

Paso Bajo Nivel Santa Lucía: patrimonio del arte integrado y las prácticas democratizadoras de la década de 1960-1970^{*}

The Santa Lucía Underpass: integrated art heritage and democratizing practices of the 1960s-1970s

STELLA SALINERO RATES

Investigadora independiente, Talca, Chile, ✉ stellasalinero@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6021-4591>

MÓNICA SALINERO RATES

Universidad Bernardo O'Higgins, Santiago, Chile

Universidad Bernardo O'Higgins, Santiago, Chile, monicasalinero@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1065-0993>

RESUMEN

En 1970 el Colectivo de arte chileno Taller de Diseño Integrado (DI) realiza una de sus obras emblemáticas, el mural cinético del Paso Bajo Nivel Santa Lucía, hito de la ciudad de Santiago de Chile que tras una larga polémica fue declarado monumento nacional en el año 2019. Proponemos que dicha obra es una expresión representativa de los planteamientos y aportes del DI al arte chileno, los que se sintetizan en tres dimensiones: trabajo colaborativo, incorporación del arte y artistas a un proceso de trabajo más amplio como profesionales e inserción del arte en el espacio público urbano como elemento democratizador de la experiencia estética. Por medio de esta obra establece una relación con el pensamiento desarrollista y emancipador, así como con el compromiso crítico de la época en torno a los aportes que efectivamente constituyen los conocimientos y las prácticas disciplinares a la solución de las grandes desigualdades sociales.

Palabras clave: Arte político, arte urbano, democratización, Paso Bajo Nivel Santa Lucía, Taller de Diseño Integrado, trabajo colaborativo.

^{*} Este artículo es parte de un extenso trabajo de investigación sobre el colectivo Taller de Diseño Integrado que han realizado las autoras a través de dos fondos de investigación FONDART (2012, 2015) y una tesis de Maestría en Investigación y Producción en Artes Visuales, mención Arte y Entorno, de la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

ABSTRACT

The Chilean Art Collective The Integrated Design Workshop (DI) produced in 1970 one of its emblematic works, the kinetic mural of the Santa Lucía underpass, a landmark of the city of Santiago of Chile that, after a long controversy, was declared a national monument in the year 2019. We propose that this work is a representative expression of the approaches and contributions of ID to Chilean art, which are synthesized in three dimensions: collaborative work, incorporation of art and artists into a broader work process as professionals, and insertion of art in the urban public space as a democratizing element of the aesthetic experience. Through this work, they establish a relationship with developmental and emancipatory thinking, as well as with the critical commitment of the time around the contributions that effectively constitute knowledge and disciplinary practices to the solution of the large social inequalities.

Key words: Political art, urban art, democratization, Santa Lucía underpass, The Integrated Design Workshop, Collaborative work.

INTRODUCCIÓN

El Taller de Diseño Integrado (de ahora en adelante DI) fue un colectivo artístico formado por Carlos Ortúzar, Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial, y al que se sumó en su última etapa Angélica Quintana. Estuvo activo durante cuatro años en Chile, entre 1969 y 1973, interrumpiendo su trabajo por el golpe de Estado de 1973. Son autores del diseño y la ejecución del mural Paso Bajo Nivel Santa Lucía, realizado en 1970, hito modernista de la ciudad de Santiago. Esta obra urbana de arte integrado ha sido recientemente declarada monumento nacional, pero no sin una larga polémica, que manifiesta las controversias respecto a la memoria, es decir, al lugar que tiene hasta hoy el arte asociado al pensamiento democratizador y desarrollista, con su particular pacto sociopolítico de la época en que fue realizado. Estas controversias, en parte, exponen el estado de disputa existente respecto a la memoria y la historia reciente, que se expresan en el escaso estudio y mantenimiento del Paso Bajo Nivel Santa Lucía, el que fue producto del primer concurso de la Corporación de Mejoramiento Urbano. El objetivo de este proyecto vial era unir el lado norte de la principal avenida del centro de la ciudad, con su lado sur, donde se encontraba uno de los nuevos complejos habitacionales, sin interrumpir el tránsito vehicular.

Es de nuestro interés concebir el Paso Bajo Nivel Santa Lucía, no sólo como un hito urbano del arte colectivo e integrado, sino como una producción artístico cultural que tributa al pensamiento desarrollista de la época. Este pensamiento generó un pacto sociopolítico entre las distintas clases sociales, cuya expresión fue el apoyo a un Estado comprometido con la incorporación de las masas marginadas al espacio político y la democratización a través de

diversas políticas sociales (Faletto, 2016; Garretón, 2004; Salazar y Pinto, 1999). Este pacto dio origen a una relación de cooperación entre el Estado y los privados con miras al desarrollo de la sociedad en su conjunto, al que el DI integró las artes, es decir, incorporó la estética con sentido como un tercer componente de esta relación. Con todo, sostenemos que en el planteamiento del DI da un paso más, puesto que sus intenciones se dirigen a un proyecto de participación colectiva en la historia del país, que iba tomando forma durante la década de 1960. El modo de producción del Paso Bajo Nivel Santa Lucía, en tanto las relaciones capital/trabajo, lo entendemos como una forma colaborativa de integración en todo el proceso de trabajo de los distintos agentes implicados, incluido el Colectivo DI, que se incorporó desde una concepción cinética del espacio vial.

Por todo lo anterior, proponemos que esta obra es una expresión ejemplar de los planteamientos y aportes que el DI desarrolló como ejes de su práctica artística. A saber: el trabajo colaborativo que significó la postulación al concurso del mural; la incorporación del arte y los artistas a un proceso de trabajo como profesionales, con su especialización propia; y la integración del arte al espacio público urbano, sin ser simplemente el traslado de obras del museo a la calle, sino que diseñando y proyectando obras para sitio específico, considerando especialmente las necesidades de las y los sujetos. De esta forma, sostenemos que su apuesta ha sido un aporte a la experiencia sensorial de la vida cotidiana de todos/as los/as habitantes de la ciudad, es decir, propiciar la democratización de la experiencia estética (Salinero y Salinero, 2014). Recordemos que el muralismo del siglo XX tiene un contenido político innegable, inaugurado con el muralismo mexicano en la región latinoamericana y, posteriormente, exportado a Europa a países como la RDA y la URSS (Sukrow, 2017).

