de trabajar con el patrimonio cultural en pro de su revalorización.

By valuing the work of Juan Egenau Moore, it is possible to understand the significant and indissoluble bond that exists between research and dissemination when working with the revaluation of cultural heritage.

características físicas del receptor; operativos, según las características constitucionales como es el caso de la edad; y las culturales, que dejan pasar solo aquello que el receptor conoce. En el caso del arte, el emisor sería el artista (Juan Egenau), sus obras son sus mensajes (esculturas), cada una de estas comunica, y la sociedad se encarga de interpretar estos mensajes y valorar.

MANOS DE FUEGO

En este proyecto se pretendió que los mensajes (obras de Egenau) que están siendo olvidadas vuelvan a comunicar. El diseño gráfico tomó la información obtenida mediante la investigación y la ordenó mediante medios visuales, sensibilizando a través del contenido y la imagen. Es así como el diseño generó una nueva comunicación visual, visibilizó y entregó la información mediante formas a la sociedad. Esta se informó y sensibilizó, generando una revaloración de la obra y permitiendo que esta vuelva a comunicar.

Lo expuesto en el párrafo anterior, se puede ejemplificar mediante la realización del libro digital del proyecto. En este, la historia del arte se encargó de realizar una completa investigación mediante el levantamiento y el análisis de la información (vida, obra y trayectoria del artista), además de la catalogación y el registro de su obra plástica. Toda esta información que se ve materializada en el contenido, es entregada a la sociedad mediante imágenes que el diseño gráfico utiliza para exponer y visibilizar, permitiendo la accesibilidad para todos, informando sobre nuestro patrimonio. Cabe destacar que los recursos gráficos utilizados fueron creados para que estos dialoguen con la estética de la obra de Juan Egenau, buscando el equilibrio entre la figura y la obra del artista.

A modo de conclusión, el presente proyecto se ha constituido como una oportunidad para abordar y difundir un tema que hasta hoy había quedado en el olvido, estableciéndose como piedra angular para futuras puestas en valor, haciéndose partícipe del resguardo patrimonial y dejando una huella indisoluble en la salvaguardia de la cultura nacional. Mas esta oportunidad, al igual que cualquier trabajo con el patrimonio cultural, ha sido posible principalmente gracias al aporte de las distintas personas e instituciones involucradas, que han generado una red de apoyo para sostener el proyecto. Cada individuo u organismo ha aportado con un factor indispensable, sin el cual la totalidad no podría sostenerse, demostrando que el pilar primordial para el trabajo con el patrimonio cultural es mantener un enfoque participativo e integral, incorporando las visiones de los diversos actores involucrados, con la finalidad de generar redes que aporten al valor que mantiene vivo el bien a futuro.

What is stated in the previous paragraph, is exemplified through the realization of the digital book project. In the book, art history undertook a thorough investigation by gathering the information, cataloging, and analyzing each of the aspects of the life and work of the artist. All of this information that is embodied in the content, is delivered to society through forms that graphic design used to order it and make it visible, enabling accessibility for everybody to learn about our heritage. It should be noted that the graphic resources used were created to produce a dialogue with the aesthetics of the work of Juan Egenau, balancing the figure with the work of the artist.

To conclude, this project has been constituted as an opportunity to address and disseminate a topic that until now had been forgotten, setting a cornerstone for future value enhancements, participating in the patrimonial safeguard and leaving an indissoluble footprint in the protection of our national culture. But this opportunity, like any work with cultural heritage, has been possible mainly thanks to the contribution of the diverse people and institutions involved, which have generated a support network to sustain the project. Each individual and organization, has contributed with an indispensable factor, without which the whole project could not have been sustained. This demonstrates that the primary pillar for working with cultural heritage is to maintain a participatory and comprehensive approach, incorporating the visions of the various actors involved, with the purpose of generating support networks that provide the value that keeps heritage alive in the future.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Frascara, J. (2000). *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Getty Research, Art&Architecture Thesaurus On Line. *Art History*. Recuperado de <http://www.getty.edu/vow/llDisplay?find=&logic=AND¬e=&subjectid=300054233>
- Museo Nacional de Bellas Artes, s/f. *Artistas Visuales Chilenos*. <http://www.artistasvisualeschilenos.cl>
- Quiroz, E. (2012). *La transmisión de la tradición para la salvaguardia y conservación del Patrimonio Cultural*. Campeche: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Unesco (1978). *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles*. París, Francia.
- Unesco (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París, Francia.

SOBRE JUAN EGNAU / ABOUT JUAN EGNAU

Juan Egenau Moore (1927–1987) fue un connotado artista nacional que desarrolló su trabajo durante la segunda mitad del siglo XX, época sumamente activa y llena de cambios en el ámbito histórico-cultural nacional e internacional. Comenzó sus estudios a fines de la década de 1940, logrando destacarse notoriamente como artista desde mediados de 1950, Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en la Escuela de Artes Aplicadas, perteneciente a la misma institución. Durante esta primera etapa, experimentó y se destacó en variadas técnicas artísticas como dibujo, pintura, grabado, cerámica, orfebrería y esmalte sobre metal, desarrollo artístico que paulatinamente lo llevó a emprender su camino escultórico, que definió su trayectoria desde 1960. Su trabajo tridimensional se inició con una estética bastante figurativa aunque siempre rozando la abstracción a partir de la potente expresividad, pero –ya hacia 1963– se volvió completamente abstracto con morfologías brotadas de un mundo orgánico-vegetal, que en el futuro fueron evolucionando hacia una estética tecnológico-industrial, enraizadas en la veloz modernidad que rodeaba al artista.

Sus estudios de fundición escultórica en el Rhode Island School of Design (RISD), entre 1966 y 1967, fueron determinantes para su obra, pues gracias a su experimentación y adaptación a sus necesidades, de la técnica de “fundición a la tierra con poliestireno expandido” desarrolló un novedoso tratamiento del aluminio que demostró sus innegables aptitudes para el manejo del material y las formas a su antojo, convirtiéndose posiblemente en el primero en desarrollarla en Chile. Durante su destacada trayectoria, además de obtener numerosas distinciones y premios, participó en importantes exposiciones nacionales e internacionales, de manera colectiva e individual, siendo continuamente reconocido por su indiscutible talento en el oficio, derivado de su práctica orfebre y su novedoso tratamiento de las formas, procedente de su ilimitado mundo creativo. Conjuntamente, durante toda su carrera fue reconocido por sus aptitudes docentes en Universidad de Chile, considerándosele aún en la actualidad como un gran “maestro”, que enseñaba a partir del rigor académico para forjar el camino de cada artista. Pero ante todo se le reconoce como un “interlocutor”, pues permitía que cada alumno siguiese su propia senda hacia la libertad, constituyéndose como un importante educador de su época. Asimismo, se caracterizaba por compartir sin temores sus invaluables conocimientos técnicos y artísticos, siendo el probablemente el primero en enseñar la técnica de “fundición a la tierra mediante vaporización del modelo” en territorio nacional.

Juan Egenau Moore (1927–1987) was a recognized national artist who developed his work during the second half of the twentieth century, extremely active and changing period in the historical-cultural area in Chile and worldwide. He began his studies at the end of the 1940s, achieving notorious reputation as an artist since the mid-1950s, at the University of Chile and at the School of Applied Arts, belonging of the same institution. During this first stage, he experimented and excelled in various artistic techniques such as drawing, painting, engraving, ceramics, goldsmithing and enameling on metal, artistic development that gradually led him to embark on his sculptural path, which defined his career since 1958. His three-dimensional work began with a rather figurative aesthetic but always exploring abstraction by its powerful expressiveness. But by 1964, his work became completely abstract with morphologies inspired in an organic-vegetal world, which in the future evolved towards a mechanical-industrial aesthetics, rooted in the fast modernity period that the artist was living.

His studies of sculptural foundry at the Rhode Island School of Design (RISD), between 1966 and 1967, were decisive for his work, due to his experimentation and adaptation of the technique of “casting in sand”, that led him to develop a novelty treatment of aluminum. He demonstrated undeniable aptitudes to handle the material and shapes at his will, becoming the first artist to develop it in Chile. During his distinguished career, in addition to winning numerous awards and prizes, he participated in important national and international exhibitions, collectively and individually. And was continuously recognized for his undisputed talent in the trade derived from his goldsmith practice and his novel treatment of forms, coming from his unlimited creative world.

In addition, he was distinguished throughout his career for his teaching skills at Universidad de Chile, and is still considered a great “master” who taught with academic rigor to forge the path of each artist. But above all he is remembered as a transcendental “partner”, enabling each student to follow his own path to freedom, becoming a reforming educator of his time. Likewise, he was characterized for sharing without fear his invaluable technical and artistic knowledge, being the first to teach the technique of “casting in sand” in the national territory.



Prototipo ficha coleccionistas y libro recopilatorio de obras de Juan Egenau

SINERGIA ENTRE CULTURA, COMERCIO Y TURISMO. EL BARRIO DE LAS LETRAS DE MADRID COMO DESTINO INNOVADOR EN EL DISEÑO DEL USO DE SU PATRIMONIO CULTURAL

Synergy between culture, commerce and tourism. Barrio de las Letras neighborhood in Madrid as an innovative destination to design the use of its cultural heritage

POR: DRA. BLANCA GARCÍA HENCHE

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. FACULTAD DE CCEE Y TURISMO / SCHOOL OF CCEE Y TURISMO

PALABRAS CLAVES: BARRIO DE LAS LETRAS, COMERCIO, TURISMO, CULTURA / KEY WORDS: BARRIO DE LAS LETRAS, COMMERCE, TOURISM, CULTURE
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: DRA. BLANCA GARCÍA H.

RESUMEN

EL SECTOR TURÍSTICO POSEE UNA GRAN CAPACIDAD DE RENOVACIÓN, ABSORCIÓN Y CREATIVIDAD, QUE LE PERMITE PRODUCIR BIENES, SERVICIOS Y EXPERIENCIAS, SOBREPONIENDO, EN ALGUNOS CASOS, SU DINAMISMO A LAS NECESIDADES COTIDIANAS DE LOS HABITANTES DE LOS DESTINOS TURÍSTICOS. POR ELLÓ, LA MASIFICACIÓN TURÍSTICA LLEVA A QUE MUCHOS CENTROS URBANOS PASEN A SER UNA ESPECIE DE DECORADO, PERDIENDO TODO SU VALOR CULTURAL Y PATRIMONIAL.

EL PRESENTE TRABAJO BUSCA DESCRIBIR CÓMO LA PROXIMIDAD ENTRE PEQUEÑAS EMPRESAS PERMITE LA TRANSFORMACIÓN DE UNA ZONA COMERCIAL E HISTÓRICA, CREANDO UNA IMAGEN DE DESTINO Y AUMENTANDO EL VALOR PATRIMONIAL DE LA MISMA. PARA ELLÓ, SE HA SELECCIONADO EL BARRIO DE LAS LETRAS EN MADRID, QUE ESTÁ TRABAJANDO EN LA VALORIZACIÓN DEL PATRIMONIO COMERCIAL Y CULTURAL, IMPRESCINDIBLE EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN PARA PRESTIGIAR Y SINGULARIZAR LOS DESTINOS TURÍSTICOS, SIN PERDER LA ESENCIA DE BARRIO Y MANTENIENDO LA VIDA COTIDIANA DE SUS HABITANTES.

EL BARRIO DE LAS LETRAS SIRVE COMO EJEMPLO DE LA SIMBIOSIS ENTRE TURISMO, COMERCIO Y CULTURA COMO EJE PARA PONER EN VALOR EL PATRIMONIO HISTÓRICO (MATERIAL E INMATERIAL), CULTURAL Y SOCIAL DE ESTA ZONA HISTÓRICA DE MADRID.

ABSTRACT

THE TOURISM SECTOR HAS A GREAT CAPACITY FOR RENEWAL, ABSORPTION AND CREATIVITY, WHICH ENABLES IT TO PRODUCE GOODS, SERVICES AND EXPERIENCES, PRIORITIZING, IN SOME CASES, DAILY NEEDS OF THE INHABITANTS OF TOURIST DESTINATIONS OVER ITS OWN DYNAMISM. FOR THIS REASON, OVERCROWDING OF TOURISTS LEAD TO THE TREND OF DECORATING MANY URBAN CENTERS, LOSING ALL ITS CULTURAL AND PATRIMONIAL VALUE.

THE PRESENT WORK SEEKS TO DESCRIBE HOW THE PROXIMITY BETWEEN SMALL COMPANIES ENABLES THE TRANSFORMATION OF A COMMERCIAL AND HISTORICAL ZONE, CREATING AN IMAGE OF DESTINY AND INCREASING ITS PATRIMONIAL VALUE. TO THIS END, THE BARRIO DE LAS LETRAS (LAS LETRAS NEIGHBORHOOD) HAS BEEN SELECTED IN MADRID, BECAUSE IT IS WORKING ON THE VALORIZATION OF COMMERCIAL AND CULTURAL HERITAGE. THESE ACTIONS ARE ESSENTIAL IN THE ERA OF GLOBALIZATION TO PRESTIGE AND SINGULARIZE TOURIST DESTINATIONS, WITHOUT LOSING THE ESSENCE OF THE NEIGHBORHOOD AND MAINTAINING THE DAILY LIFE OF ITS INHABITANTS.

THE BARRIO DE LAS LETRAS SERVES AS AN EXAMPLE OF THE SYMBIOSIS BETWEEN TOURISM, COMMERCE AND CULTURE AS AXES TO VALUE THE HISTORICAL (MATERIAL AND IMMATERIAL), CULTURAL AND SOCIAL HERITAGE OF THIS HISTORIC AREA OF MADRID.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, las ciudades están cada vez más involucradas en la promoción de su imagen hacia el exterior, mediante un marketing urbano bien definido y capaz de poner en valor aquello que las diferencia: su autenticidad y su cultura.

Desde los años 1960 y hasta hoy, la evolución del sector turístico ha sido considerable y su función en la transformación de las ciudades es cada vez más marcada. Por otra parte, el sector turístico está experimentando un giro creativo y las ciudades se están convirtiendo en "paisajes creativos", dejando de ser lugares donde vivir, para transformarse en un paisaje en el que disfrutar, experimentar y degustar (Fórum de Ciudades y Territorios Creativos de España, 2017).

Ante la situación descrita, se hace necesaria la construcción de nuevos modelos urbanos, donde lo local, la preservación del patrimonio y las experiencias innovadoras cobran cada vez más fuerza. Por ello, ante la tendencia a la globalización a todos los niveles, existen otras apuestas que reclaman la transformación de los espacios geográficos manteniendo las características originales, como el predominio de la pequeña empresa y importancia de las relaciones locales (Amin & Robins, 1992).

Por otra parte, emerge un segmento minoritario de viajeros que prefiere zonas urbanas menos conocidas y explotadas turísticamente (Hosteltur, 2016). Este segmento se convierte en imprescindible para aquellas ciudades que requieren descongestionar sus zonas históricas (Coca-Stefaniak et al, 2009; Barrera et al, 2014; y Almeida, 2015) y promocionar sus nuevos barrios como "microdestinos". Por esta razón, se ha seleccionado al Barrio de las Letras para el presente estudio, como un paradigma al límite de la élitización, en búsqueda de un modelo de desarrollo sostenible, que emplea tres aristas fundamentales: la cultura, el comercio y el turismo, para poner en valor el patrimonio histórico (material e inmaterial), cultural y social de la zona.

DRA. BLANCA GARCÍA HENCHE

Dra. en Ciencias Empresariales por la Universidad de Alcalá. Profesora Contratada Doctor, área de Comercialización e Investigación de Mercados, Departamento de Economía y Dirección de Empresas. Coordinadora del Programa de la Universidad de Alcalá con Shanghai International Studies University. Experta en marketing turístico con áreas de estudio en torno al turismo rural, gastronómico, cultural y marketing experiencial en turismo. Autora de diversos libros y capítulos de libro, entre los que destacan *Marketing del Turismo Rural, Nos Vemos en el Mercado, Una guía por los Mercados de Abastos de Madrid*, además de trabajos académicos y de investigación en torno a la comercialización de experiencias turísticas. Autora del blog <http://bitacoradelahenche.blogspot.com.es/>

PhD. in Business Studies from the University of Alcalá. PhD. Professor, Marketing and Market Research Area, Department of Economics and Business Management. Coordinator of the Alcalá University Program with Shanghai International Studies University. Expert in tourism marketing, has studied rural, gastronomic, cultural and management, and experiential tourism. Author of several books and book chapters, among them the following outstanding: *Marketing del Turismo Rural (Rural Tourism Marketing)*, *Nos Vemos en el Mercado (See You in the Market)*, *A guide through the Markets of Supplies of Madrid*, in addition to academic and research works related to the commercialization of tourist experiences. Author of the blog <http://bitacoradelahenche.blogspot.com.es/>

INTRODUCTION

Currently, cities are increasingly involved in the promotion of their image abroad, through a well defined urban marketing able to put in value what differentiates them: their authenticity and their culture.

Since the 1960s and until today, the evolution of the tourism sector has been considerable and its role in the transformation of cities is increasingly notorious. On the other hand, the tourism sector is undergoing a creative turn and cities are becoming "creative landscapes", ceasing to be places to live, to become a landscape in which to enjoy, experience and taste (Forum of Cities and Creative Territories of Spain, 2017).

Given the described situation, it is necessary to build new urban models, where the local, the preservation of heritage and innovative experiences gain strength. Therefore, faced with the trend towards globalization at all levels, there are other bets that demand the transformation of geographical spaces while maintaining the original characteristics, such as the predominance of small businesses and the importance of local relations (Amin & Robins, 1992).

On the other hand, a minority segment of travelers emerge that prefers less known and exploited urban areas (Hosteltur, 2016). This segment becomes essential for those cities that need to decongest their historical zones (Coca-Stefaniak et al, 2009; Barrera et al, 2014, and Almeida, 2015) and promote their new neighborhoods as "micro-destinations". For this reason, Barrio de las Letras has been selected for the present study, as a paradigm at the limit of élitization, in search of a model of sustainable development, based on three fundamental edges: culture, commerce and tourism, to value the historical (material and immaterial), cultural and social heritage of the area.

URBAN TOURISM AS A TRANSFORMING AGENT. RELEVANCE OF URBAN AND EXPERIENTIAL MARKETING IN THE SATISFACTION OF TOURISTS SEEKING EXPERIENCES RELATED TO CULTURAL HERITAGE

Urban tourism plays a fundamental role in the transformation of cities, since as globalization monopolizes them there is a

TURISMO URBANO COMO AGENTE TRANSFORMADOR. IMPORTANCIA DEL MARKETING URBANO Y EXPERIENCIAL EN LA SATISFACCIÓN DEL TURISTA QUE BUSCA EXPERIENCIAS RELACIONADAS CON EL PATRIMONIO CULTURAL

El turismo urbano juega un papel fundamental ante esta transformación de las ciudades, ya que a medida que la globalización va acaparando las mismas, la competencia es cada vez mayor y se hace necesario ser diferente y promover de la mejor manera posible aquello que la ciudad tiene de singular y que puede ofrecer a los viajeros y visitantes.

En este contexto, el marketing urbano hace referencia a la investigación, valorización y promoción del territorio, para fomentar y sostener el desarrollo local, basándose en aquello que lo hace único y todo esto desde una perspectiva global (Castelletti y D'Acunto, 2006).

A la idea de marketing urbano, se suma el concepto de *city marketing*, entendido como la fidelización tanto de la población local, como de la temporal (turistas, empresas e inversores) y como forma de impulsar la ciudad hacia el exterior, pero focalizado en el centro de la ciudad, su comercio, su cultura y sus residentes.

Por otra parte, el nuevo turista no se conforma con los modelos turísticos tradicionales y busca nuevas experiencias, emocionarse y vivir la ciudad como un todo. Así, los cambios en las necesidades de los consumidores hacen necesaria la introducción de nuevas estrategias de marketing experiencial, como un valor añadido al concepto de marketing urbano, ya que se ha de ser capaz de satisfacer todos esos gustos mediante experiencias únicas, transformadoras y diferentes.

Al integrar aspectos como la cultura y las tradiciones de la gente del lugar, el turista se siente inmerso en su forma de vida local y obtiene una imagen positiva del destino visitado (García-Henche, 2018). Así, se pasa de un turista pasivo a un turista activo, que en lugar de "observar" se desplaza al destino para "hacer" algo y compartir sus vivencias en las redes sociales (García-Henche, 2018).

En este contexto, es precisamente donde han surgido en

los últimos años diversas propuestas de nuevas formas de turismo que intentan favorecer la dimensión experiencial del viaje a través, por ejemplo, de la lentitud y adopción de ritmos más pausados en las vacaciones: el denominado turismo slow (Blanco, 2011; Lumsdon y McGrath, 2011; Lancerini, 2005), la convivencia activa y participativa con las comunidades locales y su forma de vida en su mismo contexto sociocultural, a través del turismo vivencial (Bonilla, 2006) o el turismo creativo, que facilita también el contacto con la cultura local, por medio de la participación del visitante en actividades culturales, formativas y creativas (González, 2011).

Por ello, dentro de los destinos urbanos se considera que uno de los elementos más auténticos y llenos de tradición de las ciudades son los barrios. Lejos de ser solo las partes integrantes de las ciudades, los barrios empiezan a ser vistos como un destino en sí, capaz de satisfacer las necesidades del nuevo tipo de turista, gracias al conjunto de posibilidades que engloba.

LOS BARRIOS HISTÓRICOS COMO DESTINOS PARA EL TURISMO EXPERIENCIAL

Según Hosteltur, España cerró el año 2017 con unos datos récord en cuanto a la llegada de turistas internacionales (82 millones). Estos datos permiten ver que el país podría enfrentarse a una clara masificación en distintas ciudades, si

growing competition to standout. Cities need to be different and promote in the best possible way their singularities and their offer to travelers and visitors.

In this context, urban marketing refers to the investigation, valorization and promotion of the territory, to encourage and sustain local development, based on what makes it unique and all this from a global perspective (Castelletti and D'Acunto, 2006).

To the idea of urban marketing, the concept of city marketing is added, understood as the loyalty of both the local population and the temporary population (tourists, companies and investors) and as a way to push the city abroad, but focused on its center, its commerce, its culture and its residents.

On the other hand, the new tourist does not conform to traditional tourist models and seeks new experiences, excitement and living the city as a whole. Thus, changes in the needs of the consumers call for the introduction of new experiential marketing strategies, as an added value to the concept of urban marketing, since it has to be able to satisfy all those tastes through unique, transformative and different experiences.

By integrating aspects such as the culture and traditions of local people, tourists feel immersed in their local way of life and obtain a positive image of the visited destination (García-Henche, 2018). Thus, the experience passes from a passive tourist to an active tourist, who instead of "observing" moves to the destination to "do" something and share his/her experiences in social networks (García-Henche, 2018).

