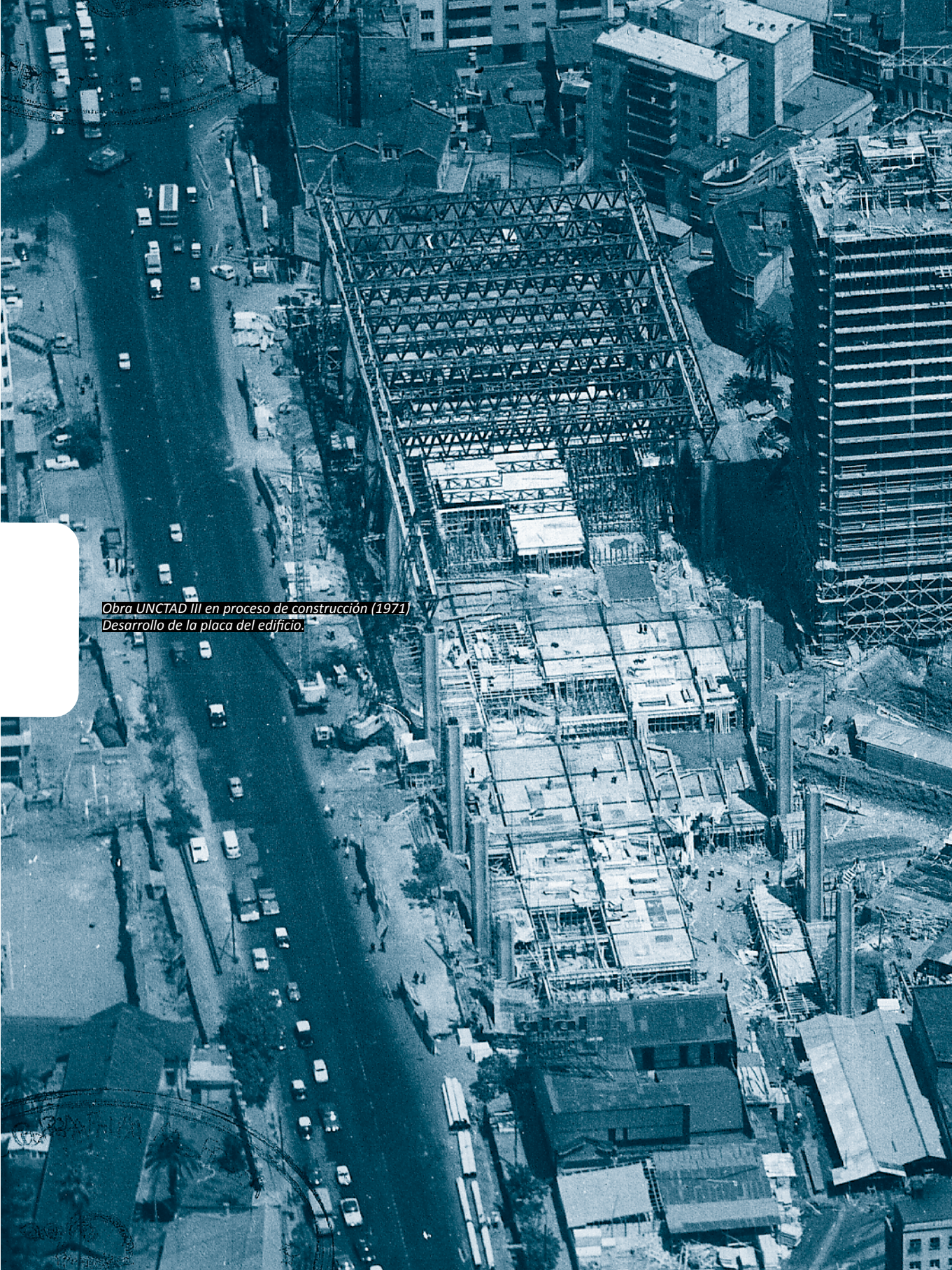
275 días

Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas

Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas
Curatoría para el edificio Centro Cultural Gabriela Mistral



Obra UNCTAD III en proceso de construcción (1971)
Desarrollo de la placa del edificio.

Fotografía archivo Miguel Lawner y Sergio González

CRÉDITOS PROYECTO CURATORIAL
SITIO, TIEMPO, CONTEXTO Y AFECCIONES ESPECÍFICAS

Curadora: **Paulina Varas Alarcón**
Director del proyecto: **José Llano Loyola**
Artistas obras nuevas: **Cristián Silva, Colectivo TUP (Trabajos de Utilidad Pública), Leonardo Portus y Mario Navarro**
Producción general: **Antonio Varas**
Diseño Encuentro Extendido: **Javier Vásquez y Holon Labs**
Impresión: **Ograma**
Investigación histórica: **David Maulén, Paulina Varas y José Llano**
Programación WEB: **Sunami.cl**
Diseño WEB: **Instruccionesdeuso.cl**
Fotografías: **Cristián Ayala Belemi**
Registro y edición audiovisual: **Alexis Llerena y Patricio Oyarzún**
Apoyo en registro fotográfico/audiovisual en ciudades: **Cristián Muñoz (Concepción), Lorena Cisternas (Antofagasta) y Erick Fuentes (Santiago)**

Proyecto ganador del concurso de arte público: **Proyecto Curatorial Edificio Centro Cultural Gabriela Mistral, RM** 2009. Convocado por la Dirección de Arquitectura y la Comisión Nemesio Antúnez.
Mandante: **Ministerio de Obras Públicas, Dirección de Arquitectura, Departamento Obras y Artes.**
Jefe de Departamento Obras y Artes: **Alicia Alarcón R.**
Supervisores de la obra de arte: Alex Chellew M., Alejandra Contreras S.
Asesoría a la supervisión: **Carolina Pelegrí K., Alejandro Ortíz E.**

CRÉDITOS CATÁLOGO

Editores: Paulina Varas y José Llano
Autores: José Llano, Hugo Gaggero, José Covacevic, Paulina Varas, Eduardo Martínez Bonati, Eduardo Guerra, Miguel Lawner, Fabiola Letelier, Sergio Troncoso, Manuel Bustamante, José Santos, Miguel Frías, Federico Assler, Jorge Wong, Pepa Foncea, Marco Valencia, Ramón Castillo, Ignacio Agüero, Osvaldo Rodríguez, Enrique Rivera, Catalina Ossa, Iván Orellana, Carlos Navarrete, Mario Sobarzo, Cristián Silva, Colectivo TUP, Mario Navarro, Leonardo Portus y Javier Vásquez
Corrección de textos: Magaly Varas
Traducción de textos: Kimberlyn Owens-Hughes y Patricio de Stefani
Impresión: OGRAMA
Diseño: instruccionesdeuso.cl
Registro fotográfico proyecto nuevo: Cristián Ayala Belemmi
Símbolos sistema señalización UNCTAD III: Cortesía de Pepa Foncea
Fotografías y documentos históricos: Gentileza del archivo de Miguel Lawner y Sergio González que contempla fotografías de Roberto Santandreu, revista AUCA, y diapositivas tomadas por José Medina y Miguel Lawner; además de los documentos de Eduardo Guerra; la maqueta de Luz Donoso y Pedro Millar perteneciente a Jenny Holmgren; registro fotográfico de Magdalena Atria y Cristián Silva y el poema visual de Guillermo Deisler gentileza de Laura Coll

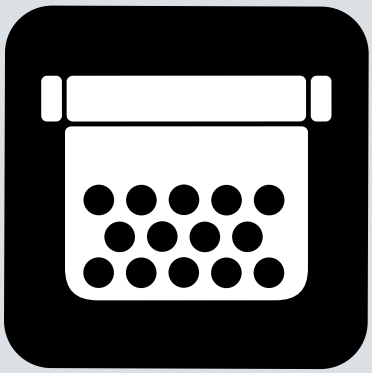
Publicación sin fines de lucro. No está permitida su venta. Se permite la reproducción total o parcial previa autorización de sus autores.

comisión n.a nemesio antúnez

VIGILI DEL FUOCO

El incendio afectó a la sala de conferencias, área oriente del edificio (2006).