Sobre el presente artículo

El desarrollo de este artículo es fruto de una investigación de larga data que hemos realizado entre los años 2012 y 2017 sobre el DI. Esta investigación se basó en el análisis visual y material de la obra, así como en el levantamiento y análisis de archivo de medios de prensa nacional, documentos de Archivo de la Administración, archivo del Pratt Institute, archivo de la Escola de Disseny i Art (EINA), archivo del MAC, archivo del MNBA y del Archivo Andrés Bello de la U. de Chile, entre otros. El análisis documental se complementó con metodologías cualitativas de recolección y análisis de información por medio de entrevistas en profundidad, con pautas semiestructuradas, a las y los integrantes del DI vivos, así como a informantes claves (familiares directos, compañeras y compañeros de trabajo, amigos, artistas y otras personas relacionadas con el quehacer del DI). En total se realizaron 10 entrevistas entre los años 2012-2015, a quienes les agradecemos muy especialmente: Eduardo Martínez Bonati (dos ocasiones) y Angélica Quintana, parte del equipo del DI; Tessa Aguadé, Rodrigo Ortúzar, Andrea Ortúzar, Dominga Ortúzar, Miguel Lawner, Hugo Gaggero y María Inés Solimano.

El período desarrollista: las artes en su contexto sociopolítico y cultural

A partir de la Segunda Guerra Mundial en América Latina la idea de modernidad se constituyó principalmente en torno a la noción de desarrollo que dio origen a una alianza desarrollista “(...) de la cual idealmente formaban parte todos aquellos grupos sociales favorables al proceso de modernización tanto económica como social y política” (Faletto, 2016, p. 267). Desde una perspectiva sociopolítica amplia, esta propuesta encontró un terreno fértil en lo que Garretón denominó la matriz estatal-nacional-popular (2004), período en el que el Estado actuaba como eje articulador de la identidad, y donde el pensamiento desarrollista constituía una ideología nacional a la que adherían los distintos actores sociales, como la burguesía y el empresariado, los actores políticos y, también, los académicos (Faletto, 2016; Salazar y Pinto, 1999). La reforma agraria, la ampliación del Estado, la reforma universitaria, las nuevas políticas públicas y las nacionalizaciones, no dejaban indiferentes a los distintos actores y organizaciones sociales, que buscaban su rol en la construcción de un proyecto de sociedad que caminaba hacia la modernidad en su sentido emancipatorio (Habermas, 1982; Ilabaca, 2014; Vico y Osses, 2016). En el contexto de la denominada Guerra Fría, las grandes ideologías pusieron en movimiento una disputa que alcanzó todos los espacios de la vida social de masas (Buck-Morss, 2004). Desde la historia y la teorización de la producción artística, es una especial contribución al Chile actual analizar las aportaciones del DI en cuanto expresión privilegiada de la ideología desarrollista y como puesta en práctica en las artes de la época, así como de sus propias ideas como colectivo. En este sentido, su trabajo lo comprendemos como parte significativa de una cultura material que actúa hoy como elemento activador de la memoria social de la ciudad, que sobrevive e interpela el rol de las artes, su relación con el mundo privado y público.

El proceso que experimentó el DI como colectivo, se enmarca en un contexto que da cuenta de las transformaciones sociales y políticas más amplias que vivía Chile en esos años. Como académicos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Eduardo Martínez Bonati desde 1955-1975, Carlos Ortúzar desde 1966-1975, Iván Vial, 1956-1975, ayudaron a construir lo que estas transformaciones y anhelos implicaron para la Universidad, el medio de las artes en Chile y sus propias prácticas artísticas (Museo Nacional de Bellas Artes, 2015; Salinero y Salinero, 2014). Estas discusiones permearon toda la vida universitaria de la Facultad de Bellas Artes, así como la misma práctica de estudiantes y académicos/as (Ilabaca, 2014). Al respecto Carlos Huneeus, delegado ante el Consejo universitario de la U. de Chile, explica en entrevista “que la reforma universitaria es un proceso vital de los universitarios y de la sociedad chilena, que pretende situarla dentro del movimiento de cambio social”, añade que “tiene por objeto constituir a la universidad en una institución al servicio del proceso social que pretende sustituir las estructuras capitalistas nacionales”. Y más adelante expone en relación a la construcción del conocimiento y la investigación como “tarea esencialmente creadora, que debe buscar las raíces de los actuales problemas económicos, políticos, sociales

y culturales del país y ofrecer soluciones a ellos” (Entrevista a Carlos Huneus). De esta manera, las artes visuales estaban cambiando (Krauss, 2002) y los/as más atentos/as podían ver que no habría vuelta atrás. Se plantearon cuestiones como la experimentación con nuevos materiales, la inclusión de procesos industriales en las obras, el uso de nuevas tecnologías, la aplicación de perspectivas científicas, etc. (Muñoz y Castillo, 2010). Sin embargo, los énfasis y posturas del grupo serán más difusos que aquellos que provenían del diseño, cuyo objetivo se dirige a la creación de funcionalidades y usos.

Las artes tributan a una formación académica que tiende hasta hoy a enfatizar fuertemente el trabajo personal por sobre el trabajo colectivo; la sensibilidad y libertad del artista por sobre lo práctico o funcional; y, también, propugnaba la autonomía de las artes frente a lo social y lo político. Estos elementos distinguían a las artes academicistas del denominado arte aplicado, así como, también, de lo que estaba sucediendo en el mundo más amplio de la producción artística, de la vida política y social del país, que posteriormente se vería reflejado en las discusiones en torno a las reformas universitarias que sin duda tuvieron una influencia en el DI². En cuanto a otras influencias que se expresan en su posterior trabajo como colectivo, se encuentran sus experiencias como estudiantes en el Pratt Institute de New York a principios de la década de 1960. En este período se vieron expuestos a los distintos movimientos artísticos que se desarrollaban en la ciudad, considerada epicentro del arte mundial, a los problemas de la política mundial y en la que establecieron estrecha amistad con personalidades influyentes de la época en Chile, tales como Guillermo Núñez y Nemesio Antúnez (E. Martínez Bonati, comunicación personal, 12 de abril de 2012; Salinero y Salinero, 2014).