In this context, it is precisely where different proposals for new forms of tourism have arisen in recent years that try to favor the experiential dimension of travel. For example, the slowness and adoption of more leisurely rhythms during vacations: the so-called slow tourism (Blanco, 2011; Lumsdon and McGrath, 2011; Lancerini, 2005), active and participative coexistence with local communities and their way of life in the same socio-cultural context, through experiential tourism (Bonilla, 2006) or creative tourism, which also facilitates contact with the local culture, through the participation of the visitor in cultural, educational and creative activities (González, 2011).

Therefore, within urban destinations it is considered that one of the most authentic elements and full of tradition of the cities are the neighborhoods. Far from being only the integral parts of the cities, the neighborhoods begin to be seen as a destination in itself, able to satisfy the needs of the new type of tourist, thanks to the set of possibilities that it encompasses.

HISTORIC NEIGHBORHOODS AS DESTINATIONS FOR EXPERIENTIAL TOURISM

According to Hosteltur, Spain closed the year 2017 with record data regarding the arrival of international tourists (82 million). These data reveals that the country could face clear massive tourist visits in different cities, if tourism is not redirected to new previously unknown destinations.

More and more cities are choosing to promote neighborhoods away from traditional tourist sites, thus promoting interest in their cultures, shops, restaurants and local people, trying to sell what is truly authentic and what makes a city unique and worthy of discovery.

In the case of Madrid, local authorities did not hesitate to act and implement programs aimed at redirecting the growing demand to the most emblematic neighborhoods of the city. In this line, it is worth highlighting the "21 Distritos" (21 Districts) program, whose main purpose was to achieve tourism decentralization and the promotion of a city beyond its center.

no consigue redirigir los flujos turísticos hacia nuevos destinos antes poco conocidos.

Cada vez son más las ciudades que optan por promocionar los vecindarios alejados de los sitios turísticos tradicionales, fomentando así el interés por sus culturas, comercios, restaurantes y población local, bajo el intento de vender lo realmente auténtico y lo que hace que una ciudad sea única y merecedora de descubrimiento.

En el caso de Madrid, las autoridades locales no dudaron en actuar e implementar programas encaminados a redirigir esa demanda creciente hacia los barrios más emblemáticos de la ciudad. En este sentido, cabe destacar el programa "21 Distritos", cuyo fin principal era conseguir la descentralización turística y la promoción de una ciudad más allá de su centro.

La promoción de los barrios como destinos turísticos es cada vez más evidente. Así, la revista británica de viajes *Time Out*, publica una lista con los barrios "más cool del mundo".

En el caso de Madrid, las autoridades locales no dudaron en actuar e implementar programas encaminados a redirigir esa demanda creciente hacia los barrios más emblemáticos de la ciudad.

En este sentido, cabe destacar el programa "21 Distritos", cuyo fin principal era conseguir la descentralización turística y la promoción de una ciudad más allá de su centro.

La propia revista explica que, hoy, lo último que buscan los turistas es sentirse turistas, es decir, que van en busca de lo auténtico y buscan integrarse con la población local, disfrutar de sus costumbres, su cultura, comercio y vida cotidiana.

Pero se ha de tener en cuenta que la masificación turística conlleva un proceso que supone la desaparición de los antiguos habitantes de los centros de las ciudades, debido al aumento del precio de la vivienda y el cambio en el modelo de comercio de proximidad y la economía de servicios que pasan a estar dedicados prácticamente en exclusivo a los visitantes. Los centros urbanos afectados pasan a ser una especie de decorado deshumanizado, por el cual desfilan hordas de turistas, perdiendo todo su valor cultural y patrimonial, tal como ocurre en ciudades como Londres, París y Barcelona, que sufren desde hace años este fenómeno.

Para este artículo, se ha seleccionado el Barrio de las Letras en Madrid, debido a que es un barrio que está trabajando en la valorización y mantenimiento del patrimonio comercial y cultural, basándose en tres ejes fundamentales: cultura, comercio y turismo.

EL BARRIO DE LAS LETRAS COMO EXPONENTE DEL EQUILIBRIO ENTRE COMERCIO, CULTURA Y TURISMO

Los pequeños emprendimientos del Barrio de las Letras llevan a cabo el proyecto regeneración del barrio basado en la dinamización comercial y la cultura, ofreciendo un "microdestino" turístico con actividades que permiten al viajero entrar en contacto con el estilo de vida local y con la cultura de los residentes.

The promotion of neighborhoods as tourist destinations is increasingly evident. Thus, the British travel magazine *Time Out*, publishes a list of the "coolest neighborhoods in the world". The magazine explains that, today, the last thing that tourists are looking for is to feel as tourists, that is, they go in search of the authentic and seek to integrate with the local population, enjoy their customs, their culture, commerce and daily life.

But it must be taken into account that tourist massification entails a process that supposes the disappearance of the former inhabitants of the centers of the cities, due to the increase in the price of housing, the change in the model of proximity commerce and the economy of services that happen to be dedicated almost exclusively to visitors. The affected urban centers become a kind of dehumanized scenery, through which hordes of tourists parade, losing all their cultural and patrimonial value, as happens in cities such as London, Paris and Barcelona, which have suffered for years from this phenomenon.

For this article, the Barrio de las Letras in Madrid has been selected, because it is a neighborhood that is working on the valuation and maintenance of commercial and cultural heritage, based on three fundamental axes: culture, commerce and tourism.

BARRIO DE LAS LETRAS AS AN EXAMPLE OF THE BALANCE BETWEEN COMMERCE, CULTURE AND TOURISM

The small undertakings of Barrio de las Letras are part of the regeneration project of the neighborhood based on commercial dynamization and culture, offering a tourist "micro-destination" with activities that enable the traveler to get in touch with the local lifestyle and culture of the residents.

The role of the two groups of merchants in the area (Association of Merchants of Barrio de las Letras and Las Letras Street) is essential in this dynamization, since it brings together the merchants in a common purpose that generates cohesion. This promotes the creation of a destination brand, which maintains the identity of the neighborhood as a cultural and literary neighborhood.

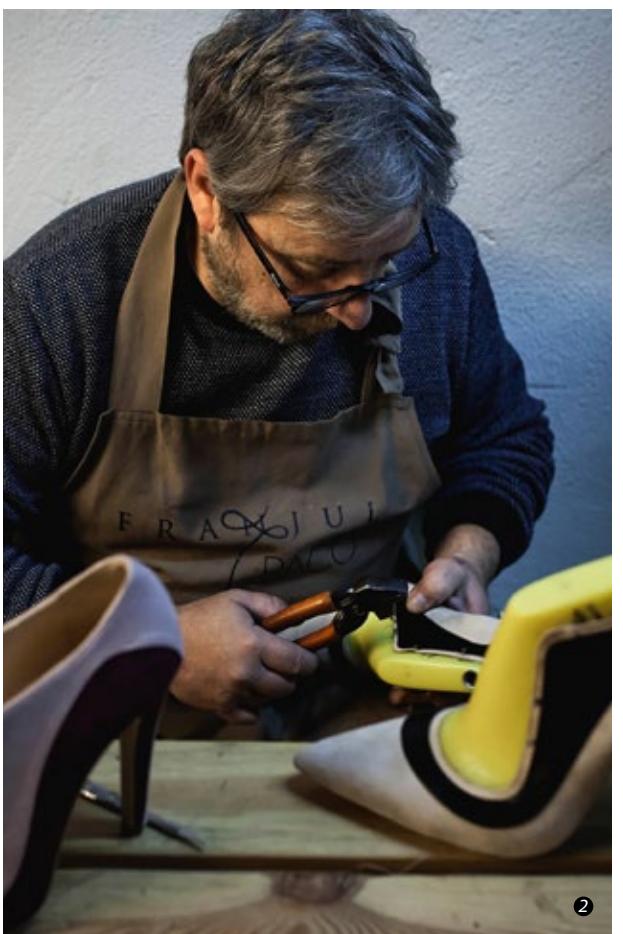
Las Letras Street is a collective of author spaces that have as a common denominator being high-end shops, with a very careful selection of products and whose owners personally attend the public. This platform has grouped with the intention of generating activities that stimulate Barrio de Las Letras as a unique destination in Madrid in terms of shopping, design, art and gastronomy (see Case 1).

On the other hand, the Association of Merchants of Barrio de las Letras, which brings together more than 300 ventures (some of which also belong to the Las Letras Street collective), has the following objectives:



Caso 1:
Actividad creativa del colectivo Las Letras Street coordinado con el Instituto Europeo de Diseño en el Barrio de las Letras

Caso 2:
Ejemplos de comercio tradicional y nuevos emprendimientos en el Barrio de las Letras.
Droguería Castillo, Calzados Franjul / Ginger&Velvet



Caso 3:
Mapa de ubicación de oferta comercial y cultural diseñados por la Asociación de Comerciantes del Barrio de Las Letras y por el colectivo Las Letras Street

Caso 4:
Uso del logo Barrio de Las Letras
Librería La Sombra Libros

El papel de los dos grupos de comerciantes de la zona (Asociación de Comerciantes del Barrio de las Letras y Las Letras Street) es esencial en dicha dinamización, ya que aglutina a los comerciantes en un eje común, generando una cohesión que permite la creación de una marca destino, que mantiene la identidad del barrio como barrio cultural y literario.

Las Letras Street es un colectivo de espacios de autor que tienen como común denominador ser comercios de alta gama, con una selección de productos muy cuidada y cuyos propietarios atienden personalmente al público. Esta plataforma se ha agrupado con vistas a generar actividades que dinamicen el Barrio de Las Letras como destino único en Madrid en materia de compras, diseño, arte y gastronomía (véase Caso 1).

Por su parte, la Asociación de Comerciantes del Barrio de las Letras, que aglutina a más de 300 emprendimientos, algunos de los cuales también pertenecen al colectivo Las Letras Street, se propone como objetivos:

- Conseguir un comercio cercano y competitivo, donde la calidad y la profesionalidad en la atención al cliente sean las señas de identidad, dentro de una amplia oferta comercial.
- Proteger y poner en valor el comercio tradicional, así como fomentar el asentamiento de nuevas ideas emprendedoras, que enriquezcan el tejido socioeconómico del Barrio (véase Caso 2).
- Potenciar y consolidar el asociacionismo, que genera riqueza y fomenta una cultura de cooperación (comenzó con 30 asociados, en 2005, y, en la actualidad, son casi 350).
- Articular las bases necesarias para la creación y consolidación de un Área Comercial Urbana, dotándola de una estrategia común, así como de una imagen corporativa que refuerce la identidad dentro y fuera del Barrio de las Letras, mostrando la oferta que se genera en el mismo (véase Caso 3, donde se recoge el área concreta que representa el barrio y Caso 4 que muestra como la mayoría de los asociados lucen el logotipo de la marca Barrio de las Letras en sus locales, generando identidad).

Los dos primeros objetivos, en cuanto al comercio tradicional y los nuevos emprendedores como sello de identidad (García-Henche y Salvaj, 2017) se consiguen con la amplia oferta comercial de pequeñas tiendas, restaurantes originales, galerías de arte y otros negocios, siempre a pequeña escala, evitando franquicias comerciales y marcas *main street*. Todo ello da lugar a un “carácter de autenticidad” del barrio con una oferta comercial muy variada y original (el Caso 5 recoge diferentes ofertas de emprendimientos de los más variopintos).

Una de las acciones más importantes llevadas a cabo por la asociación es mantener una estrecha colaboración con las grandes instituciones del Barrio de las Letras: Real Academia de la Historia, Casa-Museo Lope de Vega, Teatro Español, Caixa Forum, Monasterio de las Trinitarias, Medialab, Ateneo de Madrid, etc. Dichas instituciones son un referente a nivel de recurso turístico cultural en Madrid, lo que otorga al Barrio un aire literario, al que refiere su nombre, y que es base de la experiencia ofrecida a los turistas.

- Achieve a close and competitive trade, where quality and professionalism in customer service are the hallmarks of its identity, within a broad commercial offer.
- Protect and value traditional trade, as well as encourage the settlement of new entrepreneurial ideas that enrich the socio-economic fabric of the neighborhood (see Case 2).
- Strengthen and consolidate partnerships that generate wealth and foster a culture of cooperation (started with 30 associates, in 2005, and, currently, there are almost 350).
- Articulate the necessary bases for the creation and consolidation of an Urban Commercial Area, endowing it with a common strategy, as well as a corporate image that reinforces the identity inside and outside Barrio de las Letras, showing the offer that is generated in it (see Case 3, where the specific area representing the neighborhood is collected and Case 4 which shows how most of the associates wear the Barrio de las Letras logo on their premises, generating identity).

The first two objectives, aiming at traditional trade and developing new entrepreneurs as an identity hallmark (García-Henche and Salvaj, 2017) are achieved with the wide commercial offer of small shops, original restaurants, art galleries and other businesses, always at small scale, avoiding commercial franchises and main street brands. All this gives an "authentic character" to the neighborhood with a very varied and original commercial offer (see case 5 includes a series of varied ventures).

One of the most important actions carried out by the association is to maintain a close collaboration with the great institutions of Barrio de las Letras: Royal Academy of History, Lope de Vega House-Museum, Teatro Español, Caixa Forum, Monastery of Las Trinitarias, Medialab, Ateneo de Madrid, etc. These institutions are a benchmark in relation to the level of cultural tourism in Madrid, that gives the neighborhood a literary spirit (related to its name), and is the basis of the experience offered to tourists.

Barrio de las Letras is, therefore, a dynamic neighborhood that works on three axes to shape its identity: commerce, culture and tourism.

1. Commerce: Barrio de Las Letras offers a rich variety of commercial spaces, from the most genuine bookstores in Madrid, to the most avant-garde art galleries, including fashion stores, antiques, decoration, etc.
2. Culture: is present in every stone in the neighborhood, dozens of commemorative plaques remember the events, the characters, the stories that make Barrio de las Letras one of the most important neighborhoods in Madrid.
3. Tourism: it is one of the main engines of the neighborhood. Every year millions of people walk through its streets, enjoy its rich offer of leisure and gastronomy, and stay at one of the more than 30 hotels in the neighborhood.

SPECIALIZED BUSINESS FORMED BY SMALL COMPANIES

Proximity business offers important benefits for society and, in turn, distributes wealth, while it energizes the local economy. These shops are part of the historical and cultural heritage of the cities, maintaining the essence of the historic neighborhoods in which they are located. The objective is to transform local businesses in an attraction pole for visitors. Local commerce can thus be converted into an added value to the monumental areas of cities.

El Barrio de las Letras es, por tanto, un barrio dinámico que trabaja en tres ejes para conformar su identidad: comercio, cultura y turismo.

1. Comercio: el Barrio de Las Letras ofrece una rica variedad de establecimientos, desde las más genuinas librerías de Madrid, a las galerías de arte más vanguardista, pasando por tiendas de moda, antigüedades, decoración, etc.
2. Cultura: está presente en cada piedra del barrio, decenas de placas conmemorativas recuerdan los hechos, los personajes, las historias que hacen que el Barrio de las Letras sea uno de los barrios más importantes de Madrid.
3. Turismo: es uno de los principales motores del barrio. Cada año millones de personas pasean por sus calles, disfrutan de su rica oferta de ocio y gastronomía, y se alojan en alguno de sus más de 30 hoteles.

COMERCIO ESPECIALIZADO FORMADO POR PEQUEÑAS EMPRESAS

El comercio de proximidad ofrece beneficios importantes para la sociedad y, es obvio que genera una riqueza más repartida, a la vez que dinamiza la economía local. Dichos comercios forman parte del patrimonio histórico y cultural de las ciudades, manteniendo la esencia de los barrios históricos en los que se encuentran, por lo que se ha de conseguir que los negocios locales se conviertan en un polo de atracción de visitantes. El comercio local se puede convertir, así, en un valor añadido a las zonas monumentales de las ciudades.

Según Elizagarate (2008), las tiendas especializadas y locales tienen valor estratégico por su capacidad de crear ambientes únicos que atraen a los turistas. Así, el comercio especializado puede ser asociado con la identidad histórica y cultural de los barrios, como en el caso de los Comercios Centenarios de Madrid (tiendas que forman parte de la historia viva de la ciudad, protegidas y promovidas por el Ayuntamiento de Madrid con el fin de proteger la conservación del comercio local histórico), algunos de los cuales se encuentran en el Barrio de Las Letras.

En la era de la globalización y la estandarización, el comercio tradicional se convierte en un recurso turístico más de los barrios históricos, creando una imagen de destino, aumentando el valor turístico del territorio y de los bienes del barrio y logrando mantener los valores culturales e históricos existentes.

El análisis descriptivo realizado por García-Henche y Salvaj en 2017 sobre el asociacionismo en el Barrio de las Letras, arrojaba los siguientes resultados respecto del perfil de los negocios: el tamaño de los negocios es, en general, pequeño (siete trabajadores de media, aunque la mayor parte de los negocios tienen dos o tres empleados y la media queda desvirtuada porque los alojamientos de hostelería y las empresas de restauración rondan la veintena empleados).

According to Elizagarate (2008), specialized and local stores have strategic value for their ability to create unique environments that attract tourists. Thus, specialized commerce can be associated with the historical and cultural identity of the neighborhoods, as in the case of the Centennial Shops of Madrid (shops that are part of the living history of the city, protected and promoted by the City Council of Madrid in order to preserve the conservation of local historical businesses), some of which are located in Barrio de Las Letras.

In the era of globalization and standardization, traditional commerce becomes another tourist resource for historic neighborhoods, creating an image of destiny, increasing the touristic value of the territory and the products of the neighborhood and managing to maintain the cultural and historical existing value.

The descriptive analysis carried out by García-Henche and Salvaj in 2017 on the associations in Barrio de las Letras, showed the following results regarding the profile of the businesses: the size of the businesses is, in general, small (seven workers in average, although most of the businesses have two or three employees and the average is distorted because the hotel accommodation and catering companies have around twenty employees).

The study reveals that the commercial offer consists of almost 50% of small shops and 35% of catering businesses (small cafés, restaurants, coffee shops and tapas bars). Several specialized stores refer to local history and culture, such as antique shops (almost 10%), bookstores (more than 6%), art galleries (almost 16%), fashion and jewelry stores (almost 25%), where several shops count with their own workshops in the same space where they sell their products.

This study reveals how small businesses manage the identity of the neighborhood, generate brand image and take care of the environment, facades, buildings and retail spaces, creating a singular and unique neighborhood. (see Cases 6 and 7).

CULTURE

Historical and cultural heritage is a fundamental strategic resource for the development of cultural tourism and has a significant impact on the value of the destination brand (Hernández et al, 2017).

Barrio de las Letras limita con el Museo del Prado y el Centro de Arte Reina Sofía y, dentro de su área, están el Caixa Forum, el Museo Lope de Vega, la Casa de Cervantes, el Ateneo de Madrid, la Académica de Historia (Academic of History) y el Teatro Español (Spanish Theater). Todas estas entidades dan una identidad cultural al barrio y están implicadas en las actividades culturales y de ocio de los comerciantes, así como en las iniciativas de las instituciones culturales (ver Caso 8).

In Barrio de Las Letras, its different collectives, art galleries and entrepreneurs work in support of leisure activities related to culture, such as support for the Bicentennial of the Prado or support for street art promoted by the Blanca Soto gallery in the spring of 2018 (Case 9).

In addition, in the case of Barrio de las Letras, identity is developed around culture, history and literature,



5
Caso 5: Ejemplo de oferta comercial del Barrio de Las Letras: Moteau Pastelería, Café Costura, Florista El Florista

El estudio realizado revela que la oferta comercial consiste en casi un 50% de pequeñas tiendas y un 35% de negocios de restauración (pequeños cafés, restaurantes, cafeterías y bares de tapas). Varias tiendas especializadas hacen referencia a la historia y cultura local, como tiendas de anticuarios (casi 10%), librerías (más del 6%), galerías de arte (casi 16%), tiendas de moda y joyería (casi un 25%), donde varios establecimientos poseen sus propios talleres en el mismo espacio donde venden sus productos.

Este estudio revela cómo el pequeño comercio trabaja la identidad del barrio, genera imagen de marca, cuida el entorno, las fachadas, los edificios y los espacios de venta al público, creando un barrio singular y único (véase Casos 6 y 7).

from the signaling of the streets, the use of social networks to inform historical and literary resources, the signage in Calle Huertas (central street of the neighborhood) with literary texts embedded in the pavement. Throughout the neighborhood there are plaques scattered indicating the places of birth or home of numerous writers, dramatists or characters from the literary world, as well as numerous businesses related to history and literature (antique stores, bookstores or art galleries), as previously indicated when referring to the neighborhood's commerce (see Case 10).

TOURISM: SERVICES AND CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES

The revitalization of the neighborhood is clearly supported by the growth of tourism services. The increase in the number of



7

Caso 7: Cuidado de fachadas para proteger el patrimonio y la identidad del Barrio de las Letras:
Entorno de la calle Lope de Vega, fachada del comercio Real Fábrica Española

CULTURA

El patrimonio histórico y cultural constituye un recurso estratégico fundamental para el desarrollo de turismo cultural y tiene un impacto significativo en el valor de la marca del destino (Hernández et al, 2017).

El Barrio de las Letras tiene en sus márgenes el Museo del Prado y el Centro de Arte Reina Sofía y, dentro de su zona, se encuentran el Caixa Forum, el Museo Lope de Vega, la Casa de Cervantes, el Ateneo de Madrid, la Academia de Historia y el Teatro Español. Todos estos entes generan una identidad cultural al barrio y se implican en las actividades culturales y de ocio de los comerciantes, al igual que estos en las iniciativas de las instituciones culturales (véase Caso 8).

Desde el Barrio de Las Letras, sus diferentes colectivos, galerías de arte y emprendedores trabajan en el apoyo a actividades de ocio relacionadas con la cultura, como el apoyo al Bicentenario del Prado o el apoyo al arte en la calle promovido por la galería Blanca Soto en la primavera de 2018 (véase Caso 9).

Además, en el caso del Barrio de las Letras, la identidad se trabaja en torno a la cultura, la historia y la literatura, desde la señalización de las calles, el uso de las redes sociales para informar de recursos históricos y literarios, la señalética en la calle Huertas (calle central del barrio) con textos literarios incrustados en el pavimento, las placas diseminadas por todo el barrio, que indican los lugares de nacimiento o vivienda de numerosos escritores, dramaturgos o personajes del mundo literario y con el mantenimiento de numerosos negocios relacionados con la historia y la literatura (tiendas de antigüedades, librerías o galerías de arte), tal como se ha indicado con anterioridad al hacer referencia al comercio del barrio (véase Caso 10).

TURISMO: SERVICIOS Y ACTIVIDADES CULTURALES Y DE OCIO

La dinamización del barrio es claramente apoyada por el crecimiento de los servicios turísticos.

hotels, whose opening has occurred since 2005, is an unmistakable sign of the vitality of the industry. Many of them are located in historic buildings of great value.

These hotels keep the aesthetics of the neighborhood, generating a positive image of it, taking care of the signage and preserving the heritage value of the buildings in which they are located (see Case 11).