Fotografía Ramón Castillo



LEY N 20.386
Cambia la denominaci n del
actual edificio Diego Portales

Secretaría. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Teniendo presente que el H. Congreso Nacional ha dado su aprobación al siguiente Proyecto de Ley, iniciado en una Moción de los Diputados señores Álvaro Escobar Rufatt; Jorge Burgos Varela; Alfonso De Urresti Longton; Gonzalo Duarte Leiva; Tucapel Jiménez Fuentes; Juan Carlos Latorre Carmona; Fernando Meza Moncada; las señoras Claudia Nogueira Fernández; Karla Rubilar Barahona, y la ex Diputada señora Carolina Tohá Morales.

Proyecto de ley:

Artículo único.- Denomínase "Centro Cultural Gabriela Mistral" al actual Edificio Diego Portales, ubicado en la comuna de Santiago de la Región Metropolitana, con la finalidad de perpetuar su memoria y honrar su nombre y su contribución a la conformación del patrimonio cultural de Chile y de las letras hispanoamericanas. Y por cuanto he tenido a bien aprobarlo y sancionarlo; por tanto promúlguese y llévese a efecto como Ley de la República.

Santiago, 19 de octubre de 2009.- MICHELLE BACHELET JERIA, Presidenta de la República.- Mónica Jiménez de la Jara, Ministra de Educación.- Paulina Urrutia Fernández, Ministra del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Lo que transcribo a usted para su conocimiento.- Saluda a usted, Cristián Martínez Ahumada, Subsecretario de Educación.

Fuente: www.bcn.cl

Proceso de fabricación de la obra Casa de Cartas III, del artista Mario Navarro. URGENTE, INCENDIO, CHICHO, CLUB DE ROMA, MARIO, ONU, ALBO, 1974. Carta Nº 4

El Proyecto Curatorial "Sitio Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas" emplazado en el Centro Nacional de Artes Escénicas Gabriela Mistral tiene lugar al cumplirse 17 años de la Comisión Nemesio Antúnez, creada en 1994, de la cual la Dirección de Arquitectura es su organismo técnico asesor de acuerdo a lo establecido en la ley 17.236.

Así es como se cumple uno de sus objetivos estratégicos, cual es incorporar el arte y la puesta en valor del patrimonio arquitectónico y urbano en las obras de edificación pública y de infraestructura del Ministerio de Obras Públicas.

De esta manera se agrega valor y significado a la obra pública del país, en edificios tales como establecimientos educacionales, de servicios, de salud y seguridad, así como en obras de infraestructura portuaria, vial y aeroportuaria, entre otros, que son encomendadas o solicitadas a la Dirección, mediante obras de arte e iniciativas de inversión en patrimonio cultural.

Más de 165 obras de arte en el territorio nacional dan cuenta de que la obra pública no se limita a la ingeniería o a la arquitectura sino que también abarca el trabajo de los artistas, una capacidad experta puesta a disposición de la ciudadanía por el sector público.

Esto genera hitos de identidad en la ciudad, un entorno asentado culturalmente recogiendo y resignificando conceptos e ideas pertinentes al espacio público, expresados mediante el oficio artístico y espacial de creadores destacados en el ámbito del arte, elegidos por jurados idóneos para dicha tarea.

En estas páginas se da a conocer el Proyecto Curatorial "Sitio Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas" de la autoría de Paulina Varas y José Llano, ganadores del concurso público realizado a fines del año 2009. El proyecto consta de obras de artistas nacionales, un muro que incorpora la genealogía del edificio y una jornada de debate y conclusiones de conversatorios realizados en las principales regiones del país.

La Dirección de Arquitectura en el proyecto de habilitación del edificio destinado al actual Centro Nacional de Artes Escénicas Gabriela Mistral, realizó asimismo la recuperación y reinstalación del conjunto de obras de destacados artistas nacionales, incorporadas al edificio original el año 1972. Cabe señalar que junto con incorporar nuevas obras de arte -que nos entregan formas modernas de conceptualización y apreciación del arte contemporáneo- se realiza una mirada al pasado y a la historia de nuestras ciudades, recuperando y haciendo coexistir intervenciones de arte de distintos períodos, atributos de la dinámica y evolución del espacio público.

Alicia Alarcón Ramírez
Arquitecta

El GAM heredó una colección de arte originada a comienzos de los años setenta. Artistas coordinados por Eduardo Martínez Bonati crearon trabajos que se integraron fluidamente a la arquitectura y plasmaron las tendencias artísticas de la época.

Bebederos de agua, un vitral, tiradores de puerta, esculturas, lámparas y murales forman parte de este original patrimonio restaurado para la inauguración del GAM y que ha sido visitado por 250.000 personas en 8 meses. Han renacido así –casi 40 años después, como parte de las celebraciones del Bicentenario- las obras de Juan Egenau, Marta Colvin, Sergio Castillo, Samuel Román, Juan Bernal Ponce, Ricardo Mesa, Ramón López, José Venturelli y Luis Mandiola.

El público que hoy las observa y el edificio que actualmente las alberga son del siglo XXI. Como una forma de reinterpretar este nuevo contexto, el Ministerio de Obras Públicas, a través de la Dirección de Arquitectura en el marco del Reglamento de la Comisión Nemesio Antúnez, abrió una convocatoria que quedó a cargo de la curadora Paulina Varas y del director del proyecto José Llano.

Mario Navarro, Cristián Silva Soura y Leonardo Portus y el colectivo TUP son los artistas actuales que entregan desde los lenguajes contemporáneos sus visiones de los significados del actual edificio. Sus instalaciones emplazadas en espacios públicos del GAM, dialogan con su memoria bajo el proyecto curatorial 275 días "Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas". Como Centro Cultural esperamos enriquecer sus miradas contactando al público con sus obras.

Alejandra Wood
Directora Ejecutiva
GAM, Centro Cultural Gabriela Mistral

Tabla de Contenidos

Presentación
Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas
Paulina Varas y José Llano 16

Conversaciones
Conversación con los arquitectos de la UNCTAD III, Hugo Gaggero y José Covacevic
José Llano 28

"El nosotros" como arte incorporado a la arquitectura y como arte incorporado a la vida
Paulina Varas 41

Textos: Protagonistas
Miguel Lawner 56
Fabiola Letelier 58
Federico Assler 59
Sergio Troncoso 60
Manuel Bustamante 60
José Santos 61
Miguel Frías 62

Edificio UNCTAD III
Jorge Wong 64

…Un capítulo del diseño chileno…
Pepa Foncea 68

Textos: Sitio
Las remodelaciones urbanas de CORMU en Santiago
Marco Valencia 74

Dos veces Gabriela
Ramón Castillo 84

Textos: Tiempo
El centro del mundo
Ignacio Agüero 98

U III, demasiado tarde
Osvaldo Rodríguez 102

Textos: Contexto
Elegía tardía al socialismo cibernético
Catalina Ossa y Enrique Rivera 110

Genealogías: innovación y prácticas contra el desaprendizaje social
Iván Orellana 122

Textos: Afecciones
En torno al edificio de la UNCTAD III
Carlos Navarrete 132

Intersticios
Mario Sobarzo 140

Texto Curatorial
Arte Integrado a la arquitectura como Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones
Paulina Varas y José Llano 150

Obras
Filtraciones
Cristián Silva 158

Hálitos II
Colectivo TUP 166

Casa de Cartas III
Mario Navarro 176

Voluntad y Lápida
Leonardo Portus 184

Trayectorias genealógicas
Espacio de reactivación de la memoria del Edificio UNCTAD III, CCMGM, Diego Portales y CCGM 196

Encuentro Extendido
Seminario sobre participación ciudadana y gestión colaborativa. Ejercicio colectivo de reflexión sobre CCGM 212
Taller macrozonal Valparaíso 216
Taller macrozonal Concepción 220
Taller macrozonal Antofagasta 224

Informe y fichas de obras de arte 1972 230

Biografía de los autores 254

Traducciones 259

Agradecimientos 347

Presentación

Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas

Paulina **Varas** y José **Llano**

Este libro presenta una serie de memorias fluctuantes sobre el proceso de trabajo que realizamos para la investigación y curaduría del Edificio Centro Cultural Gabriela Mistral ubicado en Santiago de Chile. Éste proceso comenzó a partir de la adjudicación de un concurso público organizado por la Comisión Nemesio Antúnez y la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas del Gobierno de Chile en 2009, como detallamos más adelante.