En este contexto sociopolítico y cultural fue que el DI decidió trabajar de forma colaborativa como colectivo, promoviendo un rol del arte dirigido a aportar a la sociedad en su conjunto. En línea con el pensamiento desarrollista, así como con los cuestionamientos de los proyectos políticos emancipadores propios de un período de álgida participación, el supuesto de este rol fue que el arte podía ayudar al progreso y mejoramiento de la vida. Tal y como expresó uno de sus integrantes, Martínez Bonati: “Si establecemos otro campo de relación entre el arte y la sociedad, las exigencias para los artistas serán otras”, entonces los artistas “deberán aprender (...) a comprometerse con cosas tan simples como una baldosa o el revestimiento para un muro” (Martínez Bonati citado en Saúl, 1970). Para el DI era claro que la práctica artística debía dar un giro hacia el compromiso con lo que ellos denominaban el medio ambiente urbano y, por extensión, con la sociedad de su época, compromiso que asumieron tanto en la proyección como en la realización del mural del Paso Bajo Nivel Santa Lucía.

² Por ejemplo, tuvo gran importancia la estancia práctica que realizó Gui Bonsiepe en Chile, que desde 1968 hasta 1973 trabajó para el Estado de Chile. Su trabajo en el país, entre otras cosas, se abocó a la creación en 1971 de la Sección de Diseño Industrial del Instituto de Investigaciones Tecnológicas de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) (Palmarola, 2001; Vico y Osses, 2016), a cuyo equipo se unió el primer grupo de diseñadores que se estaban formando en la Universidad de Chile, para el desarrollo de una serie de proyectos de diseño asociado a políticas públicas.

Arte integrado al Paso Bajo Nivel

La práctica del DI estuvo marcada por un trabajo que, en general, no se dirigía hacia la realización de obras descontextualizadas, sino que, fundamentalmente, eran diseñadas para un espacio y/o entorno particular, lo que Martínez Bonati denominó el contexto del medio ambiente urbano (Comunicación personal, 12 de abril de 2012). En un movimiento de expansión de los límites y fronteras del arte, los/as artistas comenzaron un tránsito hacia el espacio público (Krauss, 2002), paralelo al surgimiento en distintas partes del mundo de la idea de integrar arte y diseño al entorno urbano³. Por ejemplo, en Estados Unidos la General Services Administration (GSA) creó en 1963 el Programa de Arte en la Arquitectura y en 1967 se elaboró el Programa de Arte en Espacios Públicos dependiente de la Agencia Nacional para las Artes. Estas instituciones en el centro geopolítico mundial expresan la preocupación de la época por el diseño, el arte público y la integración al medio ambiente urbano.

En el caso chileno fue la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) quien se adjudicó esta tarea y llamó a diferentes concursos para integrar el arte a los proyectos emblemáticos de modernización urbana (Remodelación San Borja, dentro de ella el Paso Bajo Nivel Santa Lucía, Aeropuertos regionales, etc.) En este contexto la elaboración e implementación de políticas públicas planificadas en distintas áreas, que consideraban el diseño urbano y arquitectónico, era parte del pensamiento desarrollista, cuestión que hizo posible que obras como el Paso Bajo Nivel Santa Lucía se llevaran a cabo. La CORMU, creada en 1965, ponía el acento en el papel del Estado en asociación con otros actores (empresas constructoras, capitales privados), para generar mejoras en las ciudades que crecían desenfrenadamente producto de la migración y el surgimiento de las poblaciones y tomas de pobladores/as; mientras que las políticas de desarrollo y modernización económica buscaban potenciar la industria nacional (Salinero y Salinero, 2014).

La CORMU además se definió como una “institución orientada esencialmente al mejoramiento urbano, entendido éste como una adecuación de la estructura espacial a los requerimientos del Desarrollo Económico Social” (AUCA, 1971, p. 34). Sus líneas de acción principales fueron las siguientes: 1-Remodelación Urbana, 2-Rehabilitación, 3-Densificación y 4-Equipamiento especializado. Los proyectos en los que participó el DI correspondieron tanto a las líneas de Remodelación Urbana como a Equipamiento especializado, los que contribuyeron a darle una imagen moderna a la ciudad de Santiago (AUCA, 1971). Es necesario indicar, además, que estas ideas dieron fruto gracias a la posibilidad de la producción de obra en base a material industrial (gres cerámico, hierro, aluminio, acrílico, muriglás, fibra de vidrio, hormigón) que permitía salir al espacio público, a la intemperie, con menores costos y

³ Eduardo Martínez Bonati también propugnaba la salida del arte hacia el espacio público ya que “no estamos de acuerdo con el arte de quita y pon, ni con el pon y quita, ni con el arte-mercancía sólo para unos pocos, el arte de ochenta horas de contribución al medio cultural (10 días hábiles de una exposición normal)” o para que lo aprecien las “seis personas que por término medio por hora pasan por las galerías” (Martínez Bonati, 1972).

mayor resistencia que otros materiales. Los materiales industriales permitían también nuevas formas y experiencias sensoriales, así como abrirse a un “público” masivo y espontáneo y salir al encuentro del espectador encarnado por el/la sujeto de la ciudad moderna, ya fuese en sus variantes de peatón o automovilista (Ilabaca, 2014; Rubert de Ventós, 1969; Sells, 1970).

Se puede sostener que el concepto de diseño integrado o arte incorporado denominaba un campo de acción en el espacio público y entorno urbano, que implicaba la proyección de obras en conjunto con el diseño urbano y arquitectónico. En esta misma línea Eduardo Martínez Bonati explica en su artículo titulado Arte de Antimuseo, aparecido en diciembre de 1972 en la revista La Quinta Rueda, que el arte incorporado:

Tiende a crear un museo en toda la ciudad, en todo el ambiente. No está confinado a un recinto especializado, pasa a formar parte de la vida común y diaria, pasa a enriquecer, a embellecer la existencia de todos los que entran en contacto con él, no es propiedad de ningún ser en especial, es propiedad de un medio social colectivo (p. 4).

El arte en el espacio público tuvo diversas transformaciones durante el siglo XX, las que Rosalind Krauss (2002) conceptualizó como arte en el campo expandido, es decir, la práctica ya no se define por un medio (escultura, pintura, etc.) sino que se opera en el paisaje y la arquitectura a la vez. A esta transformación que se producía en las artes el DI incluyó su propia reflexión situada. En entrevista con Malú Sierra para revista Paula los miembros del DI expusieron que:

El arte tradicional está terminado. Como medio de comunicación está fuera de época -pues el único contacto de una obra de arte- llámese cuadro o escultura- con el público, se produce durante las exposiciones ...en general los museos y las galerías de arte tienen una circulación humana bajísima -reflexionan estos artistas-lo que ha ido transformando el arte en una creación para la élite (1970, p. 85).