On the other hand, cultural events serve as promoters of tourism and contribute to the development of destination image (Hernández et al, 2017; Molinillo and Japutra, 2017). The merchants of Barrio de las Letras, participate in the development of a good combination of leisure activities to take advantage of the commercial, historical and cultural heritage that already exists.

The association promotes multiple activities and communication campaigns that show neighbors, visitors and tourists the rich offer of the area. The main commercial actions of recent years are those shown in Table 1, where they are defined in relation to the offer of experiential marketing under the umbrella of the "Barrio de Las Letras" brand.

CONCLUSIONS

The concept of city has changed over the years: if before it was thought that a city should be pragmatic, efficient and productive, today it is also intended to generate other types of urban experiences (Laboratory for Mexico City, 2016).

On the other hand, cities that are most exposed to mass tourism are the first to decongest their historical zones and promote new neighborhoods under guarantee brands such as "microdestinos", as is happening with Barrio de Las Letras in Madrid.

Barrio de Las Letras is an example of dynamism and revitalization of a historic neighborhood, which has managed to maintain local life and its inhabitants, valuing its cultural heritage through collaboration between small entrepreneurs, boosting the neighborhood and valuing the historical (material and immaterial), cultural and social heritage of the area, through the synergy of commerce, tourism and culture.



8
Caso 8: Implicación del Ateneo de Madrid y Caixa Forum en el Evento Mercado de las Ranas de Febrero 2018

9
Caso 9. Ejemplo de intervención artística en la calle Almadén por parte de la Galería Blanca Soto

El aumento en el número de hoteles, cuya apertura ha ocurrido desde 2005, es un signo inequívoco de la vitalidad de la industria. Muchos de ellos están ubicados en edificios históricos de gran valor.

Dichos hoteles guardan la estética del barrio, generando una imagen positiva del mismo, cuidando la cartelería y preservando el valor patrimonial de los edificios en los que se encuentran ubicados (véase Caso 11).

Por otra parte, los eventos culturales sirven como promotores de turismo y contribuyen al desarrollo de imagen de destino (Hernández et al, 2017; Molinillo y Japutra, 2017). Los comerciantes del Barrio de las Letras, participan en la elaboración de una buena combinación de actividades de ocio para aprovechar el patrimonio comercial, histórico y cultural que ya existe.

Desde la asociación se promueven múltiples actividades y campañas de comunicación que muestran a los vecinos, a los visitantes y a los turistas la rica oferta del sector. Las principales acciones comerciales de los últimos años son las que se recogen en la Tabla 1, donde se definen las mismas en referencia a oferta de marketing experiencial bajo el paraguas de la marca "Barrio de Las Letras".

CONCLUSIONES

La idea de ciudad ha cambiado a través de los años: antes se pensaba que una urbe debía ser pragmática, eficiente y productiva, hoy se busca que también genere otro tipo de experiencias urbanas (Laboratorio para la Ciudad de México, 2016).

Por otra parte, las ciudades más expuestas al turismo masivo son las primeras interesadas en descongestionar sus zonas históricas y promocionar nuevos barrios bajo marcas de garantía como "microdestinos", tal como está ocurriendo con el Barrio de Las Letras de Madrid.

El Barrio de Las Letras supone un ejemplo de dinamización y revitalización de un barrio histórico, que ha conseguido mantener la vida local y a los habitantes del mismo, poniendo en valor su patrimonio cultural a través de la colaboración entre pequeños emprendedores, dinamizando el barrio y valorizando el patrimonio histórico (material e inmaterial), cultural y social de la zona, a través de la sinergia del comercio, el turismo y la cultura.

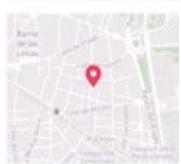
A medida que el modelo tradicional de desarrollo turístico comienza a saturarse, las administraciones públicas y la propia industria del turismo han de buscar alternativas que proporcionen una respuesta a una demanda cada vez más exigente y segmentada de autenticidad y experiencias únicas.

Es así como, en los barrios históricos, trabajan para ofrecer una oferta comercial y turística singular que prolifera y se sustenta debido a la colaboración generada entre sus partes, donde los diversos rubros interactúan y crean las sinergias necesarias para darle un sello único a barrios históricos con alta herencia cultural.

El Mercado de las Ranas trae una nueva edición al Barrio de las Letras con Festival de Cine. Habrá numerosas actividades relacionadas con el cine y la artesanía. Esta es la guía de actividades:

- 11:00-15:00 MERCADO ARTESANAL en la Plaza de las Letras
- 10:00-17:00 FOTO-RETROSTYLING en la C/ San Pedro
- 10:00-14:00 MASTERCLASS con Sergio Barragán sobre los problemas a los que se enfrenta un guionista, C/ San Pedro 29
- 11:00 PREVENDIDA EN CÁMARA ACCIÓN: UN PASO DE CINE POR EL BARRIO DE LAS RÉTIRAS [Actividad gratuita con aforo limitado] en el Edificio Metrópolis (esquina Gran Vía con C/ Alcalá)
- 12:00 TALK YOUR PATHER en el Ateneo en la C/Prado 21 [Actividad gratuita con aforo limitado]
- 12:00 HOCK [El CAPITÁN GARIBOLDI] en el CaixaForum en el Paseo del Prado 36 [Entrada 4€]
- 13:00 LES PORPITTES en el Estudio Óscar Estrella C/ Fúcar, 17 [Actividad gratuita con aforo limitado]
- 13:00 CONFERENCIA — LOS GOYK ENTRE BARNABÍJAS en Círculo en la Plaza de Santa Ana, 4 – 2º [Actividad gratuita con aforo limitado]
- 16:00 AMIGOS en el Ateneo en la C/ Prado 21 [Actividad gratuita con aforo limitado]
- 17:00 REPRODUCCIÓN DE CORTEJO DE ABRACADÍN en la Factoría del Guindín en la Plaza de Santa Ana 6, 4º [Actividad gratuita con aforo limitado]
- 18:00 MASTERCLASS CON PEDRO LOEB en la Factoría del Guindín en la Plaza de Santa Ana 6, 4º [Actividad gratuita con aforo limitado]
- 19:30 PASAJE AL AMANECER + INTRODUCCIÓN DEL DIRECTOR en la Factoría del Guindín en la Plaza de Santa Ana 6, 4º [Actividad gratuita con aforo limitado]

LA PÁGINA DEL EVENTO



Barrio De Las Letras
Calle de los Huesos 47 28018 Madrid



8



9

As the traditional model of tourism development begins to become saturated, public administrations and the tourism industry itself must seek alternatives that provide a response to an increasingly demanding and segmented need for authenticity and unique experiences.

This is how, historic districts, work to offer a unique commercial and tourist offer that proliferates and is sustained due to the collaboration generated between its parts, where the different areas interact and create the necessary synergies to give a unique seal to historic neighborhoods with a high cultural heritage.

199

Tabla 1: Principales acciones comerciales llevadas a cabo por la Asociación Barrio de las Letras /
 Table 1: Main commercial actions carried out by Barrio de las Letras Association

1 MERCADO DE LAS RANAS / FROG MARKET <ul style="list-style-type: none"> Los establecimientos del barrio sacan a la calle su oferta comercial, cultural, gastronómica y artística los primeros sábados de cada mes. Objetivo: impulsar el desarrollo económico del barrio y potenciar la ciudad de Madrid como referente turístico nacional e internacional. <i>On the first Saturday of each month, the shops of the neighborhood take out to the street their commercial, cultural, gastronomic and artistic offer.</i> <i>Objective: promote the economic development of the neighborhood and strengthen the city of Madrid as a national and international tourist reference.</i> 	2 DecorAcción / DecorAcción <ul style="list-style-type: none"> Organizado por la Asociación de Comerciantes, la revista <i>Nuevo Estilo</i> y el Ayuntamiento de Madrid, donde el diseño y el interiorismo toman las calles. Actividades: mercadillo de Anticuarios, mercadillo Pop Up, cita de jóvenes artesanos y artistas, <i>foodtrucks</i>, gastronomía y talleres gratuitos. <i>Organized by the Merchants Association, Nuevo Estilo magazine and Madrid City Council, where design and interior design are taken into the streets.</i> <i>Activities: Antiques market, Pop Up market, young artisans and artists meeting, food trucks, gastronomy and free workshops.</i> 	3 LA NOCHE DE LOS LIBROS / THE NIGHT OF THE BOOKS <ul style="list-style-type: none"> Actividad cultural madrileña realizada cada 23 de abril, donde se abren librerías, bibliotecas y entornos literarios hasta medianoche y se organizan actividades culturales en torno a la literatura. Representaciones teatrales y librerías con programas de actividades y apertura hasta medianoche. <i>Madrid cultural activity held every April 23rd, where bookstores, libraries and literary environments open until midnight and cultural activities are organized around literature.</i> <i>Theatrical performances and bookshops with activity programs and open until midnight.</i> 	REFERENCIAS / REFERENCES <ul style="list-style-type: none"> Almeida, M. I. (2015). La reconfiguración del paisaje urbano histórico como vía para la preservación de la identidad cultural. Caso de estudio Camagüey. <i>Esempi Di Architettura</i>, 32, Vol.1, 247–269. Amin, A. y Robins, K. (1992). The re-emergence of regional economies? The mythical geography of flexible accumulation. <i>Environment and Planning D Society and Space</i>, Vol. 8, 7–34. Asociación de Comerciantes del Barrio de Las Letras (2018). Recuperado de http://www.barrioletras.com/ Barrera, D., Arista, L. y Azevedo, E.M. (2014). Tourist use of historic cities: Review of international agreements and literature. <i>International Humanities Studies</i>, Vol. 1 No.2, 1–11. Blanco, A. (2011). Una aproximación al turismo slow. El turismo slow en las Cittáslow de España. <i>Investigaciones turísticas</i>, N° 1, 122–133. Bonilla, M. (2006). Turismo vivencial: un ejemplo responsable sin ingredientes artificiales. <i>Tecnitur</i>, 188, 20–23. Castelletti, M. y D'Acunto, M. (2006). <i>Marketing per il territorio. Strategie e politiche per lo sviluppo locale nell'economia globalizzata</i>. Milano: Franco Angeli Coca-Stefaniak, J.A., Parker, C., Quin, S., Rinaldi, R. y Byrom, J. (2009). Town centre management models: A European perspective. <i>Cities</i>, 26, 74–80. Elizagarate, V. (2008). <i>Marketing de ciudades: estrategias para el desarrollo de ciudades atractivas y competitivas en un mundo global</i>. Madrid: Editorial Pirámide. Esmadrid.com (2018). Recuperado de https://www.esmadrid.com/madrid21destinos García-Henche, B. (2018). Urban experiential tourism marketing: Use of social media as communication tools by the food markets of Madrid. <i>Journal of Tourism Analysis. Revista de Análisis Turístico</i>, Vol. 25 Issue: 1, 2–22. García-Henche, B. y Salvaj, E. (2017). Asociacionismo, redes y marketing en la transformación hacia el turismo experiencial. El caso del Barrio de las Letras, Madrid. <i>Cuadernos de Turismo</i>, 40, 315–338. González, C. (2011). El turismo se vuelve creativo. Savia. <i>Revista de Economía y Viajes</i>, Vol. 5, N° 5, 50–55. Hernández, J. M., Duarte, P. y Fernández, F. (2017). The contribution of cultural events to the formation of the cognitive and affective images of a tourist destination. <i>Journal of Destination Marketing and Management</i>, 6, 1–9. Hosteltur (2018). Recuperado de http://comunidad.hosteltur.com Laboratorio para la Ciudad de México (2016). Innovación Participativa en el Distrito Federal. <i>BASE, Diseño e Innovación</i>, N° 3, 26–47. Lancerini, E. (2005). Territori Lenti: Contributi per una nuova geografia dei paesaggi abitati italiani. <i>Territorio</i>, N° 34, 9–15. Las Letras Street (2018). Colectivo de empresas creativas ubicadas en el Barrio de las Letras. Recuperado de https://es-es.facebook.com/pages/category/Community/Las-Letras-Street-1970952759818356/ Lumsdon, L. y McGrath, P. (2011). Developing a conceptual framework for slow travel: a grounded theory approach. <i>Journal of Sustainable Tourism</i>, Vol. 19, n° 3, 265–279. Molinillo, S. y Japutra, A. (2017). Factors influencing domestic tourist attendance at cultural attractions in Andalusia, Spain. <i>Journal of Destination Marketing and Management</i>, 6, 4, 456–464. Red de Ciudades Creativas (2018). Red de ciudades creativas de la Unesco. Recuperado de https://es.unesco.org/creative-cities/content/ciudades-creativas Time Out (2018). Recuperado de https://www.timeout.es/madrid/es/que-hacer/los-11-mejores-barrios-del-mundo
---	---	---	--



10
 Caso 10: Recursos patrimoniales del Barrio de Las Letras que generan identidad en torno a la historia y la literatura: Librería Ateneo de Madrid



11
 Caso 11: Oferta alojativa ubicada en el Barrio de las Letras: Hostal Persal

METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE PLAYA ANCHA, VALPARAÍSO

Methodology for the study and enhancement of iconographic and iconological visual heritage of Playa Ancha, Valparaíso

POR: KARIN MARIANNE THIERS HERNÁNDEZ

PALABRAS CLAVES: ICONOGRAFÍA, PATRIMONIO, VALPARAÍSO / KEY WORDS: ICONOGRAPHY, HERITAGE, VALPARAÍSO.
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: KARIN THIERS, ÁLVARO ARQUERO LUNA.

RESUMEN

ESTE PROYECTO PRETENDE ESTUDIAR Y PONER EN VALOR LOS ÍCONOS HISTÓRICOS QUE SE ENCUENTRAN EN LAS ZONAS PATRIMONIALES DE VALPARAÍSO, ESPECÍFICAMENTE EN EL SECTOR DE PLAYA ANCHA, TOMANDO COMO OBJETO DE ANÁLISIS LA ICONOGRAFÍA HISTÓRICA PATRIMONIAL DE CASAS Y PALACIOS. DESDE EL PUNTO DE VISTA METODOLÓGICO, ESTE TRABAJO SE BASA EN LOS ANÁLISIS DE LOS SISTEMAS ICONOGRÁFICOS DESARROLLADOS POR LA ESCUELA DE WARBURG, EN HAMBURGO, DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, CUYO PRINCIPAL SEGUIDOR FUE ERWIN PANOSKY; Y OTROS MÉTODOS COMPLEMENTARIOS PROVENIENTES DE LA SEMIÓTICA, UTILIZADOS POR RONALD BARTHES O UMBERTO ECO. EL ARTÍCULO SE CONCENTRA EN UNA PROPUESTA PARA EL TRABAJO DE CAMPO, QUE CONSIDERA LA FUSIÓN ENTRE ESTOS DOS MÉTODOS, LA QUE SERVIRÁ DE BASE PARA EL ANÁLISIS DE LOS OBJETOS Y SITUACIONES QUE COMPONEN LA IMAGEN, EL SIGNIFICADO CONVENCIONAL DE LO REPRESENTADO Y, POR ÚLTIMO, LA INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA DE LAS IMÁGENES. ES IMPORTANTE SEÑALAR QUE CONOCER Y RECUPERAR LOS ÍCONOS HISTÓRICOS, TAMBIÉN ES RESCATAR UNA PARTE IMPORTANTE DE LAS ACTUACIONES SOCIALES, POLÍTICAS Y ECONÓMICAS DE SUS HABITANTES, SUS REPRESENTACIONES E IDENTIDAD VISUAL.

ABSTRACT

THIS PROJECT AIMS TO STUDY AND VALUE THE HISTORICAL ICONS FOUND IN THE HERITAGE AREAS OF VALPARAÍSO, SPECIFICALLY IN THE PLAYA ANCHA SECTOR, TAKING AS AN OBJECT OF ANALYSIS THE HISTORIC ICONOGRAPHIC HERITAGE OF HOUSES AND PALACES. FROM THE METHODOLOGICAL POINT OF VIEW, THIS WORK IS BASED ON THE ANALYSIS OF THE ICONOGRAPHIC SYSTEMS DEVELOPED BY THE WARBURG SCHOOL IN HAMBURG DURING THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY, WHOSE MAIN FOLLOWER WAS ERWIN PANOSKY, AND OTHER COMPLEMENTARY METHODS FROM SEMIOTICS USED BY RONALD BARTHES OR UMBERTO ECO. THIS ARTICLE WILL FOCUS ON A PROPOSED METHODOLOGY FOR FIELDWORK, WHICH CONSIDERS THE MERGER BETWEEN THESE TWO METHODS, WHICH WILL SERVE AS THE BASIS FOR THE ANALYSIS OF THE OBJECTS AND SITUATIONS THAT MAKE UP THE IMAGE, THE CONVENTIONAL MEANING OF THE REPRESENTED AND FINALLY THE ICONOLOGICAL INTERPRETATION OF THE IMAGES. IT IS IMPORTANT TO NOTE THAT KNOWING AND RECOVERING THEIR HISTORICAL ICONS IS ALSO RESCUING AN IMPORTANT PART OF THE SOCIAL, POLITICAL AND ECONOMIC ACTIONS OF THEIR INHABITANTS, THEIR REPRESENTATIONS AND VISUAL IDENTITY.

Valparaíso tiene atractivos indiscutibles y una riqueza histórica patrimonial que no alcanzamos a dimensionar. Al observar y analizar cada detalle que conforma y estructura su entorno, como las fachadas de sus construcciones, letreros, murales, ascensores, escaleras, troleys, señalizaciones, etcétera, se despliega y visualiza la iconografía en cada espacio dinámico de la ciudad, el cual se transforma en un tesoro que forma parte del acervo cultural de los porteños.

La ciudad puerto, que fue declarada Patrimonio de la Humanidad en 2003 por la Unesco, es un testimonio excepcional de la fase temprana de globalización en el siglo XIX. En la década de 1880, se convirtió en un foco de gran desarrollo comercial, líder de las rutas navales de la costa del Pacífico sur. Con la inauguración del Canal de Panamá, en 1914, su desarrollo se desaceleró, permitiendo que se preservaran el puerto y su tejido urbano característico.

Es una ciudad que sigue manteniendo sus tesoros; están allí para ser descubiertos y valorados, contemplados y registrados para que las generaciones presentes y futuras tengan la oportunidad de seguir construyendo su identidad (Ares y Thiers, 2018).

Por estas razones, es de interés indagar e investigar, en relación a los aspectos semióticos de la iconografía presente en esta zona patrimonial. Estos aspectos se refieren a un análisis sintáctico, semántico, y pragmático, desde el punto de vista de la comunicación visual (Morris, 1988). Para ampliar el reconocimiento y la valoración de la iconografía del entorno, se hace necesario poner en valor otras cuestiones referidas a la intención de la comunicación; a la función específica emisor-receptor; forma-significado; usos; patrones; lugares; contexto histórico (tiempo-espacio); tendencia de consumo; actualidad; estado de conservación; alcances; etcétera. Y, además, fusionar esta metodología con el análisis de los sistemas iconográficos, que permite estudiar las imágenes como parte de una cultura total, fundamentado desde el conocimiento de ella.

KARIN MARIANNE THIERS HERNÁNDEZ

Máster en Ciencias de la Comunicación. Profesora asociada del área Diseño y Comunicación, Universidad Tecnológica de Chile Inacap, Valparaíso, Chile.
Master's Degree in Communication Sciences. Associate Professor in the Design and Communication area, Universidad Tecnológica de Chile Inacap, Valparaíso, Chile.

Valparaíso has indisputable attractions and a rich historical heritage that we cannot measure. By observing and analyzing each detail that shapes and structures its surroundings, such as the facades of its buildings, signs, murals, elevators, stairs, trolleys, signs, etc., the iconography is displayed and makes each dynamic space of the city, which is transformed into a treasure that is part of the cultural heritage of the "porteños".

The port city, which was declared a World Heritage Site in 2003 by Unesco, is an exceptional testimony of the early phase of globalization in the 19th century. In the 1880s, it became a focus of great commercial development, leading the shipping routes of the South Pacific coast. With the inauguration of the Panama Canal, in 1914, its development slowed down, enabling the port and its characteristic urban fabric to be preserved.

It is a city that continues to maintain its treasures; they are there to be discovered and valued, contemplated and registered so that present and future generations have the opportunity to continue building their identity (Ares & Thiers, 2018).

For these reasons, exploring and investigating the semiotic aspects of the iconography present in this heritage zone is especially interesting. These aspects refer to a syntactic, semantic, and pragmatic analysis, from the point of view of visual communication (Morris, 1988). To broaden the recognition and appreciation of iconography in the environment, it is necessary to value other issues related to the intention of communication; to the specific sender-receiver function; form-meaning; applications; patterns; places; historical context (time-space); consumer trend; actuality-state of conservation; scopes; etc. And, in addition, to merge this methodology with the analysis of the iconographic systems, which allows to study the images as part of a total culture, based on the knowledge of it. And, in addition, to merge this methodology with the analysis of the iconographic systems, which enable to study images as part of a total culture, based on the knowledge of it.

Knowing the forms, their meaning, the historical context in which they were developed and the function of the iconographic

Conocer las formas, su significado, el contexto histórico en que se desarrollaron y la función de los elementos iconográficos de la ciudad nos llevará a reconocer y valorar su historia, muchas veces olvidada y destruida. Para ello, se delimitarán los lugares protegidos; luego, se hará el relevamiento de la iconografía existente, sabiendo que estas imágenes han tenido funciones diversas a lo largo de la historia de este territorio: pasando por las imágenes de culto (mágico-religiosa-ritual); las concebidas como elementos de poder; las decorativas, en fachadas de construcciones y muros; las políticas; las de protesta; entre otras.

Un aspecto fundamental de la investigación es difundir sus resultados a la opinión pública, tanto la metodología para el abordaje del tema, como las conclusiones que puedan surgir de este.

El trabajo se fundamenta en las nuevas políticas gubernamentales de fomento en relación al rescate de la historia y legado patrimonial hacia la ciudadanía. Esto implica que el Consejo Nacional de las Culturas y Artes ha considerado de gran importancia propiciar acciones de apoyo concernientes a dar valor a la identidad tanto a los objetos, colecciones y monumentos; como a las tradiciones y expresiones heredadas de nuestros antepasados (Ministerio de Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2017, p. 63).

PROBLEMATIZACIÓN DEL CAMPO

Como ya se ha mencionado, el Consejo Nacional de las Culturas y Artes ha considerado de gran importancia propiciar acciones de apoyo. En este contexto, es relevante conocer y entender cuáles son los usos estéticos, jerárquicos, religiosos, ornamentales, políticos y culturales de la iconografía histórica patrimonial de Valparaíso (específicamente en el sector de Playa Ancha), tomando como objeto de análisis los palacios y casas de dicho sector, entre el período comprendido desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX.

Conocer las formas, su significado, el contexto histórico en que se desarrollaron y la función de los elementos iconográficos de la ciudad nos llevará a reconocer y valorar su historia.