El proyecto curatorial *Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas* lo fuimos desarrollando desde octubre de 2009 hasta junio de 2011 y se ha constituido de una serie de partes que conforman estas ideas y acciones que llamamos en algún momento del proceso simplemente como "275 días" apelando a los días de construcción colectiva del edificio para la UNCTAD III[1] en 1972, que hoy día no existe[2]. Nuestro proyecto nació de la necesidad de expresar rastros de la memoria integral depositados en este Edificio y que se mantienen simbólicamente en el presente y hacia un futuro posible gracias a una serie de huellas e imaginarios colectivos.

Para la propuesta editorial que desarrollamos en este libro convocamos a distintas personas que fueron protagonistas de la construcción del edificio y su uso posterior como Centro Cultural[3], además invitamos a distintos autores e investigadores que desde sus proyectos y trabajos anteriores podían ayudarnos a idear y componer una genealogía del edificio a partir de un "coro colectivo". Nuestra idea fue componer este libro como una polifonía de voces, memorias, recuerdos y desmemorias: un itinerario trazado por acciones que conforman lo que hoy podemos llamar esos 275 días extendidos.

En la primera parte, instalamos dos textos que contextualizan la construcción del edificio para la UNCTAD III: el primero es una conversación con los arquitectos Hugo Gaggero y José Covacevic, quienes junto a Sergio González (coordinador del equipo de arquitectos proyectistas), José Medina y Juan Echeñique fueron los arquitectos de la oficina técnica que proyectó y construyó el Edificio. El segundo texto es una conversación con el artista chileno Eduardo Martínez Bonati quien estuvo a cargo

1. *La UNCTAD es la sigla de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (United Nations Conference on Trade and Development) y la tercera versión se realizó en Santiago de Chile desde el 13 de abril hasta el mes de junio de 1972, con la presencia de 141 países miembros. La primera Conferencia de la UNCTAD se realizó en Ginebra en 1964 y la segunda en Nueva Delhi en 1968. En el discurso inaugural de la UNCTAD III en Santiago el Presidente de La República Salvador Allende, señala "la tarea asignada a la Tercera UNCTAD es diseñar nuevas estructuras económicas y comerciales precisamente porque aquellas establecidas en la posguerra, que perjudican duramente a los países en desarrollo, se están derrumbando y desaparecerán" en: AAVV* ***Los resultados de la UNCTAD III. Esperanza o frustración para el desarrollo****, Producción de la División de Publicaciones Educativas de la empresa editora Quimantú, Santiago de Chile, 1973.*

2. *El actual edificio del GAM (Centro Gabriela Mistral) ha sido fruto de un proceso de recuperación que se inició en el año 2007. El edificio que se construyó en el Gobierno del presidente Salvador Allende en 1972, fue apropiado por las Fuerzas Armadas golpistas como centro de mandos ya que el edificio de La Moneda había sido bombardeado, y que según el decreto Ley Nº 190 de 1973 designó con el nombre de Diego Portales este complejo urbanístico: "Considerando 1º- Que el complejo arquitectónico que sirvió de sede a la Tercera Conferencia Mundial y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD III) está destinado en la actualidad al funcionamiento de la Junta de Gobierno, Ministerios y servicios dependientes" y en el Art. 6º señala: "El presente decreto ley regirá a contar del 12 de septiembre de 1973". En los años posteriores de vuelta a la democracia este edificio fue utilizado como Ministerio de Defensa hasta que en el año 2006 se incendió una de sus partes, momento en que el Gobierno de la presidenta Michelle Bachelet decide hacer un concurso público de arquitectura para recuperarlo. El proyecto, que ganó el concurso a nombre de Cristián Fernández y Lateral Arquitectos, mantuvo menos del 30% del edificio original, creando nuevos espacios y usos en este edificio, para el nuevo uso que se iba a hacer del lugar como Centro Cultural Gabriela Mistral (CCGM), el mismo que en la actualidad se denomina GAM.*

3. *Nos referimos al Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, que funcionó en el Edificio luego que finalizó la Conferencia de la UNCTAD III en 1972, según la Ley Nº 17.457 "…Los bienes muebles e inmuebles de la Comisión Chilena para la UNCTAD III serán transferidos al fisco y administrados por el Ministerio de Educación Pública, para que se destinen a reuniones y congresos nacionales e internacionales y a todo tipo de actividades en beneficio de la Cultura Popular" Para más detalles ver: Maulén, David "Proyecto Edificio UNCTAD III: Santiago de Chile (junio 1971- abril 1972)" en:* ***Revista de Arquitectura*** *de la* Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Nº 13, primer semestre de 2006, Pág. 80-92. *Es importante señalar que el grupo LUC (Laboratorio Urbano Colaborativo) organizado por el arquitecto Claudio Pulgar y compuesto por una serie de personas y colectivos, mantuvieron una conversación-entrevista en diciembre de 2008 con la señora Irma Cáceres de Almeyda ex directora del Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral (1972-1973), en los alrededores del edificio, experiencia que se ha registrado y ha sido importante para entender mejor cómo funcionaba este Centro Cultural. Ver: AAVV* ***Segundo Seminario Internacional Ciudad y Deseo, exclusión y diversidad; del barrio a la metrópolis****, Universidad de Chile, 2010, pág. 170.*

de la instalación de obras de "Arte Incorporado" al Edificio, y también con Eduardo Guerra, quien se encargó de construir e instalar muchas de las obras de los artistas.

La segunda parte del libro la componen una serie de testimonios de personas vinculadas a la construcción del Edificio UNCTAD III, así como también a la organización de la Conferencia, y al uso posterior del edificio como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral. Estos testimonios corresponden a la transcripción de sus experiencias recogidas del encuentro que realizamos en junio de 2010 en el auditorio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Acompañan a estos testimonios dos textos, el primero de Jorge Wong ex subdirector de la CORMU (Corporación de Mejoramiento Urbano) y el segundo de Pepa Foncea, miembro del equipo de diseñadoras que junto a Gui Bonsiepe diseñaron toda la señalética del Edificio, hoy desaparecida.

La tercera parte está articulada en base a la invitación a distintos autores chilenos que han trabajado sobre algunas genealogías y memorias relacionadas con el Edificio. Todos los textos los organizamos en base a nuestro diagrama curatorial, es decir: **Sitio**, corresponde a un texto de Marco Valencia, relacionado con la CORMU y CORVI; y además de un texto de Ramón Castillo que recuerda la especificidad de lugar y sus usos desde la UNCTAD III y el primer Centro Cultural hasta en el actual GAM. **Tiempo**, reúne dos textos: el primero es un relato de Ignacio Agüero en relación a los relatos y sus recuerdos biográficos sobre este Edificio; el otro texto corresponde a un ejercicio escrito y visual a la vez, del documental que prepara Osvaldo Rodríguez sobre el desaparecido Edificio junto a los arquitectos y artistas de 1972. **Contexto**, recupera algunos datos contextuales de proyectos que convivían con el Edificio, el primer texto corresponde a Enrique Rivera y Catalina Ossa, ellos abordan la "economía socialista cibernética" a partir de la presencia de Stafford Beer y la participación para la UNCTAD III del ingeniero Hellmuth Stuven; el segundo texto de Iván Orellana revisa el proyecto "Genealogías" que desarrolló durante 2007 y 2009 en relación a la producción de conocimiento, la innovación y el desaprendizaje. **Afecciones**, lo componen el texto de Carlos Navarrete, que revisa su vinculación con el edificio a partir de su tarea en el embalaje de las obras antiguas del Edificio y el segundo texto a cargo de Mario Sobarzo, recuerda el lugar, su potencia y latencia para nuevos procesos sociales.