Tales reflexiones se encuentran motivadas por el deseo de democratización del arte, que se repite en las distintas entrevistas que dieron los miembros del DI. Coherente con esta motivación, realizaron trabajos de arte integrado o incorporado a través de la adjudicación de tres concursos, dos pertenecientes a CORMU y uno al Ministerio de Obras Públicas, de los cuales sólo uno pudo llegar a concretarse (Salinero y Salinero, 2014). Asimismo, participaron con obras integradas al edificio de la UNCTAD III (actual Centro Cultural Gabriela Mistral⁴). Y en especial en este proyecto, llevaron sus postulados a través de la labor de Martínez Bonati como gestor y organizador en la integración de 36 obras de artistas nacionales al edificio, desde murales, bebedores de agua, hasta tiradores de puerta, en una situación inédita de colaboración entre artistas, artesanos y artesanas, arquitectos y obreros en un edificio público (Salinero y Salinero, 2014; Varas y Llano, 2011).

Como se ha expuesto anteriormente, el objetivo de este organismo era regular el desarrollo urbano de las ciudades que crecían desordenadamente y de forma exponencial,

⁴ Para más información sobre el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) y su actual propuesta tras el incendio del edificio revisar Varas y Llano, 2011.

e) y por el socio José Adolfo Savaedra Salas, pagar desde la fecha de la escritura social. La sociedad...

**CORporación de
Mejoramiento
Urbano**

•

"Paso Inferior Santa Lucía"

CONCURSO OFERTA PARA MURALES

•

CORMU invita a los artistas y Empresas a un Concurso Oferta para revestir los muros de contención del Paso Inferior Santa Lucía en Santiago.

BASES Y ANTECEDENTES

Se comenzarán a entregar en Alameda 874, 9.º piso, Secretaría Técnica de la Corporación de Mejoramiento Urbano, a partir del 12 de Abril.

EL VICEPRESIDENTE EJECUTIVO

11

Fig. 1. Llamado a concurso oferta para murales, Diario Oficial, 10 de abril de 1970.

producto de las múltiples migraciones del campo a la ciudad en pleno proceso de modernización democrática del país. Esto incluía dar respuestas a las demandas de integración a la vida cívica, política, laboral, intelectual y a todos los espacios de la vida moderna que la ciudad encarnaba, por parte de dicha población migrante. Hugo Gaggero, uno de los arquitectos de la UNCTAD III, remarcó que uno de los objetivos del edificio como Centro de Arte era acercar a la población las distintas manifestaciones artísticas y culturales, desde la danza a la ópera, a precios accesibles en el centro de la ciudad (Comunicación personal, 18 de junio de 2012).

El primero de estos concursos se realizó en abril del año 1970 y dio origen a la obra más representativa de este grupo: el Paso Bajo Nivel Santa Lucía. De un total de 19 proyectos participantes, el elegido fue uno de los diseñados por el DI, el de Iván Vial, pero los tres artistas participaron en la ejecución y se considera una obra del grupo. El llamado a concurso fue publicado en el Diario Oficial el viernes 10 de abril de 1970 y decía lo siguiente: "CORMU invita a los artistas y Empresas a un Concurso Oferta para revestir los muros de contención del Paso Inferior Santa Lucía en Santiago" (Fig. 1). Sin duda fue todo un hito ya que como se aprecia era un requisito presentar el proyecto en asociación con alguna empresa, cuestión a la que los artistas de la época no estaban habituados y suponía ver su trabajo desde otro lugar, alejado de la visión tradicional del artista.

El análisis de esta obra permite observar tres elementos relevantes respecto al concepto de diseño integrado. El primer elemento que conforma este concepto fue el resultado

de un trabajo colectivo y colaborativo del grupo de artistas, quienes decidieron postular por separado con el acuerdo de que los tres ejecutarían la obra que fuese elegida, en el caso que alguno de ellos fuese el ganador. Su metodología de trabajo consistía en discutir sobre el proyecto de las obras -comunes o individuales- en el espacio común del taller que compartían (Salinero y Salinero, 2014). Además, el Paso Bajo Nivel Santa Lucía resulta un ejemplo clarificador de la conceptualización amplia de la idea de arte integrado en el nivel del proceso de trabajo como especialización (Salinero y Salinero, 2015). Finalmente, es una obra paradigmática de arte planificada según la función de la estructura urbana en la que se genera y, por tanto, involucrando al sujeto espectador, generando una experiencia sensorial cinética (Salinero y Salinero, 2015). En efecto, Carlos Ortúzar explicó en el programa de televisión “Demoliendo el Muro: el arte y sus artistas”⁵(1983) que es un ejemplo de lo que se podría llamar lectura lineal de obra, es decir, aquella que se produce a medida que el individuo se traslada, ya sea peatón o automovilista. Sobre este trabajo colaborativo Eduardo Martínez Bonati señala que “siempre estuvimos orgullosos de esa obra, pues representó un paso importante en la incorporación de los artistas al desafío del concepto de la ciudad” (comunicación personal, 12 de abril de 2012). Asimismo, lo veía parte de la prensa de la época en que “de esta forma la CORMU da una oportunidad que permitirá a los artistas chilenos asociarse a la gran empresa que significa la Remodelación Urbana, con las nuevas técnicas del urbanismo y la construcción” (La Nación, 1970). Otra nota del mismo diario fechada el 22 de septiembre de 1970 comunica “comienzan a lucirse los murales del Paso Inferior Santa Lucía” y da cuenta del tiempo de ejecución y los materiales y colores, considerándolo “un verdadero espectáculo artístico de características sobrias y elegantes”. Una obra colosal, pues el mural posee una superficie total de 2.450 m², tal y como se señala en el acuerdo n°4277 de la CORMU en la sesión del 28 de mayo de 1970 de su junta directiva que adjudica la propuesta pública al equipo formado por “Irmir Ltda” y el DI⁶.

Trabajo Colaborativo y el artista como trabajador

Como dos caras de una misma moneda, las ideas de trabajo colaborativo y el artista como trabajador, se ponen de manifiesto en las distintas etapas que significó llevar a cabo esta obra; desde sus inicios como la proyección de una idea en base a criterios comunes del

⁵ Este fue un programa sobre arte chileno del canal UCV TV dirigido por Gaspar Galaz y Milan Ivelic durante los años 1983 y 1994.