¿Cuáles y cómo se manifiestan los significados y usos, jerárquicos, religiosos, ornamentales, políticos y culturales de la iconografía histórica patrimonial de Valparaíso, específicamente en el sector de Playa Ancha? ¿Los significados y usos de la iconografía de Valparaíso son conocidos y valorados en el entorno local y regional? Estas son preguntas que se buscan responder.

CONSIDERACIONES SOBRE LOS APORTES DE LA INVESTIGACIÓN PROPUESTA

Es importante identificar y reconocer a través del trabajo de campo, bajo una rigurosa observación, valiéndose de instrumentos de recolección de datos adecuados, los elementos del objeto de estudio de una metodología cruzada que permita, por un lado, la mirada semiótica; y, por otro, una perspectiva de análisis referida hacia la historia del arte.

elements of the city will lead us to recognize and value their history, often forgotten and destroyed. For this, the protected spaces will be delimited; then, the rescues of existing iconography will be made, considering that these images have had diverse functions throughout the history of this territory: passing through

the cult images (magical-religious-ritual); those conceived as elements of power; the decorative ones, in facades of constructions and walls; the political ones; those of protest; among other.

The object of analysis and observation of historical iconography (ornaments, shields

and monograms) are the houses and palaces of the Playa Ancha sector. Thus, also, this work is based on the new governmental policies of promotion in relation to the rescue of history and patrimonial legacy towards citizenship. This implies that the National Council of the Cultures and the Arts has considered of great importance to promote support actions concerning the value of identity in objects, collections and monuments; as to the traditions and expressions inherited from our ancestors (Ministry of Culture, Arts and Heritage, 2017, page 63).

PROBLEMATIZATION OF THE FIELD

As already mentioned, the National Council of Cultures and Arts has considered it of great importance to promote support actions. In this context, it is relevant to know and understand what are the aesthetic, hierarchical, religious, ornamental, political and cultural uses of the historical patrimonial iconography of Valparaíso (specifically in the Playa Ancha sector), taking as an object of analysis the palaces and houses of this sector, between the period from the mid-nineteenth century to the beginning of the twentieth.

Knowing the forms, their meaning, the historical context in which they were developed and the function of the iconographic elements of the city would lead us to recognize and value their history.

What and how are the hierarchical, religious, ornamental, political and cultural meanings and uses of Valparaíso's historic heritage iconography, specifically in the Playa Ancha sector, manifested? Are the meanings and uses of the iconography of Valparaíso known and valued in the local and regional environment? These are questions that are sought to answer.

CONSIDERATIONS ON THE CONTRIBUTIONS OF THE PROPOSED

It is important to identify and recognize through fieldwork, under rigorous observation, using appropriate data collection instruments, the elements of the object of study of a cross methodology that enables, on the one hand, to have the semiotic point of view; and, on the other, a perspective of analysis referred to the history of art.

It is a fundamental aspect of the investigation to disseminate its results to the public, both the methodology for addressing the issue and the conclusions that may arise from it.



Iconografía
ornamentos, avenida
Gran Bretaña

Es un aspecto fundamental de la investigación difundir sus resultados a la opinión pública, tanto la metodología para el abordaje del tema, como las conclusiones que puedan surgir de este.

La problemática planteada radica en dar valor a los elementos iconográficos de esta ciudad, permitiendo integrar o ser parte de las acciones tendientes a la preservación de la iconografía patrimonial de la ciudad y, por ende, a su identidad.

Para los arquitectos Mendes Zanchetti y Calvo (2014), "Valparaíso es un testimonio excepcional de la fase temprana de globalización de avanzado el siglo XIX, cuando se convirtió en el puerto comercial líder de las rutas navieras de la costa del Pacífico de Sudamérica". Obtiene esta importante condición en la categoría de centro histórico y ciudad puerto, sustentada en su paisaje cultural, en una postulación que marca importantes hitos para el desarrollo del patrimonio de Latinoamérica. Bajo esta perspectiva, la ciudad representa un posible modelo de cómo se puede gestionar, mediante conceptos contemporáneos, el patrimonio de la segunda mitad del siglo XIX, con una fuerte impronta de la industrialización y en un contexto de país en desarrollo.

Los desafíos estarán en el rescate del patrimonio simbólico material y en establecer cuáles son los significados que se pueden develar en los objetos que están en el entorno urbano, cuyo patrimonio histórico cultural debe ser visibilizado y valorado para las futuras generaciones, no solo para Chile, sino para la región y el mundo. Con la finalidad social de fortalecer el desarrollo de la población y mantener vigentes la vida multifuncional, dinámica y compleja del puerto, en un marco de

The problem posed lies in giving value to the iconographic elements of this city, enabling integrating or being part of the actions tending to the preservation of the patrimonial iconography of the city and, therefore, to its identity.

For the architects Mendes Zanchetti and Calvo (2014), "Valparaíso is an exceptional testimony of the early phase of globalization in the late nineteenth century, when it became the leading commercial port of the shipping routes of the Pacific coast of South America." It obtains this important condition in the category of historic center and port city, based on its cultural landscape, in a postulation that marks important milestones for the development of Latin American heritage. Under this perspective, the city represents a possible model of how to manage, the heritage of the second half of the nineteenth century through contemporary concepts, with a strong imprint of industrialization and in the context of a developing country.

The challenges will be in the rescue of the material symbolic heritage and in establishing what are the meanings that can be unveiled in the objects that are present in the urban environment, whose historical and cultural heritage should be visible and valued for future generations, not only for Chile, but for the region and the world. With the social purpose of strengthening the development of the population and maintaining the multifunctional, dynamic and complex life of the port, within a framework of increasing globalization and change in the paradigms of the territory and the society that inhabits it, supporting the sustainable development of community.

It is relevant to investigate the historical context that surrounded the iconography and, in this way, build a relevant frame of reference, link it with commercial,



①

Acercamiento iconografía mascarón

creciente globalización y de cambio en los paradigmas del territorio y la sociedad que lo habita, apoyando el desarrollo sustentable de la comunidad.

Es relevante indagar en el contexto histórico que rodeó a la iconografía y, de esta forma, construir un marco referencial pertinente, vincularlo con los intereses comerciales, políticos, de identificación de personas o emprendimientos, de reglamentación, códigos compartidos entre determinados grupos, señales, conocimientos más universales y locales, artistas grafiteros, íconos de arquitectura, expresiones artísticas y culturales (artesanía, folclore, etcétera).

La noción de iconografía está asociada al concepto de iconología, el cual contempla el análisis de las expresiones visuales desde la perspectiva semiológica y simbólica. La iconología propone un estudio más amplio con clasificaciones y comparaciones de los elementos que constituyen el contexto u objeto de análisis, cuyo campo de acción es la descripción, identificación, clasificación, origen y evolución. Las principales áreas que abarca la iconografía son la mitológica de carácter cristiano, la mitología clásica y las representaciones de inspiración civil (González, 1991).

Según Pérez y Gardey (2012), “en la actualidad se entiende como iconografía la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen de las mismas y su evolución”.

Los investigadores deben generar modelos de clasificación para organizar el objeto de estudio y, en ese sentido, proponen diferentes planos para el análisis de lo registrado. Así, se hacen presentes distintos criterios para el estudio de la iconografía y la mayoría se articula a partir de su función dentro del mensaje que integra, y se completa con aspectos tan variados como su estilo, su capacidad simbólica o su materialidad.

HIPÓTESIS

Es importante poner en valor histórico la iconografía de Valparaíso como referente de una comunidad en constante cambio, producto de la incorporación de cánones estéticos, influencias económicas y socioculturales, cuyo fin es el desarrollo de una identidad diferenciadora y única, desde el punto de vista social, cultural, histórico y económico.

political, identification of people or enterprises interests, regulations, codes shared among certain groups, signals, more universal and local knowledge, graffiti artists, icons of architecture, artistic and cultural expressions (crafts, folklore, etc.).

The notion of iconography is associated with the concept of iconology, which contemplates the analysis of visual expressions from the semiological and symbolic perspective. Iconology proposes a broader study with classifications and comparisons of the elements that constitute the context or object of analysis, whose field of action is the description, identification, classification, origin and evolution. The main areas covered by iconography are the mythological of Christian character, classical mythology and civil-inspired representations (González, 1991).

According to Pérez and Gardey (2012), “today, iconography is understood as the science that studies and describes images according to the themes they wish to represent, identifying them in space and time, specifying their origin and their evolution.”

Researchers must generate classification models to organize the object of study and, in that sense, propose different levels for the analysis of what has been registered. Thus, different criteria are present for the study of iconography and the majority is articulated from its function within the message it integrates, and is completed with aspects as varied as its style, its symbolic capacity or its materiality.

HYPOTHESIS

It is important to elevate the historical value of the iconography of Valparaíso as a reference for a community in constant change, product of the incorporation of aesthetic canons, economic and sociocultural influences, whose goal is the development of a unique and different identity, from the social, cultural, historical and economic point of view.

It is suggested that the meanings and uses of the main areas covered by Valparaíso's historical heritage iconography - understood as Christian mythology, classical mythology and civil-inspired representations, whose images are based on the magical, religious, ritual, propaganda, narrative, didactic, sobering or moralizing tone (Rodríguez, 2005, p.3) - do not imply that such conservation, assessment and use are not related to hierarchical, religious, ornamental, political and cultural symbolic associations of the iconography in the local and regional environment, ignoring its cultural and historical heritage significance.

Se plantea que los significados y usos de las principales áreas que abarca la iconografía histórica patrimonial de Valparaíso –entendidos como la mitología de carácter cristiano, la mitología clásica y las representaciones de inspiración civil, cuyas imágenes se fundamentan en relación a lo mágico, religioso, ritual, propaganda, narrativas, didácticas, aleccionadoras o de tono moralizante (Rodríguez, 2005, p. 3)– no implican que dicha conservación, valoración y uso no se relacionen con asociaciones simbólicas de tipo jerárquicas, religiosas, ornamentales, políticas y culturales de la iconografía en el entorno local y regional, desconociendo su significado cultural e histórico patrimonial.

A partir de esta hipótesis y para dar respuesta empírica al problema de investigación, se hace relevante realizar una fusión metodológica entre el modelo semiótico, desde la disciplina de la comunicación visual, y el modelo de análisis de Panofsky, desde la perspectiva de la historia del arte.

PROPIUESTA METODOLÓGICA

Existen varias escuelas, en relación con los estudios iconográficos, de las que sobresale, sin duda, la conocida escuela de Warburg. Sus principales impulsores fueron Aby Warburg, Erwin Panofsky, Jean Seznec y el profesor Edgard Wind.

Panofsky (1892-1968) fue quien formuló un método iconográfico, al concebir la iconografía como una historia del arte de los textos y de los contextos, en la cual cada obra de arte, sea cual sea su naturaleza, debe ser entendida y analizada como una expresión cultural mucho más compleja. El pensamiento de este autor presenta un análisis relacionado con aspectos que atienden más al contenido semántico que al sintáctico. Es una observación que se enfoca, tanto en las formas como en el significado del objeto de estudio, los cuales se convierten en ideas, en elaboraciones intelectuales puras.

Erwin Panofsky plantea tres niveles de análisis y significación de la obra de arte:

1. **Nivel preiconográfico:** es la interpretación primaria o natural de lo que contempla el espectador de un estímulo visual u obra de arte. Un análisis sintáctico en donde el reconocer e identificar los elementos y códigos visuales será el trabajo detallista del investigador.
2. **Nivel iconográfico:** es la significación secundaria o convencional, que consiste en no considerar los contenidos temáticos afines a las figuras o a los objetos figurados. Este nivel corresponde a un grado lógico. En el análisis, hay que acudir a la tradición cultural, principalmente a las fuentes icónicas y a las fuentes literarias.
3. **Nivel iconológico:** es la significación intrínseca o contenido profundo que: consiste en profundizar sobre el concepto o las ideas que se esconden en los temas figurados y sobre su alcance en un contexto cultural determinado. Para encarar el análisis iconológico, se hace precisa una investigación profunda de los textos escritos y del contexto cultural relacionado con la obra de arte.

Según Panofsky (1989), “en una obra de arte, la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que deba ser como espectáculo visual, debe entenderse como vehículo de una significación que trasciende a lo meramente visual”.

From this hypothesis and to give an empirical answer to the research problem, it is relevant to make a methodological fusion between the semiotic model, from the discipline of visual communication, and Panofsky's analysis model, from the perspective of art history.

METHODOLOGICAL PROPOSAL

There are several schools related with iconographic studies. Among them, without a doubt the well-known school of Warburg stands out. Its main promoters were Aby Warburg, Erwin Panofsky, Jean Seznec and Professor Edgard Wind.

Panofsky (1892-1968) was the one who formulated an iconographic method, by conceiving iconography as a history of the art of texts and contexts, in which each work of art, whatever its nature, must be understood and analyzed as a much more complex cultural expression. The thought of this author presents an analysis related to aspects that attend more to the semantic content than to the syntactic one. It is an observation that focuses on both the forms and the meaning of the object of study, which become ideas, in pure intellectual elaborations.

Erwin Panofsky raises three levels of analysis and significance of the work of art:

1. **Pre-iconographic level:** it is the primary or natural interpretation of what the viewer contemplates of a visual stimulus or work of art. A syntactic analysis where the recognition and identification of elements and visual codes will be the result of the researcher's detailed work.
2. **Iconographic level:** it is the secondary or conventional meaning, which consists in not considering the thematic contents related to figures or figurative objects. This level corresponds to a logical degree. In the analysis, it is necessary to resort to the cultural tradition, mainly to the iconic and the literary sources.
3. **Iconological level:** it is the intrinsic meaning or deep content that consists in deepening on the concept or ideas that are hidden in the figurative themes and on their scope in a specific cultural context. To face the iconological analysis, a deep investigation of the written texts and the cultural context related to the work of art is necessary.

According to Panofsky (1989), "in a work of art, the form can not be separated from the content; The distribution of color and line, light and shadow, volumes and planes, even when it's a visual spectacle, must be understood as a vehicle of meaning that transcends the merely visual."

It should be noted that iconography enables us to get to know images, as forms, and, also, in their semantic aspects, since it consists of the knowledge and analysis of the syntax of images, that is, of the "individual elements of the form" (Dondis, 2012), based on the written sources that allude to them. Also, it corresponds to the purpose of decoding, in a certain way, the messages that are enclosed in them.

Throughout history, images have influenced and exerted a great power of suggestion in all cultures. Reading and interpreting them correctly is a very difficult task: the starting point is the knowledge of a semantic code in which cultural meanings intervene, and in that point lies the main obstacle to its interpretation. This methodological vision for the study of the iconographic representations related to Valparaíso's heritage, enables the contextual and historical reading of the elements that are present in the city and that are part of the community.



Iconografía escudo y monograma Hospital Naval, calle General del Canto

Cabe señalar que la iconografía permite conocer las imágenes, en cuanto formas, y, también, en sus aspectos semánticos, puesto que consiste en el conocimiento y análisis de la sintaxis de las imágenes, es decir, de los “elementos individuales de la forma” (Dondis, 2012), basados en las fuentes escritas que aluden a ellos. También, corresponde al propósito de decodificar, de cierta forma, los mensajes que en ellas se encierran.

A lo largo de la historia, las imágenes han influido y ejercido un gran poder de sugerencia en todas las culturas. Leerlas e interpretarlas correctamente es una labor que demanda gran dificultad: el punto de partida es el conocimiento de un código semántico en el que intervienen significados culturales y, en este punto, radica el principal obstáculo para su interpretación. Esta visión metodológica para el estudio de las representaciones iconográficas relacionadas con el patrimonio de Valparaíso, permite la lectura contextual e histórica de los elementos que están en la ciudad y que son parte de la comunidad.

Esta mirada integral y específica sobre el análisis de la imagen, donde el modelo de Panofsky y la semiótica se interrelacionan y cruzan para dar una mirada de manera amplia a la catalogación, es lo que consideramos una propuesta personal para el abordaje del estudio iconográfico. La lectura relacional de los datos que se obtengan a partir del relevamiento, permitirá responder las preguntas y corroborar, o desatender, las hipótesis que se plantean, y será la base de futuras conclusiones.

En este proyecto, cada elemento iconográfico que se observe e individualice durante el relevamiento será cuidadosamente registrado, atendiendo a los siguientes aspectos: modelo empírico de relevamiento de datos, objeto de análisis, unidades de análisis y variables de análisis.

CONSIDERACIONES FINALES

En el inicio de esta investigación, todo parece una incógnita. La iconografía se despliega con secretos guardados que duermen allí para ser descubiertos, donde cada ícono esconde una historia; al descubrirla, aprendemos un poco más sobre la comunidad que la produjo y la comunidad que aún la conserva. Esto puede brindarnos pistas sobre sus orígenes; sobre quién y de qué manera la generó; sobre su producción y su circulación; cómo se conciben hoy, lo que contribuiría a sumar un plano diferente sobre el patrimonio de la ciudad.

Estos aspectos sirven de base teórica para establecer un registro, aplicando la fusión de dos metodologías para la elaboración de nuevas interpretaciones y representaciones para su aplicación en contextos artesanales, artísticos, arquitectónicos y del diseño, en general. Además, dar cuenta sobre su estado de deterioro, podría contribuir a su restauración y preservación (siempre que puedan articularse una serie de acciones específicas junto con especialistas y, por supuesto, con las autoridades correspondientes).

Este es un trabajo de largo aliento, pero que está en marcha en pro de estudiar, recuperar y poner en valor el legado de la iconografía urbana de Valparaíso.



This comprehensive and specific approach to image analysis, where the Panofsky model and semiotics are interrelated and overlap to give a broader view to the cataloging, is what we consider a personal proposal in the approach to the iconographic study. The relational reading of the data obtained from the survey, will answer the questions and corroborate, or disregard, the hypotheses, and will be the basis for future conclusions.

In this project, each iconographic element that is observed and individualized during the study will be carefully recorded, taking into account the following aspects: empirical model of data collection, object of analysis, analysis units and analysis variables.

FINAL CONSIDERATIONS

At the beginning of this investigation, everything seems unknown. The iconography unfolds with guarded secrets that sleep there to be discovered, where each icon hides a story. When we discover it, we learn a little more about the community that produced it and the community that still conserves it. This can give us clues about its origins; about who created it and how it was generated; about its production and circulation; how they are conceived today, which would contribute to adding a different plane on the city's heritage.

These aspects serve as a theoretical basis to establish a register, applying the fusion of two methodologies for the elaboration of new interpretations and representations for their application in artisan, artistic, architectural and design contexts, in general. In addition, giving an account of its state of deterioration, could contribute to its restoration and preservation (as long as a series of specific actions can be articulated together with specialists and, of course, with the corresponding authorities).

This is a long-term work, but one that is in action to study, recover and value the legacy of the urban iconography of Valparaíso.

Tabla 1: Modelo para el relevamiento de datos / Table 1: Data collection model

La iconografía será registrada y observada durante el relevamiento en relación a los siguientes aspectos:

The iconography will be registered and observed during data collection in relation to the following aspects:

NIVEL DE ANÁLISIS	UNIDADES DE ANÁLISIS: ÍCONOS ARQUITECTÓNICOS PATRIMONIALES (ORNAMENTOS, MONOGRAMAS Y ESCUDOS)	VARIABLES	VALORES O CATEGORÍAS
Sintaxis (niveles de Panofsky 1 y 2) (Estudio de códigos visuales)	Ornamento 001	Color	Claro-medio-oscuro
		Textura	Gruesa-media-fina
		Tamaño	Pequeño-medio-grande
		Posición	Arriba-centro-abajo
		Materialidad	Madera-cemento-vidrio-cerámica-plástico-metal
		Técnica de aplicación	Fundición-pintado-moldeado-calado-grabado-pegado-estampado-estarcido
		Ubicación	Fachadas-marquesina-puertas-dintel
		Locación exacta	Dirección-geolocalización
		Sector de la ciudad	Playa Ancha: avenida Gran Bretaña-Cerro Artillería
		Estado de conservación	Bueno-malo-regular
		Año de fabricación	
Semántica (niveles de Panofsky 3)	Ornamento 001	Significado	Contextual
		Representación	Cultural
		Simbología	
Pragmática (función del mensaje visual)	Ornamento 001	Expresiva	
		Estilística	
		Ornamental	
		Estatus	
		Religiosa	
		Comercial	

Nota: criterio para el registro de la iconografía de palacios y casas de Playa Ancha.

Note: criteria for the registration of the iconography of palaces and houses of Playa Ancha.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Ares, F. y Thiers, K. (2018). Letras urbanas históricas de Valparaíso. Estudio, rescate y puesta en valor patrimonial. *RChD: creación y pensamiento*, 3(5), 1-12.
- Dondis, D. (2012). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gilli.
- González, J. M. (1991). Análisis del método iconográfico. *Revista virtual de la fundación universitaria española. Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo IV-7.
- Mendes Zanchetti, S. y Calvo, L. M. (2014). *Informe Unesco sobre Patrimonio de Valparaíso*. Informe de Misión de Asesoramiento para el Sitio de Patrimonio Mundial Área Histórica de Ciudad-Puerto de Valparaíso. Informe remitido al Estado Parte por el director del Centro de Patrimonio Mundial de la Unesco. Santiago de Chile, Chile: Consejo de Monumentos Nacionales. Extraído en noviembre de 2018 desde: <http://www.valparaisopatrimonio.cl/index.php/noticias/173-informe-unesco-sobre-patrimonio-de-valparaiso>
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Panofsky, E. (1989). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Ed. Alianza.
- Pérez, J. y Gardey, A. (2012). *Definición de iconografía*. Extraído en noviembre desde: <https://definicion.de/iconografia/>
- Rodríguez, M.I. (2005). *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. Extraído en noviembre de 2018 desde: <http://pendiente demigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>
- Ministerio de Culturas, las Artes y el Patrimonio (2017). *Política de fomento del diseño 2017-2022*. Valparaíso, Chile: Ministerio de Culturas y las Artes.

BALDOSAS HIDRÁULICAS Y MEMORIA: RELEVAMIENTO DE BASES TEÓRICAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ACERVO GRÁFICO

Hydraulic tiles and memory: theoretical bases to support the construction of a graphic inventory

POR: IARA AGUIAR MOL Y SÉRGIO ANTÔNIO SILVA

PALABRAS CLAVES: MEMORIA, ACERVO GRÁFICO, BALDOZA HIDRÁULICA / KEY WORDS: MEMORY, GRAPHIC INVENTORY, HYDRAULIC TILES
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: IARA AGUIAR MOL, SÉRGIO ANTÔNIO SILVA
RETRATO AUTORA AUTHOR PORTRAIT: PEDRO VILELA, AGÊNCIA 17

TRADUCCIÓN DEL PORTUGUÉS AL ESPAÑOL POR / TRANSLATION FROM PORTUGUESE TO SPANISH BY: ARIEL HERNÁN MOYANO

IARA AGUIAR MOL

Maestra en proceso de doctorado en Diseño en la Universidad do Estado de Minas Gerais (UEMG). Investigaciones en desarrollo en el área de diseño de superficie.