La cuarta parte del libro, desarrolla las tres partes que componen la curaduría, la instalación de obras de arte nuevas, el desarrollo de un espacio de reactivación de la memoria del edificio y un seminario como encuentro extendido. En primer lugar hay un texto curatorial que describe las obras nuevas que se proyectaron e instalaron en el edificio, junto a la obra que no se instaló. En segundo lugar, hay un registro visual del proceso de ejecución de las obras y un texto de autoría de cada artista. En tercer lugar, hay un texto que describe la ideación del muro en la biblioteca del Centro Cultural que da cuenta de unas trayectorias genealógicas como espacio de reactivación de la memoria del edificio en un muro de la actual biblioteca del Edificio.

Manuel Bustamante, Sergio Troncoso, José Santos, Miguel Lawner, Jorge Wong en la presentación del Proyecto Curatorial. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, junio 2010.

En cuarto lugar se registran todos los momentos que componen el seminario "Encuentro Extendido" realizados en las ciudades del norte, centro y sur de Chile: Santiago, Valparaíso, Concepción y Antofagasta.

La quinta y última parte la componen unas fichas que fuimos desarrollando sobre las obras de arte realizadas en 1972 de las cuales se tenía muy poca información hasta ahora tanto en registro fotográfico como documental[4], así como de las obras de arte desaparecidas al inicio de la dictadura. Esta información la fuimos recogiendo de diversas fuentes y también con el apoyo del archivo del arquitecto Miguel Lawner (y Sergio González), del investigador David Maulén, del artista Eduardo Martínez Bonati, del mueblista Eduardo Guerra y de la doctora Jenny Holmgren.

A continuación, presentamos algunos antecedentes del proyecto curatorial y el desarrollo de la línea conceptual-diagramática que diseñamos para la curaduría. Ésta la fuimos desarrollando durante todos estos meses. Además, reseñamos algunas modificaciones que el proyecto tuvo que sufrir debido a cambios de sentido del edificio y también fruto de los cambios administrativos de las instituciones que nos encargaron el proyecto.

Antecedentes e Historia del Concurso Curatorial

En el mes de octubre del año 2009 fue presentado en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes el concurso curatorial para el edificio del futuro Centro Cultural Gabriela Mistral (CCGM) en Santiago de Chile. En dicha ocasión estuvieron presentes el ex Ministro de Obras Públicas Sergio Bitar, la ex Directora de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y ex Presidenta de la Comisión Nemesio Antúnez (CNA)[5] Verónica Serrano; la representante del antiguo directorio de la Corporación Centro Cultural Gabriela Mistral Karen Connolly; el artista Eduardo Martínez Bonati; el director del Museo Nacional de Bellas Artes Milan Ivelic; además de representantes del MOP y de otros organismos participantes de la CNA. En esa ocasión, donde estuvieron presentes una serie de periodistas, se dio inicio al proceso que la Dirección de Arquitectura y la Comisión Nemesio Antúnez denominaría "Concurso Curatorial para el edificio Centro Cultural Gabriela Mistral". La idea de este concurso fue que artistas y curadores chilenos propusieran un marco conceptual para la incorporación de nuevas obras en el CCGM y considerara la recuperación de las obras de arte existentes en el edificio a partir del ejercicio previo que había realizado el equipo de arquitectura ganador. "La CNA considera que la envergadura del proyecto del centro cultural, sumado a su valor simbólico, amerita una operación diferente a las realizadas históricamente por la Comisión (…) En un gesto de memoria histórica y recuperación de la poética del proyecto original", señalaba la convocatoria del concurso.

4. Hay que señalar que el proyecto de arquitectura del nuevo edificio de 2007, consideró la integración de las obras de arte existentes en el edificio que aún se conservaban, esta labor fue realizada por el artista y diseñador Guillermo Tejeda para la oficina de arquitectos autores del nuevo edificio. Se conserva un informe que fue entregado para quienes concursaron en el proyecto curatorial, del cual se dará cuenta más adelante.

5. En noviembre de 1994 se promulgó la ley Nº 17.236 que crea la Comisión Nemesio Antúnez cuyos miembros proponen al Ministerio de Educación los edificios públicos que deben ornamentarse. También seleccionan las obras en conjunto con un jurado invitado para este efecto. La Dirección de Arquitectura del MOP es el organismo técnico asesor de la CNA y la secretaría ejecutiva recae en la jefatura del Departamento de Obras y Artes. Los miembros lo componen además del MOP, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, el director del servicio regional o metropolitano de Vivienda y Urbanismo de la región donde corresponde al lugar de ubicación del edificio que será ornamentado, un representante de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores (APECH), y desde el año 2006 como asesores se invita a un representante del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, de la sociedad de Escultures de Chile (SOECH) y de la Asociación Arte Contemporáneo Asociado (ACA). Ver: AAVV Arte Público, Obra Pública. 15 años de la Comisión Nemesio Antúnez, Ministerio de Obras Públicas, Santiago de Chile, febrero de 2010.

Lanzamiento del concurso curatorial. Karen Connolly, Verónica Serrano, Sergio Bitar, Eduardo Martínez Bonati. Imagen archivo MOP.

Reunión de coordinación en obra. Equipo curatorial, artistas, representantes MOP y CCGM.

El 11 de diciembre de 2009 se realizó la jura del concurso por quienes conformaron el jurado, como consigna el acta pública: Verónica Serrano (Arquitectura MOP); Cristián Fernández (arquitecto autor del nuevo edificio); Karen Connoly (presidenta directorio Centro Cultural Gabriela Mistral); Alex Quinteros (representante de APECH); Paula Rubio (representante de SOECH); Ramón Castillo (representante del Museo Nacional de Bellas Artes); Francisco Moya (representante de la Sociedad de Bellas Artes); Pedro Celedón (representante del CNCA); Jadillo Baza (representante del MINEDUC); Emelyn de los Ríos (representante del MINVU); Paul Birke (representante de ACA); Eduardo Martínez Bonati (especialista invitado). El concurso entregó un primer, segundo y tercer lugar, decidiendo que el proyecto "Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas" obtuviera el primer lugar.

El Sitio, el Tiempo, el Contexto y las Afecciones Específicas

Tenemos un plazo de veinte años para ir avanzando
a saltos en la historia.
Los adultos vivirán con una pistola en la cabeza
y los niños crecerán en la ignorancia; así es como funciona.
Llegará el momento en que volveremos a encajar con el
calendario del resto del planeta.
Entonces habremos triunfado. Otra historia estará escrita.
Nadie recordará este tumor al costado de la realidad.
Nadie escribirá nada porque será borrado de inmediato.
Nadie dirá nada porque morirá y será reemplazado de
inmediato.

Jorge Baradit "SYNCO"

Probablemente el debate sobre la memoria y la desmemoria sea en nuestras sociedades, uno de los problemas más intensos y también más complejo de resolver por sus silenciamientos constantes y juicios de valor ético. Más aún, en países que han sufrido el terrorismo de Estado y que poco a poco van recuperando la voz y el cuerpo para poder enunciar sus historias. Todo este proceso ha estado atravesado por una larga literatura depositada en los saberes académicos que se enfrentan con las decisiones oficiales y también con la posición de las víctimas[6] y sus familiares.

Este párrafo de una novela que citamos más arriba, quiso imaginar la historia y una ficción hacia atrás que, lejos de solucionar algún tipo de trauma colectivo, o idealizar procesos sociales complejos, rehace el camino para volver a algunos momentos que se han olvidado pero que insisten en reaparecer. No se trata de un fantasma sino que de una alucinaci n[7], ya que parece siempre estar allí en el presente, pero a la vez no es real.