⁶ Agradecemos el apoyo brindado por el archivo de la Casa Museo Eduardo Frei Montalva, que compartió diversos anuncios de empresas que participaron de esta obra, publicados en el diario La Nación. Estos anuncios indican su compromiso con el pacto desarrollista, a través de su participación en la obra integrada del Paso Bajo Nivel Santa Lucía. Por ejemplo: “Philips chilena ilumina el paso inferior Santa Lucía...” y luego continúa “con equipos a prueba de vibraciones y humedad, diseñados especialmente para túneles”; Sociedad Minera Arrip. S.A proveedores de agregado fino, gravilla, grava, estabilizador. “Siempre presente en las grandes obras y ahora en la construcción del paso inferior Santa Lucía” o Metalúrgica Cerrillos Concepción “las vigas metálicas para el Paso Inferior Santa Lucía fueron construidas en 14 días por Metalúrgica Cerrillos Concepción” y prosigue “esta es una colaboración más de Cerrillos al progreso de Chile”.

colectivo, hasta la colaboración con actores privados y la incorporación de los artistas en la cadena de especialistas que lograron dar vida al Paso Bajo Nivel Santa Lucía, entre los que se encuentran arquitectos, ingenieros, constructores y obreros. Una nota de prensa de la época señala que “mientras los vehículos pasan a alta velocidad, 25 operarios realizan la minuciosa labor de colocación de los mosaicos que revestirán la totalidad del paso inferior Santa Lucía” (La Nación, 22 de septiembre de 1970).

Integrado al proceso de trabajo hace referencia a la incorporación del artista en el equipo que planifica la obra urbana, siendo éste un profesional más que realiza su labor. Por ello Martínez Bonati expresaba, “(la del artista)” es la labor de un especialista como los otros, que concurre a la definición formal de este trabajo colectivo” (Martínez Bonati, 1972, p. 4). Para el DI significó un positivo impacto la tendencia de expansión de los límites del arte, desde el happening hasta el land art, que problematizaron la praxis del arte (Pérez, 2003).

A la expansión de las artes se une la discusión -en estos mismos años en el ámbito de la arquitectura en Chile, específicamente, a través de la revista AUCA (Arquitectura, Urbanismo, Construcción y Arte 1965-1986)- sobre las posibilidades de los materiales industriales, que implicó una reflexión en torno a la integración de otras disciplinas como el diseño, la ingeniería y el arte. En el artículo, escrito por Silvia Sells para AUCA, se acusa la necesidad de formar “talleres integratorios donde ingeniero, arquitecto, diseñador y artista, trabajaran juntos” (1970, p. 23). El connotado arquitecto Miguel Lawner y director ejecutivo de la CORMU durante la UP expone: “El artista debiera integrarse a la obra desde sus primeros comienzos no sólo por poner arte en un muro o un espacio, sino que en la planificación primaria de los espacios, colores, diseños y luminosidad”, cuestión que Martínez Bonati en el mismo artículo comparte:

El problema es que por ahora sólo ponemos la piel, la cubierta exterior (...) en algunos encargos que recibí para trabajar el hormigón las formas básicas ya estaban consultadas y no habían posibilidades de crear formas o espacios nuevos, sólo la cobertura exterior estaba disponible (1970, p. 23).

El artista aborda esta idea en su trabajo colaborativo con Lawner, “el concreto armado es para Eduardo Martínez Bonati (grabador y pintor) un material de impresión. El moldeaje es la gran matriz impresora que deja su impronta en el concreto” (Sells, 1970, p. 23)⁷. Es así que el/la artista como especialista en el entramado de relaciones de producción de una obra urbana, se observa más nítidamente al considerar el hecho de que el mural del Paso Bajo Nivel fue presentado en asociación con la empresa Irmir. Con ésta el DI propuso el abordaje y elaboración del material específicamente necesario para llevar a cabo su obra integrada: los vitrocerámicos de dos por cuatro centímetros. Es decir que su trabajo no es

⁷ Entre los trabajos que realizaron juntos se cuenta, por ejemplo, un mural en hormigón para la Facultad de Agronomía de la Universidad de Chile en el campus Antumapu en 1967. Para conocer más de esta obra ver la revista AUCA (19), 1970, donde se encuentran dos artículos que la mencionan. Disponible en: <https://revistas.uchile.cl/index.php/AUCA/issue/view/5492>

un aditivo posterior, sino que es un trabajo considerado en la proyección de la obra misma, en este caso una obra urbana. Sobre el material comenta Iván Vial en un artículo de prensa: “Este es un material firme, de gran resistencia y de colores inalterables al transcurso del tiempo” (La Nación, 1970), lo que lo volvía adecuado para el lugar en donde se inserta. La importancia que tuvo esta relación promovida por la CORMU, entre empresa y obra urbana, aparece representada en la promoción de los productos de Irmir en la revista AUCA (1970) con la leyenda “Proporciona el material para el revestimiento de los murales. Proyecto artístico: Bonati, Ortúzar, Vial”. Como ya hemos dicho el Paso Bajo Nivel no era cualquier obra urbana, sino una que simbolizaba la modernización de la ciudad, la utilización de tecnología de punta, por lo que participar en su ejecución o bien brindar el material para su construcción resultó para distintas empresas un excelente modo de publicitarse, quedar a la vanguardia y comprometerse con el “progreso del país”.

Evidentemente, el arte integrado al Paso Bajo Nivel significó una nueva forma de comprender el proceso de trabajo y comunicativo, así como las dinámicas colectivas en que convergen las diversas especialidades, lo cual no era posible de otra manera. En esta sintonía es que Martínez Bonati expresa que la labor del o la artista es “la labor de un especialista como los otros, que concurre a la definición formal de este trabajo colectivo” (1972, p. 4). Cuestión que también ha generado dificultades para contextos donde las especializaciones constituyen compartimentos estancos, que más que colaborar compiten. Es por ello que la dificultad que implicaba el concurso para esta obra fue vista con recelo por parte de un grupo de la comunidad artística que no estaba familiarizado con metodologías colaborativas, ni con mezclar la labor del artista con la ciudad ni los materiales industriales, ni con el urbanismo ni la construcción, ni con dejar el espacio protegido y aislado del artista, la galería o el museo.