Professor, currently coursing a PhD. in Design at the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Research in development in the area of surface design.

SÉRGIO ANTÔNIO SILVA

Doctor en Letras: Estudios Literarios por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Profesor e investigador de la Escola de Design de la Universidad do Estado de Minas Gerais (UEMG), donde actúa en la graduación en Diseño Gráfico y en el Programa de Posgraduación en Diseño, en áreas asociadas a la tipografía, historia del libro y de la lectura, entre otras.

PhD in Literature: Literary Studies at the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor and researcher of the Design School of Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), where he works in the Graduate level in Graphic Design and in the Postgraduate Program in Design, in areas associated with typography, book history and reading, among others.

RESUMEN

EL PRESENTE ARTÍCULO ELABORA UNA REVISIÓN LITERARIA SOBRE EL TEMA DE LA MEMORIA, CON LA INTENCIÓN DE PROVEER UNA BASE TEÓRICA PARA GUIAR LA CONSTRUCCIÓN DE UN ACERVO GRÁFICO DE PATRONES DE BALDOSAS HIDRÁULICAS EN BRASIL. ESTO ES PARTE DE UNA INVESTIGACIÓN MÁS EXTENSA, QUE PRETENDE IDENTIFICAR Y DISCUTIR CUESTIONES PERTINENTES A LA RELEVANCIA DE LOS PATRONES DE LAS BALDOSAS HIDRÁULICAS COMO ARTEFACTOS DE MEMORIA, IDENTIDAD Y CULTURA MATERIAL BRASILEÑA. A PARTIR DE CONCEPTOS INICIALES SOBRE LA MEMORIA, SE BUSCARÁ ENTENDER LAS IMPLICACIONES DE ESE TÉRMINO PARA EL REGISTRO DEL PATRIMONIO CULTURAL, ADEMÁS DE RELEVAR Y REGISTRAR ALGUNOS MÉTODOS Y TAXONOMÍAS QUE PUEDAN SER APLICADOS EN LA CATALOGACIÓN DE ACERVOS E INVENTARIOS DE TAL NATURALEZA. EN OTRAS PALABRAS, SE BUSCA ENCONTRAR LA MEJOR FORMA DE ORGANIZAR ESE REPERTORIO VISUAL PARA QUE SEA CAPAZ DE REUNIR UN PATRIMONIO CULTURAL ADECUADO A LA ACTIVACIÓN DE MEMORIAS INDIVIDUALES, COLECTIVAS Y, AL MISMO TIEMPO, AMPLIAR POTENCIALIDADES CREATIVAS EN PROCESOS PROYECTUALES CONTEMPORÁNEOS, QUE SEAN DE DOMINIO PÚBLICO Y EN FORMAS GRÁFICAS DE PROFUNDA RESONANCIA NACIONAL.

ABSTRACT

THE PRESENT ARTICLE PROPOSES TO ELABORATE A LITERATURE REVIEW ON THE THEME OF MEMORY, WITH THE PURPOSE OF PROVIDING THEORETICAL BASIS TO GUIDE THE CONSTRUCTION OF A GRAPHIC COLLECTION OF PATTERNS OF HYDRAULIC TILES IN BRAZIL. THE SUBJECT IS PART OF A MORE COMPREHENSIVE RESEARCH THAT INTENDS TO IDENTIFY AND DISCUSS ISSUES PERTINENT TO THE RELEVANCE OF HYDRAULIC TILE PATTERNS, AS ARTIFACTS OF MEMORY, IDENTITY AND BRAZILIAN MATERIAL CULTURE. BASED ON INITIAL CONCEPTS ABOUT MEMORY, WE WILL TRY TO UNDERSTAND THE IMPLICATIONS OF THIS TERM FOR THE REGISTRATION OF CULTURAL HERITAGE, BESIDES RAISING AND REGISTERING SOME METHODS AND TAXONOMIES THAT CAN BE APPLIED IN THE CATALOGING OF COLLECTIONS AND INVENTORIES OF SUCH NATURE. IN OTHER WORDS, IT IS SOUGHT TO FIND THE BEST WAY TO ORGANIZE THIS VISUAL REPERTOIRE SO THAT IT CAN ENABLE TO GATHER A CULTURAL PATRIMONY APPROPRIATE TO THE ACTIVATION OF INDIVIDUAL AND COLLECTIVE MEMORIES AND, AT THE SAME TIME, TO EXTEND CREATIVE POTENTIALITIES IN CONTEMPORARY DESIGN PROCESSES, MAKING GRAPHIC FORMS OF DEEP NATIONAL RESONANCE AVAILABLE IN THE PUBLIC DOMAIN.

El contexto de la investigación se inserta en un dominio intermedio entre los campos de las artes, la arquitectura y el diseño; al mismo tiempo, toca aspectos históricos, antropológicos, sociológicos, taxonómicos y culturales.

La temática forma parte de una investigación más extensa que pretende identificar y discutir cuestiones pertinentes a la relevancia de superficies ornamentales, específicamente de los patrones de las baldosas hidráulicas, como artefactos de memoria, identidad y cultura material brasileña. El objetivo final es la organización y sistematización de un acervo gráfico de los diseños y/o matrices de las baldosas hidráulicas encontradas en las principales fábricas brasileñas, que se convertirá en un repertorio visual de formas gráficas de profunda resonancia nacional.

De acuerdo con la Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), la baldosa hidráulica puede ser definida como una "placa de concreto de alta resistencia al desgaste para acabamiento de paredes y pisos internos y externos, conteniendo una superficie con textura lisa o en relieve, colorida o no, de formato cuadrado, rectangular u otra forma geométrica definida".¹

La técnica de producción de las baldosas hidráulicas, junto con las matrices que forman los diseños, llegó a Brasil a inicios del siglo XX, a través, principalmente, de los inmigrantes italianos. Las características y el estilo presentes en las baldosas, relacionados a su proceso de producción –de donde se originó el nombre de las piezas–, son factores que las diferencian de los azulejos comunes.

¹Norma brasileña (NBR) 9457:1986. Traducción libre.

The context of the research is inserted in an intermediate domain between the fields of arts, architecture and design; at the same time it touches on historical, anthropological, sociological, taxonomic and cultural aspects.

The theme is part of a more extensive investigation that aims to identify and discuss issues in relation to the relevance of ornamental surfaces, specifically the patterns of hydraulic tiles, as artifacts of memory, identity and Brazilian material culture. The final objective is the organization and systematization of a graphic collection of the designs and / or matrices of hydraulic tiles found in the most relevant Brazilian factories, which will become a visual repertoire of graphic forms of profound national resonance.

According to the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), the hydraulic tile can be defined as a "high wear resistance concrete plate for finishing internal and external walls and floors, containing a surface with a smooth or raised texture, colorful or not, of square, rectangular or other defined geometric shape".¹

The production technique of hydraulic tiles, together with the matrices that form the designs, arrived in Brazil at the beginning of the 20th century, mainly through Italian immigrants. The characteristics and style present in the tiles, related to their production process –where the name of the pieces originated– are factors that differentiate them from common tiles.

Although the process is simple, it requires special care on the part of the responsible craftsman, since the work is entirely handmade. Even so, the artisan production manages to meet a high demand, which allows the personalization of colors and mix of designs in the products.

¹ Brazilian norm (NBR) 9457:1986. Free translation.



- 1
Modelo de baldosa desarrollado por la autora, perteneciente a la línea rama
- 2
Modelo de baldosa desarrollado por la autora, perteneciente a la línea flor
- 3
Modelo de baldosa desarrollado por la autora, perteneciente a la línea hoja y frutos

Pese a que el proceso es simple, requiere un cuidado especial por parte del artesano responsable, ya que el trabajo es totalmente hecho a mano. Aun así, la producción artesanal consigue atender una alta demanda, que permite la personalización de colores y mezcla de diseños en los productos realizados.

Con la evolución de la industria cerámica, cada año son lanzadas al mercado nuevas relecturas, copias y derivaciones de los patrones de las baldosas hidráulicas, que son aplicadas en piezas cerámicas, azulejos y porcelanatos, que no respetan los formatos, los materiales empleados, la técnica o los colores originales.

Respecto de los orígenes históricos, hay una imprecisión acerca del proceso productivo del primer ejemplar de la baldosa hidráulica. Algunos autores (Navarro y Morán, 2010; Fores, 2009; Campos, 2011; Hernández, 2009; Brancoli & Berstein, 2016) point out that the production of the tile was based on the banchetto technique, which emerged in Italy around the twelfth century and its intention was to resemble marble as much as possible: "The improvement of this technique enabled the production of the natural foundation tile with an appearance similar to that of marble. In the year 1859, in the French city of Viviers, Etienne Larmande developed a method of producing tiles that presented better quality. Years later, the businessman Felix Guilhon opened his tile factory Guilhon-Barthélemy in Avignon where he perfected the technique and from that moment those decorative pieces became exhaustively applied in construction. The hydraulic tile became well known after the company Garreta Rivet & Cia, installed in the city of Barcelona, and exhibited a collection of its pieces at the Exposition Universelle de Paris, in 1867" (Navarro and Morán, 2010, p. 5, free translation).

fábrica de baldosas Guilhon-Barthélemy en Avignon donde perfeccionó la técnica y a partir de ahí esas piezas decorativas pasaron a ser exhaustivamente aplicadas en la construcción. La baldosa hidráulica se tornó muy conocida luego de que la empresa Garreta Rivet y Cia, instalada en la ciudad de Barcelona, exhibió una colección de sus piezas en la Exposition Universelle de Paris, en 1867" (Navarro y Morán, 2010, p. 5, traducción libre).

La técnica *banchetto*² consistía en una bancada de hierro (de ahí su nombre), donde las piezas de cimento natural humedecido eran compactadas; enseguida, una fina capa de cemento colorido era aplicada y, tras el secado, las piezas eran sometidas al pulido manual.

La investigación acerca del origen histórico del proceso productivo de las baldosas hidráulicas y de su llegada a América Latina es guiada por el entendimiento de los conceptos de identidad y memoria. La definición de identidad es auxiliada en la búsqueda de los orígenes: ¿de dónde vinieron?, ¿cuáles son los posibles procesos productivos que dieron origen a las baldosas? y ¿en cuál o en cuáles territorios eso aconteció?

La memoria, por su parte, refuerza la relevancia e importancia de la búsqueda de esos orígenes. Joël Candau, antropólogo y escritor contemporáneo, autor de *Memoria e identidad*³, cuestiona esa búsqueda al disertar sobre el concepto de identidad: "el momento original, la primera causa es siempre un desafío para la memoria y la identidad, razón por la cual la referencia al origen es una invariable cultural" (Candau, 2016, p. 95, traducción libre). Candau señala, también, que solamente la identificación de un punto de origen no es suficiente para que la "memoria pueda organizar las representaciones identitarias". Es preciso un segundo fundamento para la cualificación y caracterización de esa identidad: los acontecimientos.

Se cree que los acontecimientos con relación a la historia de las baldosas deben ser relevados y, de esa forma, la memoria con relación a esos hechos tendrá más fuerza, pues estará, entonces, reflejada en la esfera de la colectividad.

LA MEMORIA COMO CONCEPTO

En busca de esclarecer los conceptos acerca del tema de la memoria, y valiéndose del principio de la "verdad de los materiales" idealizado por Ruskin (1921)⁴ en su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, fue escogido como objeto de estudio la baldosa hidráulica. La "verdad de los materiales", descrita en el capítulo "La lámpara de la memoria", se refiere a las especificidades idiosincráticas de cada material. Por ejemplo, cuando el autor menciona una piedra de mármol indaga sobre su composición geológica; procedencia geográfica; cuánto trabajo fue preciso para extraerla; cuánto para modificarla; quién fue responsable por esos trabajos; y cuáles fueron las técnicas utilizadas. Él defiende que cada material tiene su propia verdad, debiendo, así, ser fiel a su esencia.

Ruskin trae a la superficie el revalorizar y evocar el pasado a la actualidad. Para él, vivenciar un presente sin pasado –y, por lo tanto, sin futuro–, restringiéndose a las experiencias

The *banchetto*² technique consisted of an iron bench (hence its name), where the pieces of natural moistened foundation were compacted; Then a thin layer of colorful foundation was applied and, after drying, the pieces were subjected to manual polishing.

The investigation about the historical origin of the productive process of hydraulic tiles and their arrival in Latin America is guided by the understanding of the concepts of identity and memory. The definition of identity is aided in the search for origins: where did they come from? What are the possible production processes that gave rise to the tiles? And, in what territories did that happen?

Memory, on the other hand, reinforces the relevance of the search for those origins. Joël Candau, anthropologist and contemporary writer, author of *Memoria e identidad*³ (Memory and Identity), questions that search by lecturing on the concept of identity: "the original moment, the first cause is always a challenge for memory and identity, which is why the reference to the origin is a cultural invariant" (Candau, 2016, p. 95, free translation). Candau also points out that only the identification of a point of origin is not enough for the "memory to organize the representations of identity". A second foundation is necessary for the qualification and characterization of that identity: the events.

It is believed that the events related to the history of tiles must stand out and, in this way, memory in relation to these facts will have more force, since it will be reflected in the sphere of the collectivity.

MEMORY AS A CONCEPT

In order to clarify the concepts in relation to memory, and based on the principle of the "truth of materials" idealized by Ruskin (1921)⁴ in his work *The Seven Lamps of Architecture*, the hydraulic tile was chosen as the object of study. The "truth of materials", described in the chapter "The lamp of memory", refers to the idiosyncratic specificities of each material. For example, when the author mentions a marble stone he inquires about its geological composition; geographical origin; how much work was necessary to extract it; how much to modify it; who was responsible for those jobs; and what were the techniques used. He defends that each material has its own truth, thus, being faithful to its essence.

Ruskin brings to the surface the revaluation and evocation of the past in the present. For him, experiencing a present without a past –and, therefore, without a future–, restricted to experiences of surfaces without depths, impoverishes life, and disqualifies it. In the world of objects that are external to us, the space where our memory is located represents the movement between past, present and future, flow of energies that should not be interrupted (Ruskin, 1921, free translation).

The French philosopher, Henri Bergson⁵, reinforces Ruskin's idea by pointing out that: "the attachment to which memory responds is situated in the present" (Bergson, 1999, p.179, free translation). In other words, remembering some lived situation, is done by the individual with a view of his present, and probably influenced by some object of the now.

As Ruskin and Bergson, several authors sought to conceptualize memory, what constitutes it and how it relates to the various

² Del italiano al español: banqueta.

³ Mémoire et identité fue originalmente lanzado en 1998 y traducido para el portugués en 2016.

⁴ Encontrado en la obra de John Ruskin titulada *Las siete lámparas de la Arquitectura*, de 1921.

² From Italian to Spanish: banqueta.

³ Mémoire et identité was originally launched in 1998 and translated to portuguese in 2016.

⁴ Found in the work of John Ruskin titled *The Seven Lamps of Architecture*, of 1921.



①

Detalle de la portada del catálogo:
Ladrilhos do Brasil



②

Panel conceptual desarrollado para el proyecto
Ladrilhos do Brasil

de superficies sin profundidades, empobrece la vida, descalificándola. En el mundo de los objetos externos a nosotros, el espacio donde se encuentra nuestra memoria representa el movimiento entre pasado, presente y futuro, flujo de energías que no debe ser interrumpido (Ruskin, 1921, traducción libre).

El filósofo francés, Henri Bergson⁵, refuerza la idea de Ruskin, al señalar que “es del presente que parte el apego al cual el recuerdo responde” (Bergson, 1999, p. 179, traducción libre). En otras palabras, al recordar alguna situación vivida, el individuo lo hace con miras a su presente, habiendo sido, probablemente, influenciado por algún objeto del ahora.

Así como Ruskin y Bergson, varios autores buscaron conceptualizar la memoria, lo que la forma y cómo se relaciona con las diversas áreas del conocimiento. Maurice Halbwachs⁶ la clasifica como “memoria colectiva” y “memoria individual”. Sobre esta última, defiende la idea de que no existe estrictamente por sí sola, ya que siempre pasa por contextos sociales (Halbwachs, 1990, traducción libre).

También es importante distinguir las “memorias voluntarias” de las “memorias involuntarias”, como Seixas (2001) aborda en *Caminos de la memoria en tierras de historia: problemáticas actuales*, convocando filósofos, escritores y poetas a dilucidar esas definiciones. La “memoria voluntaria” es considerada, aunque esencial para la vida, menor, ordinaria y ligada a lo cotidiano; lo que Proust entiende como “memoria de los hechos”. Por su lado, la “memoria involuntaria” sería la que rompe con el hábito, considerada por esos autores como la “verdadera memoria”, vinculada al afecto y a la emoción, mucho más de que a la razón o a la inteligencia. Para Proust, inestable y discontinua, es una memoria esquiva, que se

areas of knowledge. Maurice Halbwachs⁶ classifies it as "collective memory" and "individual memory". On the latter, he defends the idea that it does not exist strictly by itself, since it always passes through social contexts (Halbwachs, 1990, free translation).

*It is also important to distinguish "voluntary memories" from "involuntary memories", as Seixas (2001) addresses in *Paths of Memory in the Lands of History: current issues, calling philosophers, writers and poets to elucidate those definitions. "Voluntary memory" is considered, although essential for life, minor, ordinary and linked to the everyday; what Proust understands as "memory of the facts". On the other hand, "involuntary memory" would be the one that breaks with the habit, considered by those authors as "true memory", linked to affection and emotion, much more than to reason or intelligence. For Proust, unstable and discontinuous, it is an elusive memory, which moves forward and backward, without corresponding to a logical sequence. Memory transits between the present and the past, without necessarily modifying the past, but at the same time, updating it. It can be concluded, then, that memory "constructs the real, much more than what it rescues from it" (Seixas, 2001, p.51, free translation).**

*At this point, Bergson's⁷ theory is highlighted, as it distinguishes, in his work *Matter and Memory* (1896), two types of memory: "habit memory" and "pure memory". The first replicates the past, repeating it; the second—also called remembrance memory—registers the past through memory-image, representative of the past, unalterable. For Bergson, memory is also a "representation of an absent object" (1999, page 275, free translation).*

Indeed, for both Bergson and Halbwachs, memory is a phenomenon that responds to the re-elaboration of the non-present past, "it prolongs the non-present past" (Bergson, 1999, p.247, free translation). For Halbwachs (1990), "memory is to a large

⁵ Henri Bergson (1859–1941), autor de varias obras relevantes para la filosofía moderna y ganador del Premio Nobel de Literatura en 1927.

⁶ Maurice Halbwachs (1877–1945), sociólogo francés, conocido por la creación y el estudio del concepto de la memoria colectiva.

mueve para adelante y para atrás, sin corresponder a una secuencia lógica. La memoria transita entre el presente y el pasado, sin necesariamente modificar el pasado, pero, al mismo tiempo, actualizándolo. Se puede concluir, entonces, que la memoria “construye lo real, mucho más de lo que lo rescata” (Seixas, 2001, p. 51, traducción libre).

En este punto, se destaca la teoría de Bergson⁷ que distingue, en su obra *Materia y memoria* (1896), dos tipos de memoria: la “memoria hábito” y la “memoria pura”. La primera replica el pasado, repitiéndolo; la segunda –también llamada memoria recuerdo– registra el pasado por medio del recuerdo–imagen, representante del pasado, inalterable. Para Bergson, el recuerdo es también una “representación de un objeto ausente” (1999, p. 275, traducción libre).

En efecto, tanto para Bergson como para Halbwachs, la memoria es un fenómeno que responde a la reelaboración del pasado no presente, “ella prolonga el pasado no presente” (Bergson, 1999, p. 247, traducción libre). Para Halbwachs (1990), “el recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados prestados del presente”.

No nos acordamos por sí solos. Cuando ya no somos parte de un determinado grupo, nuestra memoria se desvanece por falta de evocaciones externas. Además, es posible recordar desde un punto de vista o lugar/espacio capaz de evocarnos tales recuerdos y de hacer efectiva una memoria.

Halbwachs (1990) discute la relación entre memoria colectiva y tiempo, y memoria colectiva y espacio, respectivamente en los capítulos III y IV de *La memoria colectiva*. A partir del punto de vista de los individuos, donde cada uno es miembro de varios grupos y participa de varios pensamientos sociales, sus miradas se sumergen en varios tiempos colectivos. Al mismo tiempo, cada uno tiene su propio tiempo o la “duración pura”, de acuerdo con Bergson. “La noción de un tiempo universal, que envuelve todas las existencias [...] se traduciría por una secuencia discontinua de momentos” (Halbwachs, 1990).

Pollak (1989), por su parte, elabora una aproximación entre los términos enraizamiento y atención, y debate sobre el término de origen en las identidades individuales, insertada sobre la óptica de la colectividad. Son múltiples las raíces: de lugar, de nacimiento, de la profesión, del ambiente. Sobre esto, es posible trazar un punto tangencial con la obra de Ecléa Bosi, firmado por Marilena Chauí. En él, la autora se cuestiona sobre lo que la memoria hace con los recordadores: ¿Qué queda en mí? ¿Qué me significa? Y responde: “queda lo que significa”, estando esa significación directamente

⁷ Henri Bergson (1859–1941), filósofo francés, autor de varias obras de importancia para la filosofía moderna y ganador del Premio Nobel de Literatura en 1927.

degree a reconstruction of the past with the help of data borrowed from the present."

We do not remember by ourselves. When we are no longer part of a certain group, our memory fades by lack of external evocations. In addition, it is possible to remember from a point of view or place/space capable of evoking such memories and of making a memory effective.

*Halbwachs (1990) discusses the relationship between collective memory and time, and collective memory and space, respectively in chapters III and IV of *The Collective Memory*. From the point of view of individuals, where each one is a member of several groups and participates in several social thoughts, their visions are immersed in several collective times. At the same time, everyone has his/her own time or "pure duration", according to Bergson. "The notion of a universal time, which enfolds all existences [...] would be translated by a discontinuous sequence of moments" (Halbwachs, 1990).*

Pollak (1989), on the other hand, produces an approximation between the terms rooting and attention, and debates on the term of origin in individual identities, inserted on the optics of collectivity. There are multiple roots: of place, birth, profession, and the environment. On this, it is possible to draw a tangential point with the work of Ecléa Bosi, signed by Marilena Chauí. In it, the author questions what memory does with the ones that remember: What remains in me? What does it mean to me? And responds: "what it means remains", being that significance directly related to the repertoire and the roots of each individual (Chauí, 1979, p. XXII, free translation).

In fact, the rooting of memory usually occurs on a territorial scale—in some landscape, somewhere. "When space happens to represent tempo in social memory, it becomes patrimony, a conflictive field of social representations" (Canclini, 1994, free translation). It can be said that it is in the material and memory space, that identities remain rooted. Thus, the concept of memory linked to matter and space, reaffirms the central objective of this research. We will work so that the proposed object-collection—as a significant part of the lived landscape—is capable of awakening individual memories, simply because it is linked to the experience of the subjects in the world.