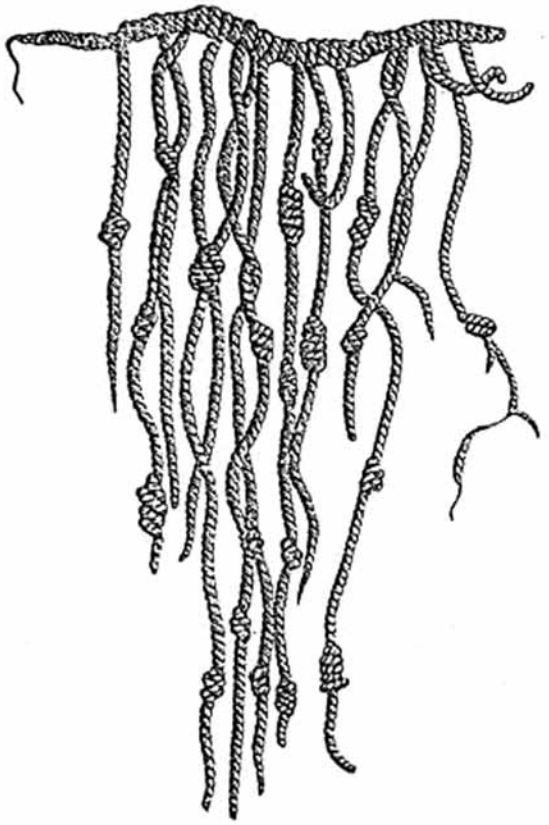
6**. Respecto a la posición de las víctimas y sus victimarios recomendamos revisar:* Longoni, Ana *Traiciones.* ***La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión, grupo editorial Norma, Buenos Aires, 2007.
7.** En conversaciones y derivas con nuestra colega mexicana Helena Chávez, comentamos el concepto de Forclusión del sicoanalista francés Jacques Lacan. Este es un término introducido por Lacan para designar un mecanismo específico de la psicosis que consiste en el rechazo de un significante fundamental, que queda expulsado (forcluido) del universo simbólico del sujeto. Los significantes que sufren este destino retornan en lo real, en una alucinación o un delirio que invaden la palabra y la percepción del sujeto. Ver:* Lacan, Jacques ***El seminario. Libro 3. Las psicosis. Barcelona, Paidós, 1984.

Entonces nos preguntamos por aquello que deberíamos reactivar pero evitar neutralizar con las acciones presentes. Y la pregunta que nos enunciamos colectivamente fue desde un principio ¿cómo formular el problema de comunidad de la cual formamos parte? ¿dónde encontramos aquellos nudos genealógicos para presentar hoy aquello que nos impacta y afecta, pero que también impactó a otros hace tantos años, en este mismo lugar y sigue presente como alucinación colectiva?

Nosotros intentamos mirar hacia atrás en este proceso de investigación y curaduría a partir de la noción de la genealogía[8], pero a la vez necesitamos asumir una figura que haya simbolizado este ejercicio de memoria y desmemoria conjuntamente. Por esta razón utilizamos la idea del "nudo genealógico", que nos permitía pensar en momentos donde densidades de sentidos y órdenes fueron posibilitando el proceso bajo el cual este edificio y todo lo que sucedió allí, se iba realizando, desanudando y creando nuevos nudos, a la manera de un Quipu[9].

Creemos que la historia material de un edificio está construida por una escisión de la realidad, es decir por una conciencia de las rupturas cronológicas que nuestros acontecimientos políticos, económicos y simbólicos construyen y reubican sobre lo que llamamos realidad. Entender cómo los acontecimientos son una singularidad histórica -en relación a la memoria del lugar y del edificio- permite presentar y redefinir nuestra actualidad, de manera de instalar un tipo de dimensión genealógica como plataforma de búsqueda de nuestras huellas.

El activar y nombrar la experiencia de residir y transitar sobre la memoria programática del proyecto de edificación para la UNCTAD III propone una expresión de resistencia al olvido que instala un nuevo acontecimiento en el presente, una forma de construir su residencia que siempre está afuera de un lenguaje objetivado. Es así como, entender cuál es el acontecimiento que todavía sigue atravesándonos y removiéndonos frente al proyecto UNCTAD III para emplazar nuestra historia material, nos permite circunscribir un archivo expuesto que es un tipo de referencia cultural y que nace a través de un



Fuente imagen: www.wikipedia.org

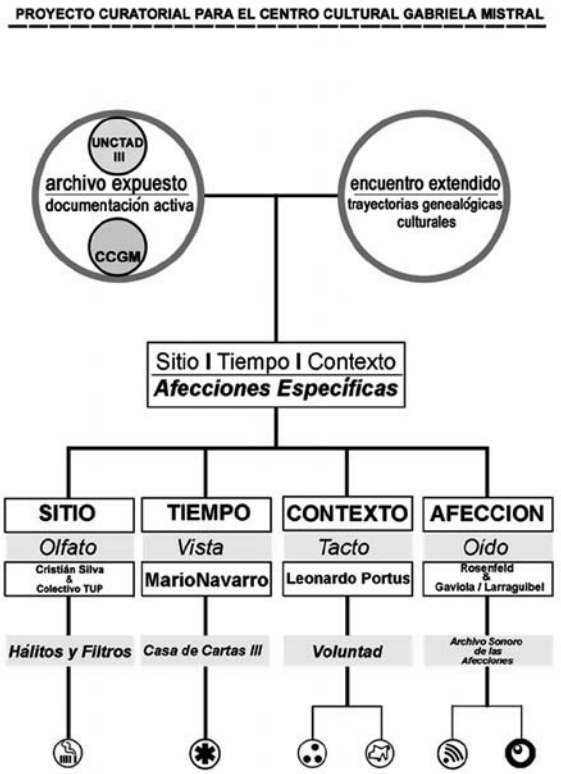
8. *El término de genealogía en un principio lo tomamos prestado desde Michel Foucault entendido como un procedimiento de análisis e investigación que destaca eventos y sucesos en su misma singularidad: "La genealogía no se dirige a rastrear los orígenes de una práctica o un discurso, sino que busca en la superficie de los hechos la singularidad de su emergencia (…) La genealogía no funda, más bien remueve lo que parecía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido, muestra la heterogeneidad (…) A partir de este momento, el saber se incluye en los mecanismos de poder que lo condicionan" Ver:* Albano, Sergio ***Michel Foucault glosario epistemológico****,* editorial Quadrata, Buenos Aires, 2006, Pág. 88-89.

9. *Utilizamos la figura del Quipu como el sistema de notación formado por cuerdas y nudos desarrollados por las culturas andinas. Para entender la potencia poética y política del Quipu puede revisarse la obra visual y poética de la artista chilena Cecilia Vicuña, a quien agradecemos las conversaciones en este sentido.*

intérprete que representa una posición o localidad, del cual podemos observar, ya no sólo a modo de campo de acción de ideas, conceptos o formas sino desde experiencias. Estas experiencias que presuponen información e investigación significan mucho más que documentación, significan un trabajo de comprensión de la resignificación de bienes y prácticas realizadas por los diferentes grupos sociales, en vista de una construcción u operación comunitaria que determina un sistema referencial de la cultura de aquel contexto específico. Este tipo de reflexión-acción sobre experiencias y materialidad cultural pone en relevancia el poder y saber que nos hace pensar en un presente que admite acentuar la noción de actualidad, no exponiendo reseñas de memorias nostálgicas sino márgenes y diferencias. Es por eso que, interrogar singularidades históricas, inflexiones ideológicas, acontecimientos historiográficos y cualidades escriturales; formula y plantea la cuestión de pertenencia sobre un "nosotros" que toca nuestra actualidad con ese acontecimiento singular.

Las tres instancias de acción que estructuraron el proyecto curatorial, se dividen en momentos acordes a la invitación a trabajar e intervenir un Centro Cultural[10], que tiene especificaciones frente al trabajo artístico, diferentes a la intervención en un museo o galería, ya que entendemos este Centro Cultural como un espacio de participación ciudadana para la cultura.