La columna titulada Muros de la discordia, publicada en revista Ercilla (1970), da cuenta del malestar y desilusión de una parte de la comunidad artística por las exigencias del concurso, que según ellos parecía estar más diseñado para empresas y arquitectos que para artistas; en palabras de Kurt Herdan “el artista no puede estar sujeto a plazos perentorios y menos a multas por atrasos” y tampoco “ser un simple empleado de la empresa fabricante, y como tal no tiene libertad de creación” (Saúl, 1970, p. 23). Jaime Silva, arquitecto y vicepresidente de la CORMU en ese momento, comenta en el mismo artículo que:

Santiago es una ciudad fría y gris. Nosotros queremos romper la monotonía. Realizar obras de arte a escala urbana. La plaza de juegos del Parque Metropolitano es una experiencia interesante. Fue diseñada por el escultor Federico Assler, quien debió someterse a todas las exigencias de tipo técnico propias de la obra. En la remodelación San Borja proyectamos llamar a concurso para obras de ornamentación en los jardines y plazas (p. 23).

Es por ello que el departamento técnico de la CORMU decidió promover equipos empresariales, es decir, la colaboración entre distintos actores sociales, cuestión que se explicita en las bases del concurso del mural: “Sólo podrán participar en este concurso equipos formados por empresas fabricantes, contratistas de revestimientos, artistas y/o arquitectos”

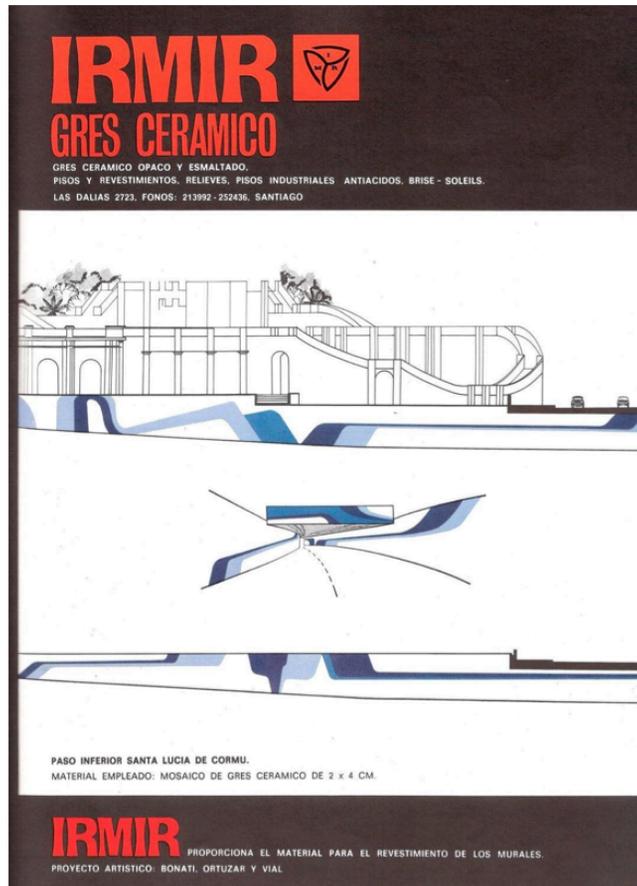


Fig. 2. Publicidad Irmir, AUCA, 19, 1970.

(Saúl, 1970, p.23). Esto, como se mencionó, fue recibido con molestia, cuestión que se observa en la manera en que termina el artículo aludido, ironizando respecto a qué habría pasado si se hubiese llamado a concurso para “decorar” los muros de las cavernas, lo cual evidencia las resistencias a los cambios que se estaban produciendo en la forma de comprender el trabajo de las y los artistas. En efecto, en el mismo proceso de construcción del Paso Bajo Nivel el arquitecto de la CORMU Víctor Morand, evidenció que una de las dificultades de esta obra fue el carácter colaborativo: “La verdad es que ni los artistas ni nosotros estábamos preparados para enfrentar una iniciativa como ésta. El arte urbano rebasa los límites del trabajo individual” (Saúl, 1970, s/p).

El arte integrado en las obras de planificación urbanas

A partir de lo anterior se desprende una tercera idea del concepto diseño integrado al que hacía referencia la práctica del DI. Puesto que dicho trabajo no consistió en llevar un boceto de un dibujo al espacio público, sino que fue proyectar un diseño para esa obra

vial específica. Es por ello que el Paso Bajo Nivel destaca por su composición geométrica de líneas sinuosas en tonos azules, celestes y blancos predominantes. A esta composición se le sumó una pequeña línea roja que le da calidez, la que fue sugerida por Martínez Bonati y que no se encontraba en el diseño original (comunicación personal, 12 de abril de 2012). Estas líneas suben y bajan produciendo una sensación de movimiento. Su diseño fue elaborado considerando el tránsito de los automovilistas, de modo que las líneas guían el camino en su movimiento sin que entorpezcan la concentración ni el tránsito (Fig. 2).

Sin embargo, esta propia naturaleza integrada de la obra habría generado algo de polémica en los medios, al leer en una revista local que “esta simplicidad -para algunos aparentemente aburrida- del proyecto de Iván Vial determinó su triunfo sobre otros quizás más bonitos” (Sierra, 1970, p. 85). De lo cual se desprende un punto muy significativo que se sostiene aquí respecto al aporte del DI: en el caso de esta obra urbana vial, las ideas de movimiento en conjunto con el/la espectador/a/automovilista y la inexistencia de importantes puntos de atención sensorial eran la base para un buen diseño de arte integrado y no el detalle. El arte y el diseño integrado, por tanto, se insertan en el proceso de proyección de la obra urbana, indicando que lo integrado es todo aquello que está presente en nuestra vida cotidiana y que es experimentado a través de los sentidos, no exclusivamente desde una actitud contemplativa, sino también a través de la experiencia táctil (Benjamin, 2003). Por ello una obra figurativa carecía de inteligibilidad para las usuarias y usuarios de esta vía. El mismo Vial lo expresa claramente cuando sostiene:

Yo me ceñí a la tesis que nos habíamos formulado en el taller (...) Nosotros estudiamos el paso nivel y decidimos que había que darle importancia a la “lectura” del mural a una velocidad automovilística. Mi proyecto tiene formas alargadas que induzcan al conductor a tomar una dirección, a salir del túnel. En resumen, podría decir que el mural está compuesto por formas direccionales de fácil lectura (Sierra, 1970, p. 84).