GRAPHIC ACQUIS AS A MEMORY DEVICE

Understanding the topic of cultural heritage is crucial to highlight the importance of inventorying the respite objects, as are hydraulic floor tiles. According to the Institute of the National Historical and Artistic Heritage⁸ (IPHAN), cultural heritage can be defined as a good of material and/or immaterial nature, considered important for the construction of Brazilian society.

The heritage material protected by IPHAN is composed of a set of cultural goods classified, according



Prototipos de modelo 1, 2 y 3: Cobogós do Cerrado

relacionada con el repertorio y las raíces de cada individuo (Chauí, 1979, p. XXII, traducción libre).

De hecho, el enraizamiento de la memoria normalmente se da en una escala territorial –en algún paisaje, en algún lugar. “Cuando el espacio pasa a representar el tiempo en la memoria social, él se torna patrimonio, campo conflictivo de representaciones sociales” (Canclini, 1994, traducción libre). Se puede decir que es en el espacio material y de la memoria que las identidades permanecen enraizadas. Así, el concepto de la memoria vinculada a la materia y a un espacio, viene a reafirmar el objetivo central de esta investigación. Se trabajará para que el objeto-colección propuesto, como parte significativa del paisaje vivido, sea capaz de despertar recuerdos individuales, simplemente por estar ligado a la experiencia de los sujetos en el mundo.

EL ACERVO GRÁFICO COMO DISPOSITIVO DE MEMORIA

El entendimiento del tema del patrimonio cultural es crucial para resaltar la importancia de inventariar los objetos de relevancia, como lo son las baldosas hidráulicas. Según el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional⁸ (Iphan), el patrimonio cultural puede ser definido como un bien de naturaleza material y/o inmaterial, considerado importante para la construcción de la sociedad brasileña.

El patrimonio material protegido por el Iphan es compuesto por un conjunto de bienes culturales clasificados, según su naturaleza, conforme a los *Quatro Livros do Tombo*: arqueológico, paisajístico y etnográfico; histórico; bellas artes; y de las artes aplicadas. De esa forma, se pretende definir la mejor manera de organizar el presente repertorio visual de baldosas hidráulicas, para que sea capaz de reunir un patrimonio cultural adecuado a la activación de memorias individuales y colectivas, además de atacar la importancia de ese revestimiento para la cultura brasileña. Fue contemplado el uso del término “inventario”, como documento de elaboración minuciosa, como registro y relación de bienes dejados por alguien. No obstante, el significado de “acervo”,

to their nature, in accordance with the Quatro Livros do Tombo: archaeological, landscape and ethnographic; historical; fine arts; and applied arts. In this way, the intention is to define the best way to organize the present visual repertoire of hydraulic floor tiles, so that it can gather a proper cultural heritage to activate individual and collective memories, in addition to acknowledge the importance of this revetment to the Brazilian culture. The use of the term "inventory" was chosen as a thorough elaborated document, as a means to register and property relation left by someone. However, the meaning of "acquis", as a set of goods that are part of personal assets, institutional or national⁹, was more suitable to use in conjunction to the graphic adjective that the Inventory will acquire. Independent of the nomenclature adopted, the organizational criteria that will be used to adequately fulfill the practical and symbolic function is the main focus.

Finally, in accordance with Candau: "It is from multiple classified worlds, sorted and named in its memory, according to its own logic and other underlying all categorization-group the similar, separate the different—that an individual will construct and impose his own identity" (2016, p. 84, free translation).

The acquis-object, in that sense, will strengthen the character of the identity and memory of hydraulic floor tiles, in addition to having an inherently documentary nature, based on the principle that all the set of images that it will contain, will occupy a special place in the context of the social memory of human habitation.

Hence, images of objects also 'run' in the corners of subjects' memories, carrying reminders of lived experiences, permeated by certain subtleties and emotions proper of the act to combat forgetfulness and the finitude of being, as well as their links with their place of belonging" (Silveira & Filho, 2005, p. 39, free translation).

On that "place of belonging" of objects or images of objects, collective memory can be related to space memory. Halbwachs (1990) questions the effectiveness of the links between one and the other. It is perfectly possible to evoke memories from a given physical space that takes us back to certain collective actions that were shared there, but, at the same time, would it be possible, to remember all of the events that occurred there by looking

⁸Disponible en: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=20&sigla=PatrimonioCultural&retorno=paginalphan>>. Accedido el: 25 jul. 2018.

⁹Available in: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=20&sigla=PatrimonioCultural&retorno=paginalphan>>. Retrieved on: 25 jul. 2018.

como conjunto de bienes que hacen parte de un patrimonio personal, institucional o nacional⁹, se mostró más adecuado para el uso en conjunto al adjetivo gráfico que ese repertorio adquirirá. Independiente de la nomenclatura adoptada, se dará enfoque a los criterios de organización que serán utilizados para que pueda cumplir adecuadamente sus funciones prácticas y simbólicas.

Finalmente, de acuerdo con Candau: “Es a partir de múltiples mundos clasificados, ordenados y nombrados en su memoria, de acuerdo con una lógica del mismo y de otro subyacente a toda categorización –reunir al semejante, separar al diferente–, que un individuo va a construir e imponer su propia identidad” (2016, p. 84, traducción libre).

El objeto-acervo, en ese sentido, irá a reforzar el carácter de la identidad y de la memoria de las baldosas hidráulicas, además de poseer una naturaleza intrínsecamente documental, partiendo del principio de que él –y el conjunto de imágenes que traerá consigo– ocupará un lugar especial en el contexto de la memoria social del habitar humano.

“De ahí que las imágenes de los objetos también ‘circulan’ en los rincones de las memorias de los sujetos, cargando recuerdos de situaciones vividas alguna vez, permeadas por ciertas sutilezas y emociones propias del acto de luchar contra el olvido y la finitud del ser, bien como de sus vínculos con su lugar de pertenencia” (Silveira y Filho, 2005, p. 39, traducción libre).

Sobre ese “lugar de pertenencia” de los objetos o de las imágenes de los objetos, se puede relacionar a la memoria colectiva y del espacio, del cual Halbwachs (1990) cuestiona la efectividad de los vínculos entre una y otro. Es perfectamente posible evocar recuerdos a partir de un determinado espacio físico que nos remonta a determinadas acciones colectivas que allí fueron compartidas, pero, al mismo tiempo, ¿sería posible, a partir de imágenes de ese mismo lugar, recordar todos los eventos que allí ocurrieron? Sobre esa cuestión, apunta: “Diremos que no hay, en efecto, grupo, ni género de actividad colectiva, que no tenga cualquier relación con un lugar, esto es, con una parte del espacio, sin embargo, esto está lejos de ser suficiente para explicar que, representándonos la imagen del lugar, seamos conducidos a pensar en tal actuación del grupo que a ella estuvo asociada (1990, n.p., traducción libre).

En la secuencia, el autor elabora una interesante comparación respecto de un cuadro y su moldura. A pesar de estar intrínsecamente relacionados, la moldura por sí sola no es capaz de evocar el contenido del cuadro. El espacio, de esa forma, constituido por diversos elementos, cada cual con su potencial para evocar recuerdos y memorias, es capaz de hacernos “encontrar el pasado en el presente”; pero, para tal, él no puede ser alterado, el espacio “solo es suficientemente estable para poder durar sin envejecer, ni perder ninguna de sus partes” (1990, n.p., traducción libre).

Una cuestión prepondera a partir de ese punto: ¿la cultura material puede ser considerada como materialización de memorias, sean ellas individuales o colectivas? Además, el objeto-acervo, a través de las imágenes que presenta, ¿es capaz de provocar la materialización de esas memorias? Halbwachs comenta sobre el asunto en el capítulo II “Memoria colectiva

⁹Diccionario Online Michaelis. Disponible en: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=13kK>>. Accedido el 25 jul. 2018.



Lara Mol autora del proyecto

at images of that same place? On this issue, he says: "We will say that there is no group, or type of collective activity, which does not have any relation to a place, that is, with a part of the space, however, this is far from sufficient to explain that, observing the representation of the image of that place, we are led to think about the performance of the group associated with it (1990, n.p., free translation).

In the sequence, the author elaborates an interesting comparison in respect of a painting and its frame. In spite of being intrinsically related, the frame alone is not able to evoke the contents of the painting. The space of that form, made up of various elements, each with its potential to evoke memories, is able to make us "find the past in the present"; but, for that to happen, it cannot be altered, only space "is stable enough to be able to last without aging, nor lose any of its parts" (1990, n.p., free translation).

An issue arises from that point: Can material culture be considered as materialization of memories, be they individual or collective? In addition, the acquis-object, through the images it presents, is capable of causing the materialization of those memories? Halbwachs comments on this subject in chapter II "Collective memory and historical memory": "Now, it is perfectly legitimate to rebuild that medium and reconstitute that atmosphere around us, in particular through books, prints and paintings. [...] Even more, apart from prints and books, in the society of today, the

y memoria histórica": "Ahora, nos es perfectamente lícito reconstruir ese medio y reconstituir en torno de nosotros esa atmósfera, en particular por medio de los libros, impresiones y cuadros. (...). No más, fuera de las impresiones y de los libros, la sociedad de hoy, el pasado dejó muchos trazos, visibles algunas veces, y que se percibe también en la expresión de los rostros, en el aspecto de los lugares y hasta en los modos de pensar y de sentir, inconscientemente conservados y reproducidos por tales personas y dentro de tales ambientes [...] (1990, n.p., traducción libre).

El entendimiento del tema del patrimonio cultural es crucial para resaltar la importancia de inventariar los objetos de relevo, como lo son las baldosas hidráulicas

como: ¿cuál es la distinción que se hace posible entre tiempo y espacio en la memoria, sea ella colectiva o individual? ¿Cuáles estímulos serían apropiados para evocar un determinado recuerdo fuera de las imágenes?

En el campo de las colecciones y de los acervos, los objetos deben ser capaces de desencadenar un complejo proceso de recordación, seguido, en la mayoría de las veces, por un camino íntimo, de carácter subjetivo, que apunta al "trabajo de la memoria", de Ecléa Bosi (1994); y resguardando, así, la importancia didáctico-pedagógica e ilustrativa, por su capacidad de estimular reflexiones, en las cuales tiempos y espacios pueden ser realineados, desvendados y deconstruidos por los receptores.

CONSIDERACIONES FINALES

¿Cuáles son los dispositivos-objeto, oriundos del estudio de la memoria colectiva, capaces de activar recuerdos individuales? ¿De qué modo las memorias individuales se manifiestan a través de esos dispositivos? A partir de la presente investigación inicial sobre la memoria (y también sobre la historia), queda claro que escribir relatos implica renuncias, pues las memorias son herramientas y fuentes para acceder a la historia, y no siempre están disponibles. De este modo, algunas cuestiones determinantes aún sobresalen. Se entiende, sin embargo, que, en posesión de este primer estudio, la revisión de la literatura pueda ser ampliada, para ahondar en las cuestiones del enraizamiento y de la identidad, y en la búsqueda por las respuestas a los cuestionamientos previamente presentados.

De todos modos, al final de esta etapa, se cree que es posible organizar y desenvolver un objeto-acervo-dispositivo capaz de restituir "la memoria de las cosas", donde las imágenes de las piezas representadas puedan situar al individuo en el mundo habitado mediante el trabajo de la memoria. Además, como expresión de la materialidad de la cultura de un grupo social y a través de la representatividad de la memoria colectiva, se espera que tal objeto pueda suscitar aspectos emocionales de la memoria, como forma de fortalecer los vínculos con los lugares y expresiones del patrimonio cultural.

past left many traces, visible sometimes, and that is also reflected in the expression of the faces, in the appearance of the places and even in the modes of thinking and feeling, unconsciously preserved and reproduced by such persons and within such environments (...) (1990, n.p., free translation).

The author recounts personal situations lived in places that were capable of transporting him to different times and spaces. Such experiences evoke new questions, such as: What is the distinction that is made possible between time and space in memory,

whether it is collectively or individual? What would be appropriate stimuli to evoke a particular memory other than images?

In the field of collections, and assets, objects must be able to trigger a complex process of remembrance,

followed most of the times, by an intimate path, subjective in nature, pointing to the "work of memory", of Ecléa Bosi (1994). And guarding, as well, the didactic-pedagogical and illustrative importance, through its ability to stimulate reflections, in which time and space can be realigned, de-sanctified and deconstructed by recipients.

FINAL CONSIDERATIONS

What are the object-devices, native of the study of collective memory, able to activate individual memories? In what way individual memories are manifested through these devices? From the present initial research on memory (and also on history), it is clear that writing stories implies renunciations, because memories are tools and sources to access stories, and are not always available. In this way, some determinant issues still stand out. It is understood, however, that, in the possession of this first study, a review of the literature can be extended, to delve into the topics of grounding and identity, and the search for the answers to the questions previously presented.

Nevertheless, at the end of this stage, it is believed that it is possible to organize and develop an object-acquis-device capable of restoring "the memory of things", where images of the pieces represented could place the individual in the inhabited world through the work of memory. In addition, as an expression of the materiality of the culture of a social group and through the representativeness of collective memory, it is expected that such object may arouse emotional aspects of memory, as a way of strengthening ties with the places and expressions of cultural heritage.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brancoli, B. y Berstein, J. (2016). *Baldosas de Santiago: la baldosa decorada como elemento de identidad en antiguos barrios de Santiago*. Universidad del Desarrollo.
- Campos, C. F. (2011). *Trajetória e significado do ladrilho hidráulico em Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Orientador: Marco Antônio Penido de Rezende.
- Canclini, N. G. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 23, pp. 95-111.
- Candau, J. (2016). *Memória e identidade*. Trad: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto.
- Chauí, M. (1979). Os trabalhos da memória. En E. Bosi. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz,.
- Fores, S. (2009). *El mosaico hidráulico*. Castellon: Institut de Promoció Ceràmica. Disponible en: <<https://ovacen.com/wp-content/uploads/2016/08/historia-mosaico-hidraulico.pdf>>.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice.
- Hernández, F. (2009). Las antiguas baldosas fábricas de mosaico hidráulico en Navarra. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra (CEEN)*, 84.
- Navarro, M. A. H. y Morán, H. S. B. (2010). *Puerto Rico tile designs*. Amsterdam: The Pepin Press.
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n°3, v.2, pp. 3-15.
- Seixas, J. A. (2001). Percursos de Memórias em Terras de História: problemáticas atuais. En S. Bresciani y M. Naxara. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Editora da Unicamp.
- Silveira, F. L. A. y Filho, M. F. L. (2005). Por uma antropologia do objeto documental: entre a "a alma nas coisas" e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/jun, pp. 37-50.

Modelo de baldosa desarrollado por la autora,
perteneciente a la línea grano

BALDOSAS DE SANTIAGO: ELEMENTO DE IDENTIDAD EN LOS ANTIGUOS BARRIOS DE SANTIAGO

Tiles of Santiago: identity element in the old neighborhoods of Santiago

POR: MARÍA BERNARDITA BRANCOLI

PALABRAS CLAVES: BALDOZA HIDRÁULICA, PATRIMONIO, ORNAMENTACIÓN / KEY WORDS: HYDRAULIC TILE, HERITAGE, ORNAMENTATION
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: RONAL CARO, BERNARDITA BRANCOLI, JOYCE BERSTEIN, ARCHIVO BALDOSAS CÓRDOVA

INVESTIGADORAS DEL PROYECTO / RESEARCHERS OF THE PROJECT: JOYCE BERSTEIN, BERNARDITA BRANCOLI, UNIVERSIDAD DEL DESARROLLO Y LORETO HERRERA
PROYECTO FINANCIADO CON CONCURSO FONDART 2016 Y EL APOYO DE LA EMPRESAS BALDOSAS CÓRDOVA, MUSEO DE ARTES DECORATIVAS Y CASA DE OFICIOS /
PROJECT FINANCED BY FONDART 2016 FUND WITH THE SUPPORT OF BALDOSAS CÓRDOVA, MUSEO DE ARTES DECORATIVAS AND CASA DE OFICIOS.

RESUMEN

EL PROYECTO BALDOSAS DE SANTIAGO BUSCA SER UN APORTE A LA VALORACIÓN DEL DISEÑO ORNAMENTAL Y PATRIMONIO URBANO DE NUESTRA CIUDAD, INDAGANDO EN SU HISTORIA Y RECONOCIENDO SUS VALORES ESTÉTICOS Y FUNCIONALES. LA INVESTIGACIÓN PROPONE UN RESCATE DE DISEÑOS, PATRONES DE USO Y COLORES EN PISOS DE BALDOSAS HIDRÁULICAS DE ANTIGUOS BARRIOS DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE CHILE. LOS BARRIOS ESTUDIADOS SON LAS COMUNAS DE SANTIAGO, PROVIDENCIA Y RECOLETA, TODAS ADYACENTES ENTRE SÍ Y CON UNA RIQUEZA DE INMUEBLES ICÓNICOS Y PATRIMONIALES. DURANTE EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN SE PUDIERON RESCATAR Y CLASIFICAR MÁS DE 150 TIPOS DE DISEÑOS MODULARES DE BALDOSAS DECORADAS, PALETAS DE COLORES Y ORGANIZAR LA INFORMACIÓN RECOPILADA SEGÚN SU TIPOLOGÍA DE USO: DOMÉSTICO, ESPACIOS DE ENCUENTRO, ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO, USO EN HOSPITALES Y EDIFICIOS ICÓNICOS DE LA CIUDAD. LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN FUERON DADOS A CONOCER A TRAVÉS DE UNA EXPOSICIÓN EN EL CENTRO CULTURAL PALACIO DE LA MONEDA (200.000 VISITANTES) DE NOVIEMBRE DE 2016 A ABRIL DE 2017, UNA PUBLICACIÓN DE 1.000 EJEMPLARES, CHARLAS Y TRES TALLERES DE FABRICACIÓN Y PULIDO DE BALDOSAS.

ABSTRACT

THE BALDOSAS DE SANTIAGO PROJECT (TILES OF SANTIAGO PROJECT) SEEKS TO BE A CONTRIBUTION TO THE APPRECIATION OF ORNAMENTAL DESIGN AND URBAN HERITAGE OF OUR CITY, INVESTIGATING ITS HISTORY AND RECOGNIZING ITS AESTHETIC AND FUNCTIONAL VALUES. THE RESEARCH PROPOSES A RESCUE OF DESIGNS, PATTERNS OF USE AND COLORS IN HYDRAULIC FLOOR TILES OF OLD NEIGHBORHOODS OF THE CITY OF SANTIAGO DE CHILE. THE AREAS STUDIED ARE THE DISTRICTS OF SANTIAGO, PROVIDENCIA AND RECOLETA, ADJACENT TO EACH OTHER AND WITH AN ENORMOUS WEALTH OF ICONIC AND HERITAGE BUILDINGS. DURING THE DEVELOPMENT OF THE RESEARCH, IT WAS POSSIBLE TO RESCUE AND CLASSIFY MORE THAN 150 TYPES OF MODULAR DESIGNS OF DECORATED TILES, A SERIES OF COLOR PALETTES, AND ORGANIZE THE INFORMATION COMPILED ACCORDING TO THEIR USE IN THE FOLLOWING TYPOLOGIES; DOMESTIC, MEETING SPACES, MODERN MOVEMENT ARCHITECTURE AND USE IN HOSPITALS AND ICONIC BUILDINGS OF THE CITY. RESULTS OF THE RESEARCH WERE DISSEMINATED IN AN EXHIBITION AT THE PALACIO DE LA MONEDA CULTURAL CENTER (200,000 VISITORS) FROM NOVEMBER 2016 TO APRIL 2017, A PUBLICATION OF 1,000 COPIES, TALKS AND THREE WORKSHOPS RELATED TO TILE MANUFACTURING AND POLISHING PROCESSES.



MARÍA BERNARDITA BRANCOLI
Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Máster en Historia y Gestión de Patrimonio Cultural Universidad de los Andes. Diploma en Diseño Tipográfico, Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora de Extensión y Educación Continua y docente de la Facultad de Diseño de la Universidad del Desarrollo, Directora del Centro de Diseño de la misma Facultad. Editora de la revista Base, Diseño e Innovación de diseño UDD.
Designer, Pontificia Universidad Católica de Chile. Master in History and Cultural Heritage Management at Universidad de los Andes. Diploma in Typographic Design, Pontificia Universidad Católica de Chile. Director of Outreach and Continuing Education and Instructor at the Design School of Universidad del Desarrollo, Director of the Design Center at UDD Design School. Editor of Base Diseño e Innovación (Base Design and Innovation) of UDD Design School.

La noción de patrimonio, como una construcción cultural, es representativa de ideologías y prácticas sociales acordes a determinados contextos y, por tanto, cambiante en el tiempo. La relación de la ciudadanía con su patrimonio cultural y natural, sea reconocido oficialmente o no, es fundamental respecto de la construcción de identidades y el fortalecimiento de un sentido de pertenencia. Hoy, muchos vecinos de diversos sectores de Santiago se han movilizado para defender su patrimonio, su calidad de vida y un cierto modo de habitar. Las comunas, a través de sus municipalidades, iniciaron un fuerte trabajo de estudio, registro y difusión de sus barrios y edificios históricos, promoviendo una noción de patrimonio vinculada a la gente, en sintonía con sus demandas e intereses.

Según Carolina Maillard (2012), “todo lo que nos rodea pudiera entonces constituirse en patrimonio, pudiera significarlo desde lo tangible a lo intangible. Así también, el patrimonio cultural ha sido concebido como aquellos elementos materiales e inmateriales que socialmente se definen como imperativos de preservación y altamente valorados para la transmisión de la cultura e identidad de una comunidad región o país”.

Santiago está fuertemente vinculada a la historia y uso de la baldosa, tanto en veredas como en los espacios domésticos y arquitectura. Sin embargo, el proceso de cambio y construcción de la ciudad ha generado que cada día sean más los lugares demolidos o bien remodelados, con la consecuente pérdida de su historia, sentido orgánico y patrimonio. Junto con estos espacios, se han destruido también los suelos y pavimentos obliterando su pasado y su identidad.

Este proyecto permitió documentar la función y uso que se le dio a la baldosa en el desarrollo de distintos barrios de Santiago, lo que a su vez fue documentado a través de fotografías y otros registros como la microhistoria contenida en la memoria de habitantes, fabricantes, arquitectos y otros que participaron en la configuración de estos barrios.

Para realizar este proyecto, se privilegiaron áreas especialmente ricas en el uso de baldosas, tanto en su distribución como en su diversidad de estilos formales. En este caso: Plaza Baquedano y sus alrededores, Barrio Bellavista, Barrio Italia, Barrio Yungay, Casco histórico de la ciudad y Barrio Patronato.