Las tres instancias son por un lado la instalación de obras artísticas; en segundo lugar un espacio físico de reactivación de la memoria del edificio a partir de una cronología como dispositivo de interfase mnémico y por último un seminario sobre participación ciudadana y gestión colaborativa como "Encuentro Extendido".



10. Este punto es vital para comprender todo nuestro aparato curatorial y de socialización. La propuesta fue realizada con la conciencia de estar realizando un proyecto con obras y archivos para un edificio que tendría el uso de Centro Cultural, a diferencia de lo que podría realizarse en un Edificio como Museo de Arte Contemporáneo o especializado en Artes Visuales. Esta cuestión atraviesa todo el proyecto y se explica en varias partes de este libro.

1. Arte Integrado a la Arquitectura como Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones

La utilización de estos conceptos fue parte de la construcción de un sistema orgánico a modo de "cuerpo escindido" que organizó las diversas acciones que los artistas ejecutaron. Los artistas convocados fueron: Mario Navarro, Leonardo Portus Cristián Silva Soura, Colectivo TUP (Trabajos de Utilidad Pública) y el grupo inicialmente compuesto por Lotty Rosenfeld[11], Nury Gaviola y Roberto Larraguibel. Asimismo, relacionamos estas acciones a partir de la señalización de un sentido para cada obra, con la finalidad de enfatizar las acciones que cada artista desarrolló sobre el cuerpo del edificio, y que son: lo olfativo como circulación (Silva y TUP); lo visual en una temporalidad específica (Navarro); lo táctil dentro de un contexto y entrelazamiento (Portus); y lo sonoro que convoca diversas afecciones (Gaviola y Larraguibel).

2. Espacio de Reactivación de la Memoria del Edificio

En primer lugar, se trata de un espacio "genealógico" diseñado para albergar registros de documentación a partir de varias investigaciones[12]. Nuestra idea fue ofrecer un lugar donde el visitante pueda comprender los acontecimientos que hicieron posible la construcción del edificio en 1972 a partir de la señalización de diversos eventos que comenzaron en 1928.

3. Seminario sobre Participación Ciudadana y Gestión Colaborativa. Ejercicio Colectivo de Reflexión sobre el CCGM

En conjunto con Javier Vásquez de Holon Lab[13], diseñamos un seminario basado en algunos puntos que creemos necesarios para la real integración e incorporación de las obras de arte a este edificio. Contemplamos registrar la experiencia del seminario como parte de un futuro manual para otros centros culturales que instrumentalicen la instalación de obras como un proyecto curatorial y que implique la participación ciudadana. Por un lado, pensamos que el antiguo edificio visualizó un trabajo colectivo y de participación específica e inédita en el contexto latinoamericano y, por otro lado, el nuevo edificio alberga un centro cultural público, que tiene como fundamento la participación ciudadana en la cultura en sus más variadas manifestaciones. Contando por último que este centro cultural será un modelo a nivel nacional para la construcción de espacios culturales en diversas ciudades, nos reunimos con distintos agentes culturales en ciudades del Norte, Centro y Sur del territorio nacional.

4. Socialización del Proyecto

El proyecto fue pensado con algunas herramientas de socialización para acompañar el proceso de trabajo y también para informar a la comunidad de las distintas etapas de la investigación y curaduría.

11. La artista Lotty Rosenfeld sólo pudo participar los primeros meses de trabajo, y luego se tuvo que retirar por problemas de fuerza mayor. El desarrollo del proyecto "archivo sonoro" quedó a cargo de Nury Gaviola y Roberto Larraguibel.

12. La investigación de David Maulén que graficó con la ayuda del diseñador Daniel Llach fue la base para definir el diseño final del muro en la biblioteca.

13. Holon Lab, grupo de ingenieros industriales compuesto por Javier Vásquez, Juan Cristóbal, Herbé Boisier.

Desarrollamos un sitio WEB con el nombre de www.275dias.cl que fue registrando, albergando y archivando cada una de las etapas del proyecto. Nuestra idea fue recuperar la cifra que señalaba la cantidad de días que tardó la construcción del edificio para la UNCTAD III y que se registra en la desaparecida placa del escultor chileno Samuel Román[14].

Cada uno de los pasos realizados en la construcción de las obras nuevas y las conversaciones con algunos protagonistas ha sido registrado en fotografía por Cristián Ayala y en video, para componer un documental del proyecto, realizado por Alexis Llerena y Patricio Oyarzún. Esta experiencia nos ha abierto la posibilidad de proyectar una futura película documental sobre la vasta y compleja experiencia que hemos podido recuperar de este edificio y que creemos que debe ser colectiva, pública, diversa y crítica hacia delante.

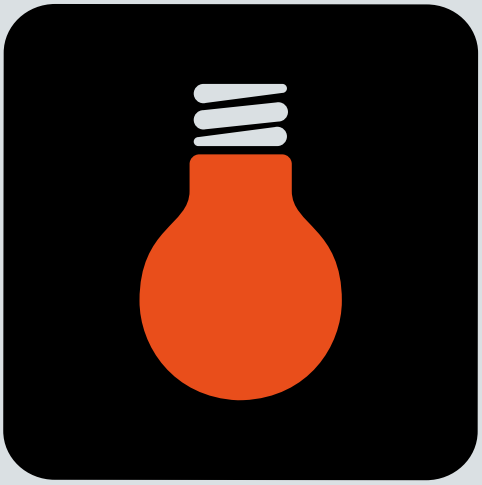
Algunos momentos de difusión fueron las apariciones en la prensa impresa, la entrevista que nos realizó el equipo de Metapoli.net. La entrevista realizada por Dereojo comunicaciones; además de la publicación de un párrafo en el segundo número de los Imaginarios Culturales para la izquierda. Por otro lado la presentación de parte del proyecto en el seminario de SAVAH en Johannesburgo en 2011[15] y la invitación del Diplomado en Gestión y Autogestión Cultural de la Universidad ARCIS[16] de Santiago para exponer a los alumnos los detalles del proyecto; entre otras instancias públicas en las que nos comprometimos para mantener interlocución y debate ampliado.

Como equipo, hemos recorrido un extenso camino. El proyecto ha sufrido algunas modificaciones en el transcurso de su ejecución e ideación. Algunos de ellos no hubiéramos querido que sucedieran, otros cambios sucedieron porque este proyecto vivo fue adquiriendo acentos que no pudimos prever en el inicio y que fueron enriqueciéndolo. Este ejercicio colectivo, que estuvo planificado y compuesto de un sinnúmero de voluntades y complicidades comunes, quiere ser una primera parte de un proyecto mayor que debería involucrarnos e implicarnos en la autonomía para definir el pasado y el futuro a partir de las genealogías que han hecho posible que aún sigamos viviendo juntos.

Los agradecimientos son a muchas personas, algunas de ellas aparecen mencionadas en los créditos de este libro, pero debemos destacar a quienes se involucraron en intensidades que hicieron posible que este proyecto continuara a pesar de las adversidades; Antonio Varas, Javier Vásquez, Ramón Castillo y Alberto Madrid por el apoyo y los afectos profesionales; a Alicia Alarcón del departamento Obras y Artes de la Dirección de Arquitectura MOP que a pesar de muchas adversidades apoyó este trabajo desde su rol institucional; a Eduardo Martínez Bonati, Hugo Gaggero y José Covacevic por las extensas conversaciones, por darnos el tiempo y el espacio para recuperar esos fragmentos que hoy publicamos para una historia común; al arquitecto Roberto Benavente, por su asesoría museográfica y profesional en las primeras etapas de este proyecto; a todos los que estuvieron cerca y a nuestras familias que han apoyado nuestras labores desde muchas perspectivas

Dedicamos esta publicación a Alicia, Osvaldo, Rafael y Jorge quienes desde otro tiempo y lugar hicieron que el afecto fuera específico.