Algo similar exponen Ivelic y Galaz sobre este proyecto: “La composición y distribución, como igualmente la aparición y desaparición de las zonas azules, grises o blancas, o el trabajo de forma y contraforma, sólo es posible experimentarlo cuando se viaja en automóvil a lo largo de su trayecto” (Ivelic y Galaz, 1988, p. 356).

Además de dirigir a la conductora o conductor en la ruta, Vial consideró que era “necesario visualizar el espacio, haciendo coincidir el diseño con las arcadas del Cerro Santa Lucía” (La Nación, 1970). Ortúzar agrega que el diseño es “funcional” para ser captado a una velocidad de entre 40 y 50 kilómetros por hora, velocidad en que circularían los vehículos. Martínez Bonati comenta en el mismo artículo, que el cambio de luz igualmente fue considerado en el diseño, lo anterior porque “gran parte del paso queda iluminado con luz natural y una mínima parte es la que forma el túnel mismo. En esta última parte predomina el color blanco” (La Nación, 1970). Es decir, que hubo un estudio profundo de las condiciones materiales, sociales y estéticas en las cuales la obra se insertaba.

Esta obra tuvo un impacto en Santiago y por supuesto en sus habitantes, quienes



Fig. 3. Construcción Mural Paso Bajo Nivel Santa Lucía, 1970, archivo Pelagia Rodríguez.

podían recorrer con la asistencia estética del mural la mayor arteria vehicular de la ciudad, conectando dos barrios: uno tradicional, de edificios clásicos y modernos de la clase acomodada; otro más comercial, donde se erigía el gran complejo urbano de viviendas modernas San Borja. Tal contraste lo podemos apreciar en la Fig. 3 donde aún se observan andamios para su construcción.

En la nota de prensa del diario La Nación del 22 de septiembre de 1970, se hace explícito el entusiasmo que provocaba tanto el paso bajo nivel como obra vial y el mural como aporte a la belleza de la ciudad: “Esta nueva pista que descongestionó el tráfico de la alameda a la altura del Santa Lucía ha comenzado a convertirse en un verdadero espectáculo artístico de características sobrias y elegantes”. Este impacto llegó también a las y los estudiantes de la Universidad de Chile, quienes fueron alumnos de los miembros del DI, tal como Guillermo Tejeda lo expresa específicamente en relación a Iván Vial:

Nos maravillaba con sus composiciones geométricas de colores limpios y formas severas. Una de ellas, realizada junto a Carlos Ortúzar y Eduardo Bonati (que fueron mis profesores cool de tecnología y grabado respectivamente), tomó forma de revestimiento en el paso bajo nivel que cruza la Alameda desde el cerro Santa Lucía. Nosotros estudiantes



Fig. 4. Mural Paso Bajo Nivel, 2016. Fotografía Macarena Álvarez para archivo DI.

babeábamos suavemente ante los rectángulillos que formaban aquellas curvas y diagonales (Museo Nacional de Bellas Artes, 2015, p. 42).

En la actualidad, el Paso Bajo Nivel Santa Lucía “sobrevive como un gesto de modernidad plástica en una urbe cada vez más carente de este tipo de hitos respecto al uso de nuevos materiales para la arquitectura capaces de servir en el arte público” (Navarrete, 2010, p. 25). En la Fig. 4 se aprecia el estado del mural hacia 2016. El Paso Bajo Nivel Santa Lucía y su mural son parte de los hitos urbanos que el pacto desarrollista dejó en la ciudad de Santiago, sus materiales industriales tanto los que constituyen la piel del mural (mosaico de gres cerámico de 2x4 cm), como los que lo sostienen, fueron exaltados por su calidad, versatilidad, duración y economía.

CONCLUSIONES

Mientras la mayoría del arte público hasta hoy en Chile ha consistido, principalmente, en esculturas o murales que se trasladan al espacio social y urbano sin un estudio del entorno, el mural del Paso Bajo Nivel fue concebido y realizado en el contexto de un proyecto mayor, constituyendo una parte de todo un conjunto: relaciones de trabajo colaborativas y especializadas; un proyecto vial en el entorno urbano y una obra de arte en el espacio público.

En este sentido, este mural cinético tiene la interesante característica de haberse incorporado en el proceso de diseño de la obra de ingeniería que transformó una de las esquinas de la principal avenida del centro cívico de la ciudad, la de la Alameda Bernardo O'Higgins, con el cerro Santa Lucía o Huelén en Mapudungun. Conforma, sin lugar a dudas, una obra pionera y a la cabeza de las discusiones de la época en el arte occidental del momento. Ernesto Saúl decía al respecto: "Pero hay otras obras en que el artista se integró a un grupo de planificadores urbanos e ingenieros, como fue el paso inferior Santa Lucía, ejecutado en 1968⁸, por los artistas Eduardo Martínez Bonati, Iván Vial y Carlos Ortúzar" (Ivelic y Galaz, 1988, p. 356). Asimismo, hemos visto el entusiasmo de la industria en Chile a través de la publicidad de sus productos en la que se destacaba su participación en esta obra mayor, una obra en que podemos decir se cristaliza el compromiso con el pacto desarrollista de la época y la que se veía como paradigma de la modernización de Santiago.

Esta línea de trabajo del DI continuó luego de la realización del Paso Bajo Nivel y su participación destacada en la UNCTAD III. Una vez incorporada Angélica Quintana, el DI ganó el concurso para la remodelación del complejo habitacional San Borja en 1972. Su propuesta incluía una plaza o patio duro elaborado en función del diseño de baldosas según la geometría básica, utilizando el cuadrado y sus múltiples líneas derivadas de sus diagonales, verticales y horizontales (Salinero & Salinero, 2014). Este proyecto incluía mesas para jugar ajedrez, pero que también podían ser utilizadas de diversas formas por los habitantes (A. Quintana, comunicación personal, 20 de mayo de 2012). A través de formas simples y espacios de encuentro, consideraba el uso del lugar y no sólo el diseño estético. Sin embargo, esta remodelación nunca se concretó, lo mismo sucedió con la propuesta para el mural del Aeropuerto de Cerro Moreno de Antofagasta, adjudicada del concurso del Ministerio de Obras Públicas en 1972, que también resultó ganadora, pero dada la situación producida por el golpe de Estado de 1973 no se construyó. Este hecho histórico desencadenó la disolución del DI.