Santiago posee muchos bienes y lugares valiosos, algunos de los cuales ya cuentan con cierta protección legal, pero faltan muchos más. Es necesario avanzar en una comprensión más amplia y profunda de la noción de patrimonio que, sin

The notion of heritage, as a cultural construction, is representative of ideologies and social practices according to certain contexts and, therefore, change over time. The relation between citizens and their cultural and natural heritage, whether officially recognized or not, is fundamental to the construction of identities and the strengthening of a sense of belonging. Today, many residents of different sectors of Santiago have mobilized to defend their heritage, their quality of life and their preferences in relation to the way they choose to live. The districts, through their municipalities, began a strong study, registration and dissemination of their neighborhoods and historic buildings, promoting a notion of heritage linked to the people, in tune with their demands and interests. Localities, through their municipalities, began a strong study, registration and dissemination of their neighborhoods and historic buildings, promoting a notion of heritage linked to the people, in tune with their demands and interests.

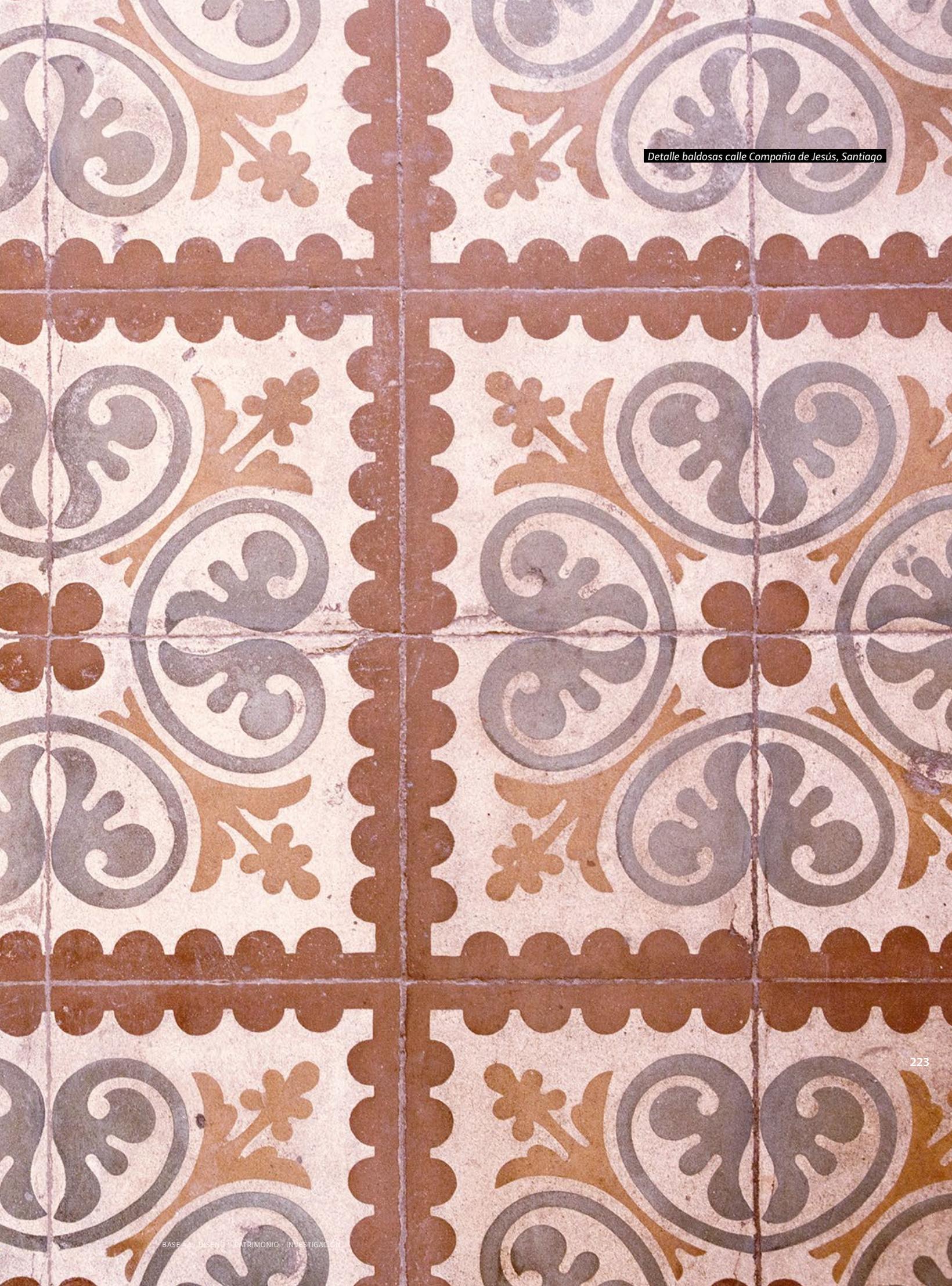
According to Carolina Maillard (2012), “everything that surrounds us could be considered as patrimony, either tangible or intangible. Likewise, cultural heritage has been conceived as those material and immaterial elements that are socially defined as preservation imperatives and highly valued for the transmission of the culture and identity of a region, country or community”.

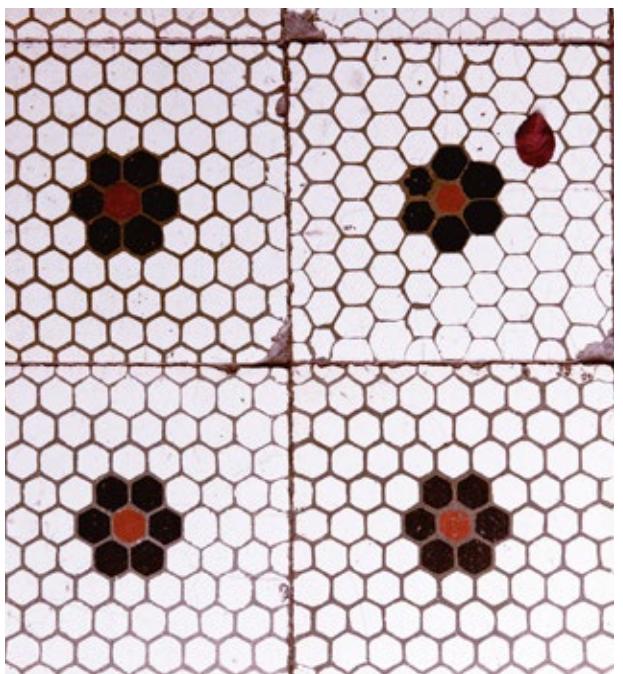
Santiago is strongly linked to the history and use of tiles, both in sidewalks and in domestic spaces and architecture. However, the process of change and construction of the city has meant that every day there are more demolished or remodeled places, with the consequent loss of its history, organic sense and heritage. Along with these spaces, the floors and pavements have also been destroyed, obliterating their past and their identity.

This project enabled to document the function and use given to the tile in the development of diverse neighborhoods of Santiago, which was documented through photographs and other registering techniques such as microhistory contained in the memory of its inhabitants, manufacturers, architects and others who participated in the configuration of these neighborhoods.

The study privileged areas especially rich in the use of tiles, both in their distribution and in their diversity of formal styles. In this case: Plaza Baquedano and its surroundings, Barrio Bellavista, Barrio Italia, Barrio Yungay, Historic city center and Barrio Patronato.

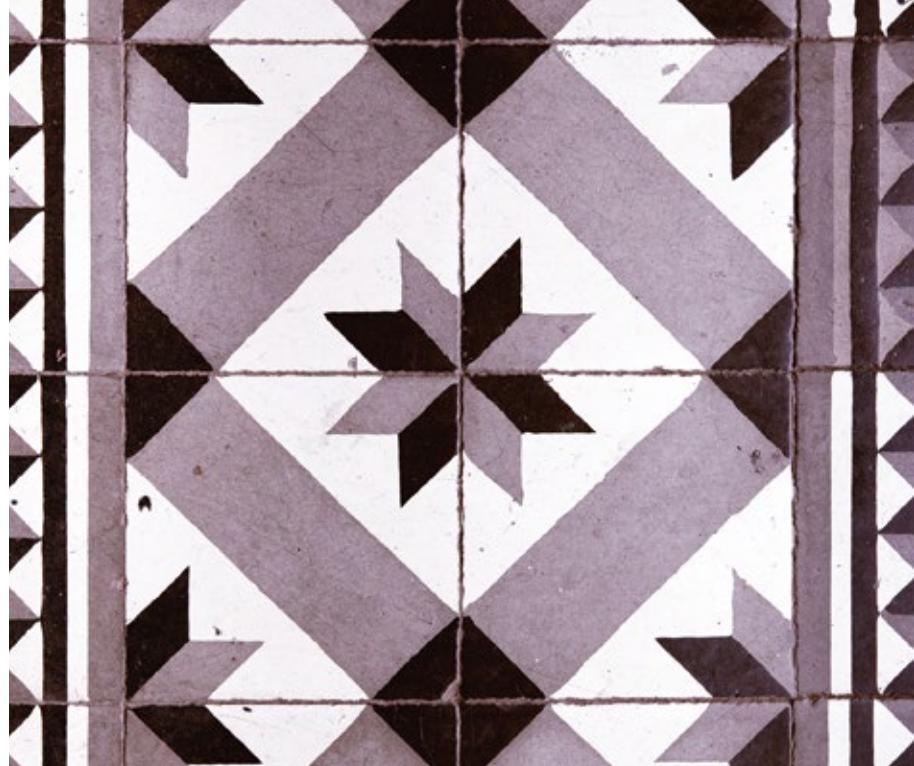
Santiago is rich in assets and valuable places, some of which already have some legal protection, but many more are missing. It is necessary to advance in a broader and deeper understanding of the notion of heritage that-without neglecting immovable property of monumental value for its history and architecture-is





①

Calle Crédito, Providencia. Baldosa tipo panal



Calle Elena Blanco, Providencia. Baldosa estilo geométrico

dejar de lado el inmueble de valor monumental por su historia y arquitectura, sea capaz de concretar la protección y conservación de barrios, además de los valores patrimoniales tradicionales.

La baldosa es un elemento singular, ya que está en la memoria y es parte de un espacio cotidiano que integra usos domésticos y comunitarios. Además, está presente transversalmente desde la vivienda hasta en plazas y aceras. Este producto ha ido desapareciendo de nuestro entorno, ya sea por el cierre de sus fábricas y la desaparición de sus maestros; como por la amenaza de la demolición de casas y barrios.

Nuestro afán fue el de colaborar desde la valoración y difusión del patrimonio de los barrios de Santiago, registrando, catalogando e indagando en la historia de los pavimentos, que en su mayoría no han sido estudiados y que hoy están amenazados por los sismos, la obsolescencia material y funcional, y la acción inmobiliaria. Para esto, se realizaron labores de recopilación de información en oficinas municipales, en bibliotecas y archivos, y registro fotográfico en terreno.

Registrar y estudiar las baldosas en barrios de Santiago ha permitido perpetuar el valor simbólico y cultural del ornamento en la arquitectura. De esta manera, no solo se aporta a la historia barrial, sino que se otorga un estímulo para la memoria de sus habitantes, aumentando el reconocimiento e identidad a su propio entorno e historia.

LA BALDOSA Y LA CIUDAD DE SANTIAGO

Santiago es una ciudad que aún conserva algunos de sus inmuebles fundacionales: grandes casas, veredas, barrios residenciales y plazas, que se encuentran al alcance del que camine por sus calles.

El piso de baldosas de la ciudad está plasmado en la memoria visual de varias generaciones de santiaguinos que crecieron en contacto con él, hasta fines de la década de los sesenta, cuando la inserción de nuevos materiales en el diseño arquitectónico dio como resultado la extinción casi total de las fábricas que producían este tipo de pavimentos en nuestro país.

capable of specifying the protection and conservation of neighborhoods, in addition to traditional heritage values.

The tile is a unique element, since it is present in the memory of the inhabitants and is part of a daily space that integrates domestic and community uses. In addition, it is present transversally from houses up to squares and sidewalks. This product has been disappearing from our environment, either by the closure of its factories and the disappearance of people specialized in their production; as by the constant threat of the demolition of houses and neighborhoods.

Our desire was to contribute to the value and dissemination of the heritage present in the neighborhoods of Santiago, registering, cataloging and inquiring into the history of the pavements, which have not been studied and are now threatened by earthquakes, material and functional obsolescence, and real estate demands. Data was gathered from municipal offices, libraries and archives, and by photographic records taken in the field.

Registering and studying the tiles in neighborhoods of Santiago has enabled to perpetuate the symbolic and cultural value of the ornament in architecture. In this way, it contributes not only to the neighborhood history, but it also provides a stimulus for the memory of its inhabitants, increasing recognition and identity to their own environment and history.

THE TILE AND THE CITY OF SANTIAGO

Santiago is a city that still preserves some of its founding properties: large houses, sidewalks, residential neighborhoods and squares, within reach of those who walk through its streets.

The tile floor of the city is reflected in the visual memory of several generations of its inhabitants who grew up in contact with it, until the end of the 1960s, when the insertion of new materials in the architectural design resulted in almost the total extinction of the factories that produced this type of pavement in our country.

The manufacturing process of tiles dates back to Italy in the seventeenth and eighteenth centuries, where there are records of its production by compressing a natural cement paste to the banchetto¹, with a pigment finish on one side, trying to imitate marble.

El proceso de elaboración de las baldosas se remonta a Italia en los siglos XVII y XVIII, donde existen registros de fabricación por medio de la compresión de una pasta de cemento natural al *banchetto*¹, con una terminación de pigmento por una de sus caras, tratando de imitar el mármol.

La baldosa, conocida así en nuestro país, le debe su origen a la invención, en 1824, del cemento artificial Portland en Inglaterra², que derivó su aplicación en Francia a mediados del siglo XIX para la fabricación de un nuevo tipo de revestimiento llamado mosaico hidráulico. La primera fábrica de cemento Portland inaugurada en Chile y en Sudamérica fue la de La Calera en 1908: Cemento Melón³. Antes de esta fecha, se importaba desde Estados Unidos y Europa, lo que limitaba su uso en la construcción.

Este dato permite delimitar el inicio de la fabricación de baldosas en Chile. Básicamente, este producto fue elaborado a partir de mortero de este material, pigmentos naturales y artificiales diluidos en agua, que una a una, según el diseño se fueron colocando en una matriz con presión. El formato más conocido es el polígono cuadrado de 20 x 20 cm (en Chile y Europa; y el hexagonal principalmente Francia y España), pero los hay en otros formatos menos comunes, con un grosor de 2 a 2,5 cm y con un peso aproximado de dos kilos.

Esta posee una cara lisa pulida donde están los diseños; y un revés gris oscuro, que conforma la base donde generalmente lleva algún signo o composición del maestro. La baldosa representa la unidad mínima de un infinito de combinaciones según su diseño. Estos motivos están sujetos a una grilla mayor que responde a conceptos matemáticos de geometría y simetría desarrollados por los griegos (grilla ortogonal) y musulmanes (especialmente la grilla hexagonal).

The houses and buildings of old neighborhoods have been disappearing, and with them the tiles. Therefore, it is not uncommon to find these products stacked in demolitions warehouses that can hardly be reused.

The dissemination of this patrimonial object is a beginning for the construction of its history, the valorization of its designs and its manufacturing process. In addition, its water proofed nature makes it the first accessible and modular hygienic pavement that was introduced in sidewalks and spaces for circulation and transit in public and private buildings.

One of the objectives of health authorities at the end of the 19th century was to eradicate the infections and contagious diseases caused by the animalization of the environment and the poor quality of the roads which favored the production of diseases (Booth, 2013). This new pavement was an advance for hygiene, and therefore, for people's health.

Tiles were used in all types of buildings; they are found, both in housing for workers, and in houses designed by noted Chilean architects who believed they were a contribution to the modernity of our country.

MANUFACTURING

In Santiago there are only three factories that produce decorated hydraulic tiles, the oldest ones with more than 90 years of production: Baldosas Súper, Baldosas San José and Baldosas Córdova. The latter was founded by Catalan immigrants. Baldosas Súper works since 1960 and actively collaborated in the last period of boom of this product.

¹Técnica italiana de fabricación de mosaico en base a un molde de madera o metal. (Institut de Promoció Ceràmic, s/f).

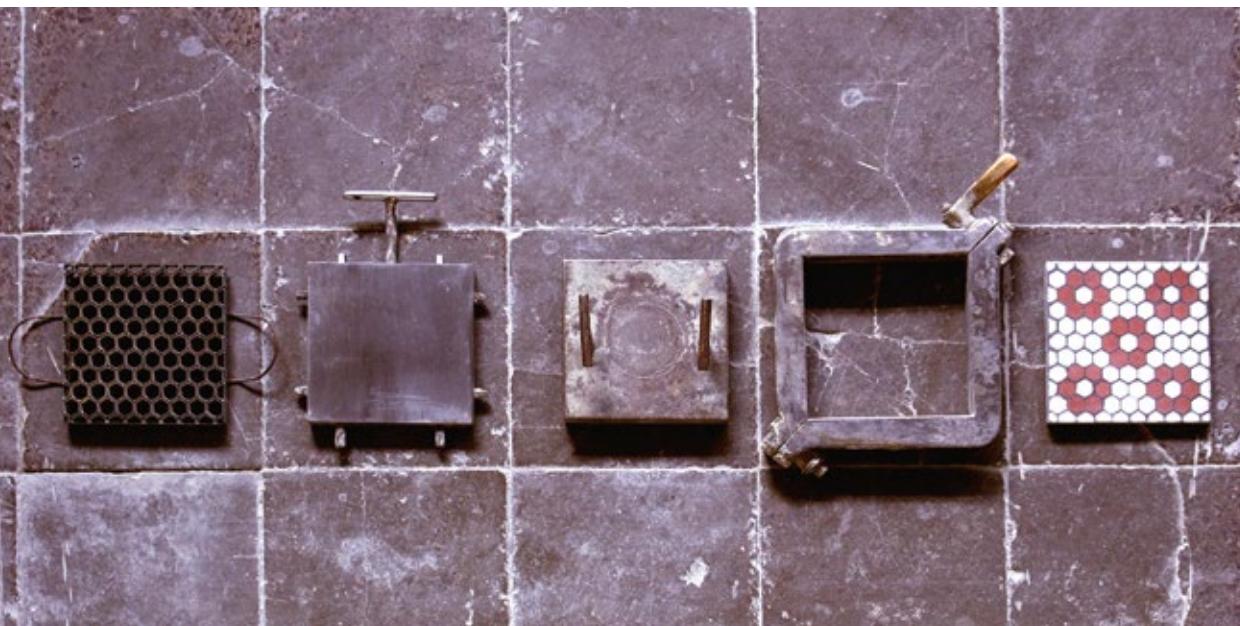
²En 1824, Joseph Aspdin, un constructor de Leeds en Inglaterra, daba el nombre de cemento Portland y patentaba un material pulverulento que amasado con agua y con arena se endurecía formando un conglomerado de aspecto parecido a las calizas de la isla de Portland. Probablemente, el material patentado por Aspdin era una caliza hidráulica debido, entre otras cosas, a las bajas temperaturas empleadas en la cocción (Hernández, 2009).

³El 20 de diciembre de 1908, Melón produjo su primer saco de cemento tipo Portland en la planta de La Calera (<http://www.melon.cl/empresa/quienes-somos/resena>).

¹Italian technique of mosaic manufacturing based on a wooden or metal mold. (Institut de Promoció Ceràmic, s/f).

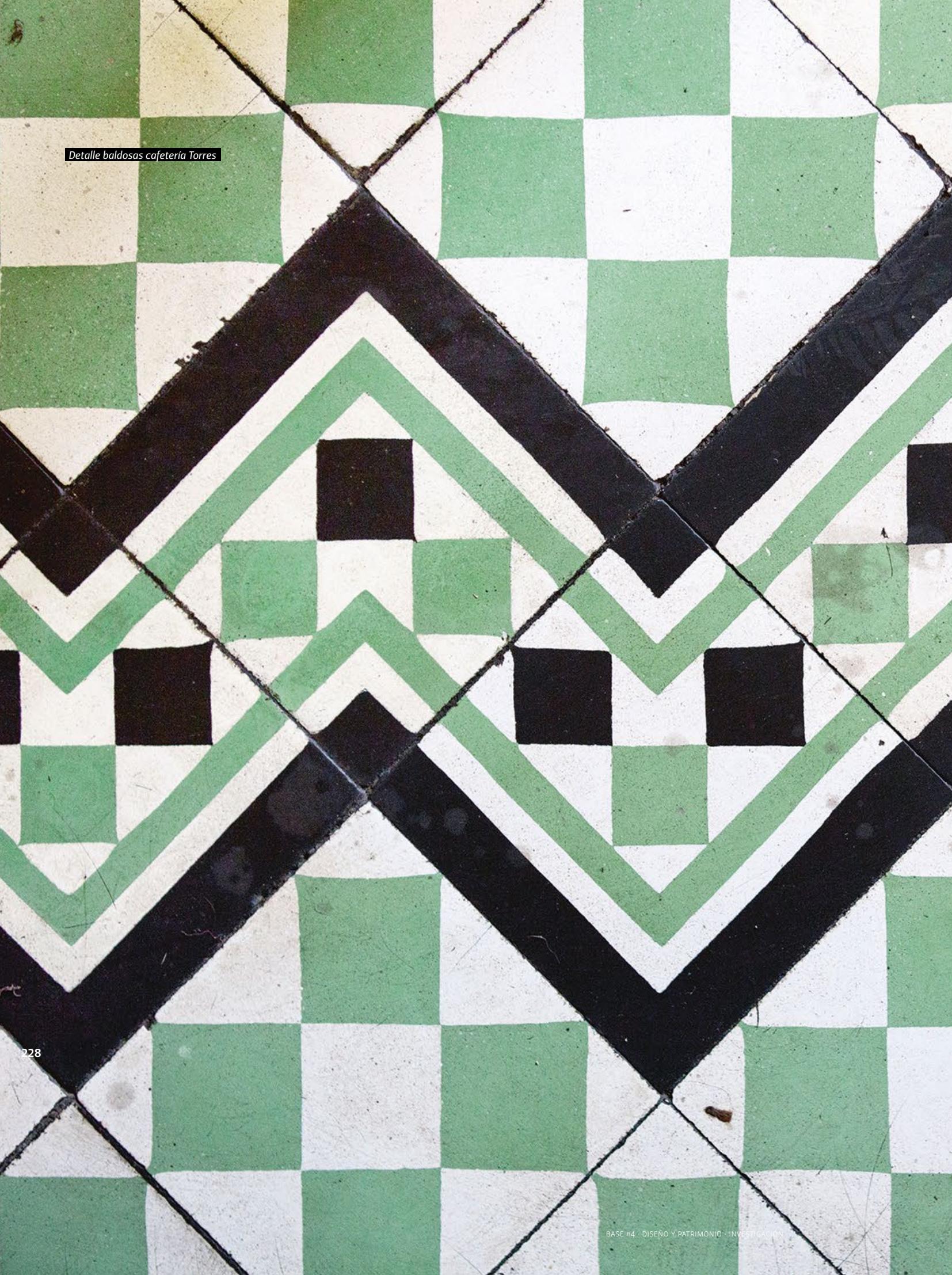
²In 1824, Joseph Aspdin, a builder from Leeds in England, patented a powdery material that was kneaded with water and sand hardened into a conglomerate that looked like the limestones of the island of Portland, and named it Portland cement. Probably, the material patented by Aspdin was a hydraulic limestone due, among other things, to the low temperatures used in cooking (Hernández, 2009).