14. *Para más detalles ver la obra del artista Leonardo Portus en este proyecto, recogida en este libro.*
15. *La participación en este seminario fue gracias a una beca de la Getty Foundation, otorgada en enero de 2011. SAVAH es la Asociación Sudafricana de Historiadores de Artes Visuales.*
16. *Diplomado coordinado por Luis Alarcón y Ana María Saavedra, quienes nos extendieron al invitación junto a las estudiantes de la generación del año 2010.*



Cuarto oscuro fotografía. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Conversaciones

Conversación con los arquitectos de la UNCTAD III,

Hugo Gaggero y José Covacevic

José **Llano**

La arquitectura siempre ha sido un dispositivo político-social. El sentido y su proposición están cargados de lo que llamamos vida y voluntad. El edificio para la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD III) es un campo de genealogías culturales, políticas y sociales dentro de los estudios culturales en torno a arquitectura, criticismo y sociedad, pues comprueban que la producción cultural y espacial no corresponden solo a un campo de definiciones teóricas o tan solo estéticas, sino a un ejercicio de integración y persistencia de definiciones y cohabitaciones sociales y culturales.

El 3 de abril de 1972, se inauguró el edificio UNCTAD III en Santiago de Chile, proposición hecha por el equipo de arquitectos José Covacevic (I.C.A.: 1419), Juan Echeñique (Q.EP.D.), Hugo Gaggero (I.C.A.: 1184), Sergio González (Q.E.P.D.) y José Medina (I.C.A: 1619). Después de la Conferencia, el destino del edificio fue el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral (CCMGM), dirigido por Irma Cáceres, viuda de Almeyda. Este se constituyó en un polo cultural de base, por las acciones generadas por el Instituto de la Mujer –en la torre– como también por el casino del edificio que dibujó de manera potente la cultura popular y los espacios de encuentro social.

El 11 de septiembre de 1973, después de 15 meses de funcionamiento como CCMGM, es desalojado por la Junta Militar para ser ocupado en diciembre de 1973 como sede del Gobierno Militar. El nombre de Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral cambia por decreto-ley a Edificio Diego Portales. Hasta 1981 funcionaron los poderes Ejecutivo y Legislativo del Gobierno Militar. El edificio fue clausurado al acceso público, enrejado y modificado para su nuevo destino. La colección de obras de arte público fue desalojada y destruida perdiendo el rastro de la mayoría de las 36 obras de arte público. En 1988 el edificio se utilizó como centro de prensa del plebiscito, desde donde se anunció el histórico momento que permitió volver a Chile a la democracia. A partir de 1990 y bajo el gobierno democrático de Patricio Aylwin se comenzó a utilizar como centro de conferencias y convenciones y la torre volvió a ser la sede del Ministerio de Defensa Nacional hasta la actualidad.

El 5 de marzo del 2006 a la 16:45 hrs. se produjo el incendio que acaba con parte del Centro de Convenciones –salón Blanco- y el salón Plenario de la UNCTAD III. La razón por la cual se produce el incendio y la falla del sistema eléctrico del edificio fue la falta de mantenimiento del mismo. Desde ese día se produce un ámbito de duda e incertidumbre por el destino del edificio, como también por su memoria y genealogías socio culturales.

Después de evaluar los daños y removidos los escombros en el gobierno de Michelle Bachelet abrió una consulta interministerial para decidir el destino del edificio UNCTAD III. El Comité de Ministros para la Reconversión del Edificio Diego Portales, nombre que adquirió la comisión de ministros -conformados por Defensa, Vivienda, Bienes Nacionales y Cultura- entregó a un concurso internacional la decisión sobre el diseño y la reprogramación de usos del inmueble-. La Dirección de Arquitectura del M.O.P. asume como responsable del proceso. En las bases del concurso de arquitectura internacional se proponía recuperar el sentido original del edificio tanto en su programa como en su configuración espacial.

En diciembre de 2007, se declaró como ganadora la propuesta de la oficina de arquitectura Cristián Fernández Arquitectos Asociados y Lateral Arquitectura. El 19 de octubre de 2009, la Presidenta de la República Michelle Bachelet promulgó la Ley 20.386 (publicada el 27 de octubre de ese año) que cambió la denominación del edificio a Centro Cultural Gabriela Mistral, “con la finalidad de perpetuar su memoria y honrar su nombre y su contribución a la conformación del patrimonio cultural de Chile y de las letras hispanoamericanas”. El 4 de septiembre del 2010 se inaugura el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

Concebimos esta conversación y testimonio con los arquitectos Hugo Gaggero y José Covacevic (pertenecientes al equipo original de arquitectos de la oficina técnica del edificio UNCTAD III) a modo

de testimonio y genealogía socio-cultural de una biografía, de una historia, y un destino de un edificio y su pueblo.

CORMU (Corporación de Mejoramiento Urbano)

Jos Llano Loyola (JLl): Primero les agradezco por su tiempo y disposición que han tenido al proyecto curatorial. Mi intención principal es tocar dos puntos antes de hablar del edificio UNCTAD III. El primer tema es la CORMU, y el segundo tema es lo que se llama Arte incorporado a la arquitectura. En relación a la CORMU podemos comentar para contextualizar que sitúa un contexto interesante sobre una representación social de significados que se traduce en un lenguaje que tiene unas dimensiones políticas e ideológicas y que a su vez produce un desarrollo de una imagen que anticipa escenarios de ciudad y desarrollo. Ese Hombre Nuevo que tenía una misión de poder imaginar arquitectura y ciudad. Quisiera partir con este contexto histórico.

Jos Covacevic (JC): Es bien importante la misión de la CORMU, pues tiene que ver con el edificio, con la UNCTAD III. Porque es bien sabido que se tomó el compromiso con Naciones Unidas el llevar a efecto esta reunión antes de saber en qué condiciones se podía cumplir. En circunstancias que Naciones Unidas de muy rigurosa cuando los países se comprometen con esto. Bien resumido, fue la única manera como se pudo hacer una prospección pero resultó que no. Y teníamos que hacer una serie de medidas tan importantes como hacer un edificio en concreto y fue lo que se hizo, y la participación de la CORMU fue decisiva, pues tenía que ver con hacer un ejercicio de anticipación, como también un acuerdo con la gente encargada en términos administrativos y me refiero a las Naciones Unidas. Es por eso que jugó un papel muy importante dada la condición por su rol de expropiar y cambiar de destino los terrenos.

Hugo Gaggero (HG): Las cosas sucedieron tan rápido y la angustia del momento se vio en que ese terreno se escogió pues habían estructuras existentes y que se podían aprovechar. En cuanto al tiempo [de construcción] estas estructuras eran convenientes; incluso se pensó en la casa central de la Católica, después en el campus de la Católica en San Joaquín.

JC: También se pensó en el Caupolicán pues al menos tenía un gran anfiteatro rodeado de algo muy blando y fácil de reemplazar pero no lleno. Era trabajoso y difícil.

HG: Ahora, la ventaja de este terreno, fuera que participaba mucho de la ciudad a través de la Alameda, era que había una torre iniciada con fundaciones ya hechas. Y había un núcleo duro que era la subestación eléctrica que costó mucho sacarla y al final la sacó Allende.

JLl: La CORMU anticipaba la transformación final de la ciudad y arquitectura. Lo que buscaba era cómo el edificio se juntaba con la ciudad en ese terreno.

HG: Como se juntaba el edificio de la UNCTAD con el resto de las torres y con todo el conjunto San Borja.

JLl: Era parte del proyecto de desarrollo urbano que tenía que ver con la relación –como decía José Covacevic– CORMU como vía transformadora de un proyecto de ciudad. Y desde ese punto de vista ¿cómo era esa imagen de la CORMU como base de la ciudad?

HG: La CORMU era como un impacto, pues se produjo una gran demolición de Santiago para dar cabida a una vivienda social en altura; era una idea innovadora. Eran unas viviendas de 20 a 22 pisos. Ese impacto como objetivo de la CORMU, permitió despejar el terreno.