El Paso Bajo Nivel expresa las disputas por la construcción de la memoria de un período de gran importancia social y política, que desde nuestra perspectiva vuelve a emerger, como aguas subterráneas del tiempo, en las actuales demandas sociopolíticas por un nuevo pacto de la revuelta popular de octubre de 2019 en Chile. Es en estos procesos en los que los muros del centro de Santiago (así como de muchas otras ciudades del territorio nacional) se transformaron en soportes estéticos de la lucha por la dignidad y del deseo de un nuevo pacto social. Sin embargo, bajo el manto de protección que les otorgó el toque de queda y el confinamiento por la pandemia, el Estado tapó con pintura los muros del centro de la ciudad y en esta acción por blanquear la memoria, nuevamente el Paso Bajo Nivel fue dañado. Desde la perspectiva del patrimonio y la construcción de las memorias no es casual que esta obra haya sido pintada e intervenida por el Estado, sin consideración de las necesidades de su materialidad, en un intento por borrar las marcas políticas y desterrar del paisaje todo atisbo

⁸ La fecha que señalan es errónea, ya hemos comentado más arriba que CORMU llamó a concurso en abril de 1970 y las obras se ejecutaron en los meses de agosto y septiembre de 1970.

de lo común y colectivo que se fragua en el territorio. Por tanto, es como todo patrimonio material la expresión de un patrimonio inmaterial, una cultura política y un pensamiento artístico político. Si bien distintos proyectos se han levantado para su protección, como el trabajo de la arquitecta Pelagia Rodríguez (2014), quien realizó una verdadera radiografía al mural, propuso formas de restauración y llevó adelante la petición de protección de éste por parte del Consejo de Monumentos Nacionales para ser declarado monumento histórico que fue aprobada el 2019, el Paso Bajo Nivel Santa Lucía sigue siendo un significativo material en disputa.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo Soñado y Catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. España: Machado Libros.
- Comienzan a lucir los murales del Paso Inferior Santa Lucía (22 de septiembre 1970) *La Nación*, s/p. Gentileza Archivo Casa Museo Eduardo Frei Montalva.
- CORMU, Art. 2 del Título I de la Ley Orgánica de la Corporación de Mejoramiento Urbano. (1971). AUCA, (21), 33-35.
- Creación de artistas: Tonos de azul y celeste para Paso Santa Lucía (17 de junio de 1970) *La Nación*, s/p. Gentileza Archivo Casa Museo Eduardo Frei Montalva.
- Faletto, E. (2016). *Faletto Latinoamericano. Artículos y Ensayos*. Chile: Editorial Universitaria.
- Godoy, C. (Productor). (1983) *Demoliendo el muro: el arte y sus artistas*, sexto capítulo “Más allá del Museo” [serie de televisión]. Valparaíso, Chile: UCTV. Colección audiovisual Centro de Documentación de las Artes Visuales.
- Garretón, M. (2004). *América Latina en el siglo XXI: hacia una nueva matriz sociopolítica*. Chile: LOM.
- Habermas, J.(1982). *Conocimiento e interés*. Madrid: Tarus.
- Huneus, C. (s/f) Entrevista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo, FAIMAC.
- Ilabaca, M. (2014). Las políticas de emplazamiento en la obra de Carlos Ortúzar. En AAVV. *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Vol. III. (pp. 93-134). Chile: LOM.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1988). *Chile arte actual*. Chile: Editorial Universitaria Universidad Católica de Valparaíso.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Coord.), *La Posmodernidad* (pp. 59-74). España: Kairós.
- Martínez Bonati, E. (1972). Arte de Antimuseo. *La Quinta Rueda*, 3, 4.
- Muñoz, M. y Castillo, E. (2010). *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Chile: Ocho libros.

- Museo Nacional de Bellas Artes (2015). *Iván Vial. Introspectiva*. Catálogo Exposición. Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Navarrete, C. (2010). *Carlos Ortúzar. Presencia y Geometría*. Chile: Metales Pesados.
- Palmarola, H. (2001). Entrevista a Gui Bonsiepe, ARQ, 49, 54-56.
- Pérez, F. (2003). Arte Minimal. *Objeto y sentido*. España: Machado Libros.
- Rodríguez, P. (5 de noviembre de 2014). Mural Paso Bajo Nivel de Santa Lucía, un corazón en Santiago que aún deja oír sus latidos. Plataforma Urbana. Recuperado de <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/11/05/mural-paso-bajo-nivel-de-santa-lucia-un-corazon-en-santiago-que-aun-deja-oir-sus-latidos/>
- Rubert de Ventós, X. (1969). El medio técnico y urbano como tema actual del arte. En A. Sánchez Vázquez, Antología. *Textos de Estética y Teoría del Arte* (pp. 534-544). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar, G. y Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Chile: LOM.
- Salinero, S. y Salinero, M. (2014). El Taller de Diseño Integrado (1968-1973): una experiencia de trabajo colaborativo en la escena artística chilena. *Aisthesis*, (56), 139-155. <http://doi.org/10.4067/S0718-71812014000200009>
- Salinero, M. y Salinero, S. (2015). Metodologías colaborativas entre artes y ciencias sociales. En J. Silva y J. Bassi (Eds.), *Aportes teóricos y metodológicos para una investigación social situada* (pp. 191-215). Chile: Ediciones Universidad Católica del Norte.
- Saúl, E. (13 de mayo de 1970). Concurso CORMU. Muros de la discordia. *Revista Ercilla*, 23.
- Saúl, E. (16 de junio de 1970). Compromiso con una baldosa. *Revista Ercilla*. s/p.
- Sells, S. (1970). Hormigón visto. La expresión del hormigón y su valoración. *AUCA, Arquitectura, Urbanismo, Construcción, Arte*, 19, 19-24.
- Sierra, M. (16 de octubre de 1970). Los autores del paso inferior Santa Lucía piensan que “El arte debe ser para todos”. *Revista Paula*, 84-87.
- Sukrow, O. (2017). Cómo se pinta un mural. David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del muralismo mexicano. En B. Gutiérrez (Ed.), *El Arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989* (pp. 81-101). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Varas, P. y Llano, J. (2011). *275 días: sitio, tiempo, contexto y aficciones específicas: curatoría para el edificio Centro Cultural Gabriela Mistral*. Chile: Ministerio de Obras Públicas.
- Vico, M. y Osses, M. (2016). Un grito en la pared. *Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Chile: Ocho Libros.