³On December 20, 1908, Melón produced its first Portland cement bag at the La Calera plant. (<http://www.melon.cl/empresa/quienes-somos/resena>).



Proceso de fabricación de las baldosas: maestros baldoseros cortadores y herramientas de fabricación

Detalle baldosas cafetería Torres



FABRICACIÓN

En Santiago solo quedan tres fábricas que elaboran baldosas hidráulicas decoradas, las más antiguas con más de 90 años de producción: Baldosas Súper, Baldosas San José y Baldosas Córdoba. Esta última fue fundada por inmigrantes catalanes. Baldosas Súper funciona desde 1960 y colaboró activamente en el último período de auge de este producto.

A partir de la visita a sus fábricas, y el registro de sus matrices, se construyó un relato sobre la historia del desarrollo de los barrios de nuestra ciudad.

El proceso de producción semiartesanal de la baldosa, junto a sus maestros que mantienen la tradición de su fabricación y los secretos para alcanzar la perfección del trabajo en cada una de ellas, requieren de una habilidad y arte, que pueden desaparecer por la falta de interés de las nuevas generaciones de mantener la tradición de este oficio.

LA NOCIÓN DE PATRIMONIO

La Carta de Cracovia, del año 2000, establece que el patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico, así como los elementos que lo componen, son el resultado de una identificación con varios momentos asociados a la historia y a sus contextos socioculturales. La conservación de este patrimonio y su difusión fue nuestro objetivo.

La conservación puede ser realizada mediante diferentes tipos de intervenciones, como son el control medioambiental, mantenimiento, reparación, restauración, renovación y rehabilitación. Cualquier intervención implica decisiones, selecciones y responsabilidades relacionadas con el patrimonio entero, también con aquellas partes que no tienen un significado específico hoy, pero podría tenerlo en el futuro.

LA BALDOSA COMO PATRIMONIO Y SU RELACIÓN CON VALORES ARQUITECTÓNICOS

El estudio de las baldosas que realizamos en las comunas de Providencia, Santiago y Recoleta se efectuó en directa relación a las tipologías arquitectónicas y formas de organización y agrupación de edificios. Algunos conjuntos residenciales se ordenan y diseñan en relación con la vereda, aportando al espacio público. Las agrupaciones de fachada continua, ordenadas linealmente a ambos lados de la calle, consideran a este como parte de la arquitectura. La mayor concentración de uso de baldosas decoradas en la zona corresponde a esta tipología, en casas construidas entre 1900 y 1930.

Las baldosas constituyen, a su vez, un aporte a los valores urbanos de los barrios. En coherencia con parte de las preocupaciones del Movimiento

By visiting their factories, and documenting their matrices, it was possible to construct a story about the development of several neighborhoods of our city.

The semi handcraft production process of the tile requires skill and art, in addition to the mastery of its craftsmen, who maintain the tradition of its manufacture and the secrets to achieve the perfection of the work in each of them. This trade is in danger of disappearing due to lack of interest of the new generations to maintain its tradition.

THE NOTION OF HERITAGE

In the year 2000, the Letter of Cracow, established that the architectural, urban and landscape patrimony, as well as the elements that compose it, are the result of an identification with several moments associated with history and its socio-cultural contexts. The conservation of this heritage and its dissemination was our goal in this project.

Conservation can be fulfilled using different types of interventions, such as environmental monitoring, maintenance, repair, restoration, renovation and rehabilitation. Any intervention involves decisions, choices and responsibilities related to the entire heritage, also with those elements that do not have a specific meaning today, but could have it in the future.

THE TILE AS HERITAGE AND ITS RELATIONSHIP WITH ARCHITECTURAL VALUES

The study of tiles in the districts of Providencia, Santiago and Recoleta considered in this study, took place following the architectural typologies, organization and grouping of buildings.

Some residential complexes are distributed and designed in relation to the sidewalk, contributing to public space. The groupings of continuous facades, arranged linearly on both sides of the street, consider this as part of the architecture. The greatest concentration of use of decorated tiles in the zone corresponds to this typology, in houses built between 1900 and 1930.

Tiles are, in turn, a contribution to urban values of neighborhoods. Aligned with part of the concerns of the Modern Movement, tiles and ceramics, were integrated into pavement designs and facades. They provided an abstract appeal to organic or classic ornamentalizations, with new asymmetric and dynamics compositions.

Among its architectural values, highlights the uniqueness that the design of each tile gives to the building or residential complex. Some pieces evidence Arabic, Art Nouveau and Bauhaus influences, while others are Cubist, which reveals the eclecticism of architectural construction style in Chile.

Moderno, las baldosas y cerámicos fueron integrados a diseños de pavimentos y fachadas, otorgando un carácter abstracto a ornamentaciones de origen orgánico o clásico, con nuevas composiciones asimétricas y dinámicas.

Entre sus valores arquitectónicos, destaca la singularidad que el diseño de cada baldosa otorga al edificio o conjunto. Se reconocen en algunas piezas influencia árabe, Art Nouveau, Bauhaus y otras de carácter cubista, lo que deja de manifiesto el eclecticismo de las construcciones nacionales de este estilo.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La baldosa, en cuanto pavimento y motivo ornamental, es parte constitutiva de una memoria e identidad de los antiguos barrios de Santiago. Esta actúa no solo como unidad decorativa, sino también en relación con espacios públicos y semipúblicos de edificios, casas, conjuntos, calles y plazas. El catastro y posterior catalogación de las baldosas permitió conocer su historia como objeto de diseño, comprender su rol como pieza constituyente del espacio arquitectónico y urbano, y valorar su importancia en la consolidación de una imagen de la comuna.

El propósito de esta investigación fue rescatar la historia y contextos de uso de las baldosas en Santiago, así como su aporte a la configuración de la identidad de sus antiguos barrios. Además, se creó una base de datos con: los patrones encontrados y sus tipologías arquitectónicas, años de construcción de los inmuebles, y paletas de colores utilizadas. Por otra parte, se vectorizaron y redibujaron los patrones de las baldosas para su posterior reproducción y se registró su proceso de fabricación.

METODOLOGÍA

La metodología empleada fue principalmente histórica y descriptiva. La primera implica la reconstrucción de un pasado, indagando en las causas y evolución del uso de la baldosa en los pavimentos en Santiago, explicando su origen y transformación.

Se trabajó en la recolección de información a través de fuentes primarias, recorriendo las calles y edificios de Santiago. Se registraron, a través de una ficha que se elaboró a partir de los objetivos del proyecto, creando un modelo para su posterior análisis. Este trabajo de campo permitió la realización de una base de datos con un universo de estudio analizado en laboratorio. Paralelamente, se hizo una investigación a través de fuentes secundarias (publicaciones, fotografías y documentos de archivos), entrevistas a investigadores y arquitectos, para actualizar el conocimiento de las interacciones en cada uno de los elementos en estudio.

La segunda metodología implica el análisis de los datos recogidos, con énfasis en la descripción de la información: diseños, materialidades, emplazamientos, usos y espacios arquitectónicos o urbanos asociados. Se consideró también, la circulación de íconos claves, por su potencial análisis cronológico y cultural.

Por otro lado, se documentó a través de fotografías y otros registros como la microhistoria contenida en la memoria de habitantes y fabricantes, funcionarios municipales y aquellos que tuvieran alguna relación en la construcción de estos barrios.

HYPOTHESIS AND OBJECTIVES

The tile, as pavement and ornament, is a constitutive component of the memory and identity of the ancient neighborhoods of Santiago. Tiles are not only decorative units, but also a part of public and semi-public spaces of buildings, houses, housing complexes, streets and squares.

Documenting and cataloguing the tiles present in Santiago, facilitated the construction of their history as design objects, enabled to understand their role as a constituent part of the architectural and urban space, and highlighted their value in consolidating the identity of each District.

The purpose of this research was to rescue the history of tiles and their contexts of use in Santiago, as well as their contribution to the configuration of the identity of old neighborhoods. In addition, a database was created with the following information: identified patterns and their architectural typologies, years of construction of buildings, and color palettes used. On the other hand, patterns were vectorized for future reproduction and their manufacturing process was registered.

METHODOLOGY

The methodology used was mainly historical and descriptive. The first involved the reconstruction of the past, exploring the causes and evolution of the use of the tile as a resource in the pavements in Santiago, and explaining its origin and transformation.

Information was collected from primary sources, walking through the streets and buildings of Santiago. A datasheet based on the objectives of the project was used to register data, creating a model for later analysis. This fieldwork enabled the creation of a database with a universe of study analyzed in the laboratory. Simultaneously, an investigation was made through secondary sources (publications, photographs and documents of files), interviews with researchers and architects, to update knowledge about interactions with each of the elements in the study.

The second methodology involved data analysis, with emphasis on the description of the information: layouts, materiality, sites, uses, and architectural or urban spaces. The circulation of key icons was also considered, for their potential cultural and chronological analysis.

On the other hand, documentation was done through photographs and other records as micro stories contained in the memory of inhabitants, manufacturers, district officials and those who participated in the construction of these neighborhoods.

Operating tile manufacturing companies were visited to register the elaboration process. In addition, owners and workers were interviewed to reconstruct the history of tiles and their value as an ornamental and functional object.

Subsequently, data analysis was conducted, to establish visual, historical, productive and circulation, relations.

IMPACT

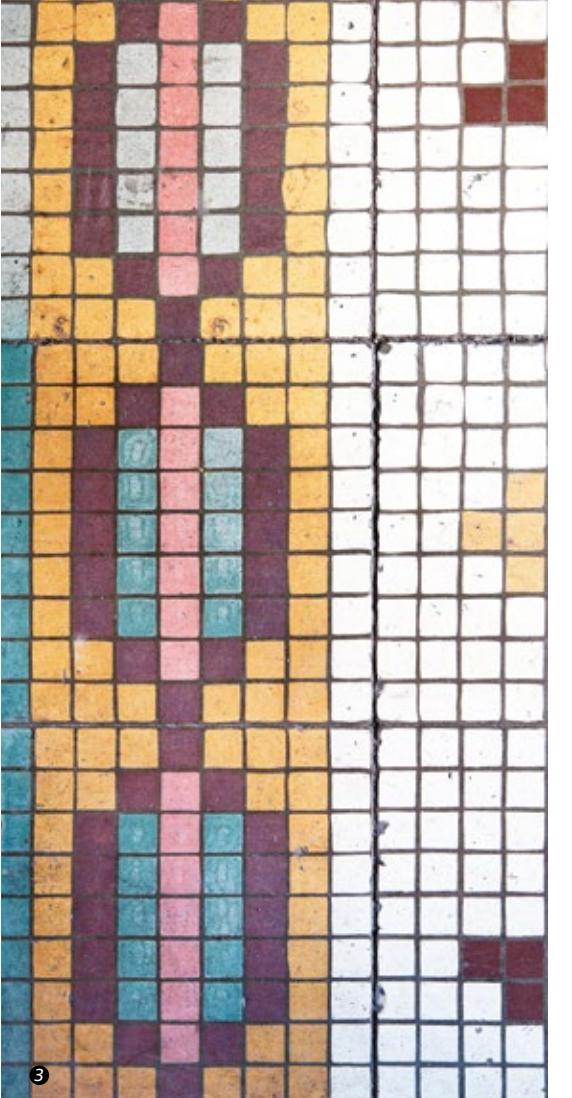
The study was constituted as a contribution to the valuation and enjoyment of urban heritage, specifically linked with tiles present in the districts mentioned above. As well as a contribution to the construction of their identity, and possible development of goods and services for the tourist industry, education, organizations of social cohesion, and citizens in general.

During fieldwork, 320 addresses that presented old tiles were registered, with an average of two designs in each of them. All of them were photographed, digitized and transformed into vector drawing. These were categorized by their formal characteristics through a comparative design table.



Baldosas en pasillos.
Hospital del Salvador,
Providencia

Calco de baldosas

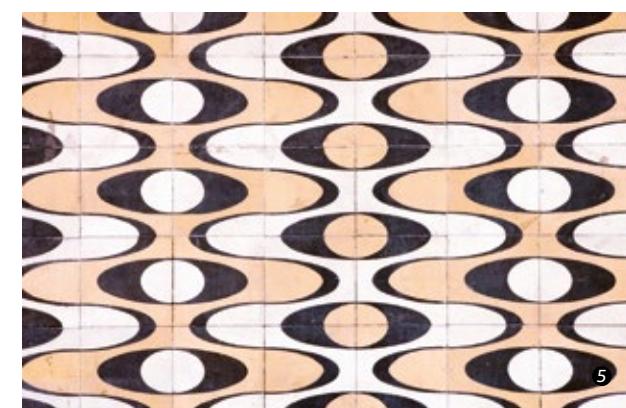


④ ⑤
Pabellones del Colegio San Ignacio El Bosque

⑥
Detalle de baldosa ingreso a capilla
Colegio San Ignacio El Bosque



④



⑤

①
Modelo de baldosa desarrollado por la autora, perteneciente a la línea rama

②
Detalle baldosa estilo medieval

③
Diseño baldosa y guarda estilo 81 panes.
Calle Santos Dumont, Recoleta



⑥

Se visitaron las empresas en funcionamiento de fabricación de baldosas, para registrar el proceso de elaboración. Y se entrevistó a sus dueños y a sus trabajadores, para reconstruir la historia de la baldosa y su aporte como objeto ornamental y funcional.

Posteriormente se realizó un análisis de la información registrada, para establecer relaciones visuales, históricas, de producción y de circulación.

IMPACTO

La investigación se constituyó como un aporte para la valoración y el disfrute del patrimonio urbano, específicamente vinculado con las baldosas de los barrios señalados, así como en un aporte a la construcción de la identidad de las mismas, y a posibles desarrollos de bienes y servicios para la industria turística, educación, organizaciones de cohesión social, y a la ciudadanía en general.

Durante el trabajo en terreno se ficharon 320 direcciones que presentaban baldosas antiguas, con un promedio de dos diseños en cada una de ellas. Todas ellas se fotografiaron y se digitalizaron para posteriormente realizar un dibujo vectorial. Estas fueron categorizadas por sus características formales a través de una tabla comparativa de diseño.

El resultado de la investigación arrojó 170 diseños únicos de baldosas, que se repiten en varios inmuebles, con variantes de colores y disposición. De ellos, la mayoría son de diseño geométrico y de diseño de inspiración medieval. Los diseños más antiguos de pisos de baldosas hidráulicos son los

As a result of the investigation, 170 unique tile designs were documented, which are repeated in several buildings, with variations of colors and layout. Among these, the majority present a geometric or medieval inspiration design. The older designs of hydraulic tile floors are the so-called 100 loaves and honeycomb whose matrix enables to create different patterns, carpets, friezes, etc.

On the other hand, the most frequently found figures were those with geometric style, followed by crosses and stars. The study of color resulted in a palette of eight recurring colors, mainly red, black, white and yellow.

In order to understand the sequence and logic of application of hydraulic tiles as pavements in the old neighborhoods of Santiago, these were categorized in six types of use: sidewalks and outdoor spaces; housing; commercial spaces; hospital spaces; modern architecture; and meeting spaces in the city.

A series of workshops were carried out to contribute to the awareness of the heritage value of the use of hydraulic tiles. Two of them related to tile manufacturing processes and one to the art of polishing and preserving them in partnership with the company Baldosas Córdoba, the Museum of Decorative Arts and Casa de Oficios. Around 60 people from different communes of Santiago participated in them. An exhibition was also held at the Design Gallery of the Palacio de la Moneda Cultural Center and the results of this research were captured in a publication that was distributed without cost in educational venues and public libraries. The Baldosas de Santiago project was financed by the Heritage Line of the Fondart fund 2016 and received the support of the company Baldosas Córdoba.

In addition, for the realization of this research we worked in collaboration with the Museo de Artes Decorativas which, through its management area, collaborated in the development on the history of the tile.

denominados 100 panes y panal cuya matriz permite crear diferentes patrones, alfombras, grecas, etc.

Por otra parte, los diseños de figuras más frecuentes son los de estilo geométrico, seguido por crucetas y estrellas. El estudio del color arrojó una paleta de ocho colores recurrentes, predominando el rojo, negro, blanco y amarillo.

Para entender la aplicación de la baldosa hidráulica como pavimento en los antiguos barrios de Santiago, estas se categorizaron en seis tipologías de uso: veredas y espacios exteriores; viviendas; espacios comerciales; recintos hospitalarios; arquitectura moderna; y espacios de encuentro en la ciudad.

Para contribuir a la sensibilización del valor patrimonial de uso de baldosas hidráulicas se realizaron dos talleres de fabricación de baldosas y uno de pulido y conservación en alianza con la empresa Baldosas Córdoba, el Museo de Artes Decorativas y Casa de Oficios. En ellos participaron alrededor de 60 personas de diversas comunas de Santiago. También se realizó una exposición en la Galería del Diseño del Centro Cultural Palacio de la Moneda y los resultados de esta investigación fueron plasmados en una publicación que fue distribuida gratuitamente en recintos educacionales y bibliotecas públicas. El proyecto Baldosas de Santiago fue financiado por el concurso Fondart Línea Patrimonio 2016 y el apoyo de la empresa de Baldosas Córdoba.

Asimismo, para la realización de esta investigación se trabajó en colaboración con el Museo de Artes Decorativas, que, a través de su dirección, colaboró en el desarrollo sobre la historia de la baldosa.

REFERENCIAS / REFERENCES

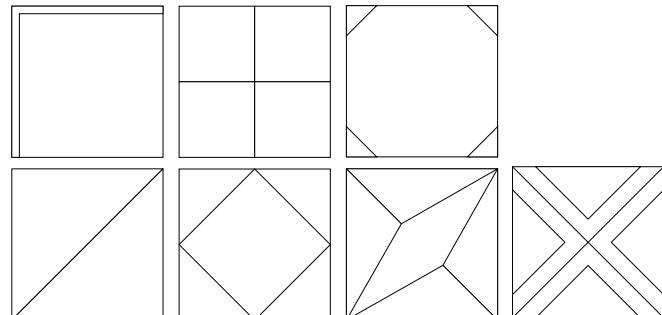
- Booth, R. (2013). Higiene Pública y Movilidad Urbana en el Santiago de 1900. *Revista ARQ* (online), 85.
- Hernández, F. (2009). Las antiguas baldosas fábricas de mosaico hidráulico en Navarra. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 84.
- Institut de Promoció Ceràmica. *El Mosaico Hidráulico*. Castellón: Institut de Promoció Ceràmica.
- Maillard, C. (2012). Construcción social del patrimonio. En: Daniel Marsal, Hecho en Chile, *Reflexiones en torno al patrimonio cultural*.
- Unesco (2000). *Carta de Cracovia, Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*.

ESTILOS FRECUENTES / FREQUENT STYLES

46%

Estilo GEOMÉTRICO

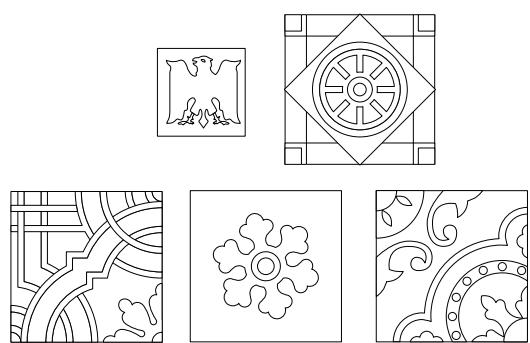
Mayoritariamente diseños abstractos en base a cuadradas, rombos, líneas, diagonales y polígonos.



20%

Estilo MEDIEVAL

Mayoritariamente ornamentales con figuras fitomorfas, enlazadas, circulares, cruzetas, rosetones, flor de lis, animales fantásticos.



10%

Estilo PANAL Y PANES

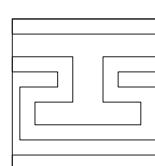
Diseños generadas en una matriz de grilla ortogonal o hexagonal en la que se puede diseñar un sin fin de motivos.



11%

Estilo GRECORROMANO

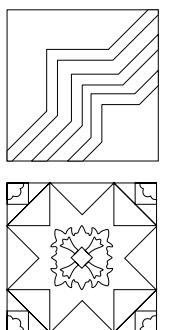
Mayoritariamente diseños de continuidad lineal en base a líneas, cintas, ondas, hiedra.



7%

Estilo ARABESCO

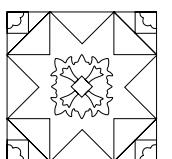
Mayoritariamente diseños en base a estrellas ocho puntas.



5%

OTROS

Diseños de estilo bizantino, renacentista, ecléctico, tipográfico entre otros.



DISEÑOS, COLORES Y FIGURAS FRECUENTES / DESIGN, COLOURS AND FREQUENT FIGURES

Durante el trabajo en terreno se ficharon 320 direcciones que presentaban baldosas antiguas, con un promedio de dos diseños en cada una de ellas. Se dibujaron y analizaron sus características formales a través de una tabla comparativa de diseño.

El resultado arrojó 170 diseños únicos de baldosas, que se repiten en varios inmuebles, con variantes de colores y disposición.

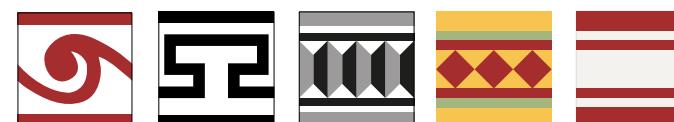
During the field work 320 addresses that presented old tiles were registered, with an average of two designs in each of them. Their formal characteristics were drawn and analyzed through a comparative design table.

The result yielded 170 unique tile designs, which are repeated in several buildings, with variants of colors and layout.

DISEÑOS FRECUENTES DE BALDOSAS / FREQUENT TILE DESIGNS



DISEÑOS FRECUENTES DE GUARDAS / FREQUENT GUARD DESIGNS



DISEÑOS FRECUENTES DE BALDOSAS EN LUGARES ÍCONICOS / FREQUENT TILE DESIGNS IN ICONIC PLACES



COLORES FRECUENTES EN LAS BALDOSAS / FREQUENT COLORS ON THE TILES



FIGURAS MÁS RECURRENTES EN LAS COMPOSICIONES DE DISEÑO DE LAS BALDOSAS / MOST RECURRING FIGURES IN TILE DESIGN COMPOSITIONS

	cuadrado		cruzeta		flor panal		onda
	rombo		estrella mudéjar 1		flor copo		grecia
	triángulo		estrella mudéjar 2 (tartésica)		flor de lis		rosetón