JLI: Era una imagen para un cierto contexto, en este caso UNCTAD

HG: Así es, por eso que sigue siendo interesante que UNCTAD se conectara con el parque de al frente, que nunca se produjo y nosotros peleamos mucho por eso. Además, queríamos hundir la Alameda desde Plaza Italia, incluso una plaza completa al frente de la UNCTAD que se conectara con San Borja, pero ahí tuvimos la oposición del metro.

JC: ¿Qué nos proporciona la CORMU? A mi juicio, ellos tenían un arma que era muy importante sin mayores explicaciones. La CORMU tenía una suerte de libre disposición sobre las propiedades de la ciudad, cuando el objetivo era el bien público, o sea la propiedad privada quedaba supeditada al interés nacional. Hoy en día esa condición de disposición no existe; permaneció mientras estaba el Gobierno socialista y un órgano representativo de esta actitud era la CORMU, sin lugar a dudas. Era la institución que podía responder a las exigencias de las Naciones Unidas para hacer una reunión de esa envergadura. Es así como se preguntaban en el Gobierno y entre los administrativos: ¿cuánto dura?¿tres meses?¿cuánto se gastaría? y ¿qué va a pasar después? fácil: el edificio se destinará a cultura, ¿dónde firmo?. Esas fueron las circunstancias que rodearon las decisiones de la CORMU y nosotros como equipo debimos asumirlas. Es así como esta decisión no hay que llevarla al parlamento, no hay que llevar al parlamento, no hay que hacer un trámite especial porque está bajo el amparo del predicamento en que la necesidad no hace nada. En esa etapa se expropió el Metro. Toda la línea de metro se pudo hacer, se pudieron hacer una serie de cosas, como la Norte-Sur. Porque existía esta herramienta que era la CORMU. Y no es menor en el contexto en lo que se pudo hacer y cómo se hizo.

JLI: Y con un valor de transformación social importante.

JC: Así es. Me permito hacer una reflexión al margen: estas herramientas siempre se prestan para abusos. Y yo que sepa, y mientras duró esta gestión de la CORMU, no se hizo acusación alguna. Las cosas quedaban a la vista y las cosas están en el por qué y cómo se hacían, nunca hubo un problema al respecto.

Arte integrado a la arquitectura

JLI: El siguiente punto lo conversamos en casa de Eduardo Martínez Bonati, cuando comentábamos sobre su obra en el paso bajo nivel de Santa Lucía. El arte en ese momento era un paradigma que se incorporaba a la arquitectura. El compromiso era a partir de una baldosa, algo muy simple que finalmente se constituye en un valor social. ¿Cómo ven ustedes esta relación entre el arte y la arquitectura? ¿cómo se incorpora eso a la arquitectura de la UNCTAD?. Finalmente ¿cómo lo experimentaron?

HG: Nosotros armamos el edificio y esto no es un edificio pensando, por ejemplo, como el Museo de Van Gogh. Este edificio se armó y se hizo participar al arte, que finalmente se incorporó buscando los lugares para el arte. Es así como los lugares comenzaron a tener vida con las obras de arte. Este edificio no tenía sectores para las obras [de arte], es una cosa que se integró a veces “a patadas” y para dar cabida a todo. Al final de todo, la cosa era armónica. Estaban los tapices de Roser Bru, los tapices de las bordadores de Isla Negra; al fondo la obra de Castillo que se movía. Se pensó muchísimo el edificio. El edifico [UNCTAD] se armó sin las obras de arte. No hay que estirar mucho la cosa. Se puso a Martínez Bonati y nosotros colaboramos con él y fuimos enriqueciendo el edificio, pues era una obra de arquitectura sin obras de arte.

JLI: En relación a aquello, Eduardo Martínez Bonati nos contó el proceso de instalación de la obra de Nemesio Antúnez, por ejemplo, hecho que indicaba

la construcción de la puerta del casino, polo social importante del edificio UNCTAD. A lo mejor hay una construcción significativa a partir de un elemento tan simple, ajeno su forma. Se introdujo una concepción diferente.

JC: Eso es importante, pues los artistas capturaban las posibilidades de intervenir el edificio. En esta manzana tan complicada, por ejemplo, había que ventilar las cocinas del casino que estaban abajo, o sea para entender el tema, debíamos sacar chimeneas. Finalmente son unos ductos que hacen respirar el subterráneo. Ese proyecto lo tomó y desarrolló el artista Félix Maruenda, que hizo 4 a 5 chimeneas. Un artefacto que tomó vida propia. Otro artista por ejemplo, tomó los tiradores de puerta, etc. En gran medida los artistas tomaron visiones de materializar el edificio frente a la construcción de lugares.

JLI: Bernardo Trumper desarrolló una parte de la luminotecnia, y es interesante porque los artistas llegaron a definir ciertas condiciones técnicas y tectónicas del edificio, junto a los equipos de arquitectura, un arte incorporado a la arquitectura de diseño integrado.

UNCTAD III

JLI: Cita e inscripción en placa de piedra encargada al escultor Samuel Román para el edificio UNCTAD III… “Este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile representado por: sus obreros, sus técnicos, sus artistas y sus profesionales. Fue construido en 275 días y terminado el 3 de abril de 1972 durante el gobierno popular del compañero Presidente de la República Salvador Allende G.”. En el proceso de levantamiento de información para el proyecto curatorial revisamos una cantidad enorme de información, como también tuvimos muchas conversaciones con arquitectos, artistas, sindicalistas que vieron en esta placa un sentido de “nosotros”. En una conversación con el arquitecto y museógrafo Roberto Benavente quien participó en un inicio con nosotros, nos comentó que la inscripción era un manifiesto político y cultural. Haber elegido para esta semblanza a los arquitectos, obreros y trabajadores proponía un plan común: estaban todos sobre una causa y representaba una unidad importante. Una obra importante que hicieron desaparecer. Para ustedes, ¿qué significa esta semblanza y cuál es su visión en relación al edificio UNCTAD?

HG: Allende tenía una visión política muy grande. Para él era fundamental este edificio. Chile iba aparecer en un nivel mundial enorme y a través de esta construcción se iba a realizar una conferencia que a su vez iba a informar e iba a mostrar este edificio a todo el mundo, Chile al mundo.

JC: Tres mil delegaciones de países.

HG: Había un contexto político y una visión donde el desafío era enorme. Pero si resultaba era magnífico; aunque se corría el riesgo de que no termináramos. Este edificio no es un ejemplo para el resto de los edificios que se hicieron después. Nosotros trabajábamos en unas condiciones exclusivas, teníamos una facilidad para ordenar cualquier cosa y que se cumpliera. Se conformó un equipo de arquitectos con atribuciones enormes para poder vencer el tiempo.

JC: Ahora, separándose de este alcance y volviendo a tu preguta, un aspecto importante de esta inscripción de Samuel Román por ejemplo recae en el hacer mismo del edificio, es decir cada uno de los actores y agentes lo programaron, lo planificaron y lo calcularon entendiendo que el edificio tiene partes y sus relaciones tienen un sentido de orden que finalmente propuso una voluntad colectiva. Por otro lado, en manos de un político, del decir de un político, era bien importante que quedara claro que era un esfuerzo colectivo y democrático donde meter mano era igual que pensar y equivalente a

proyectar y estar en el minuto, y hacerlo bien era una contribución tan importante una como la otra. Aquí hay un grupo de gente –tres mil o cinco mil personas– que representan el Pueblo de Chile y que a su vez no tiene ningún nombre pero al mencionar sus obreros, sus profesionales, sus técnicos, y sus artistas. Finalmente se compartía absolutamente la idea de "estar formando parte". Nosotros la compartíamos. Cuando se hizo el listado de asistentes a los tijerales de la UNCTAD III, no estaban primero las empresas constructoras con sus propietarios, con sus socios, y después los arquitectos e ingenieros. Había una lista alfabética de la A a la Z donde todos estábamos todos metidos y ese era el espíritu del asunto. Para mí, lo que estaba dicho en la piedra de Román tiene mucha importancia por que representaba lo que te había dicho anteriormente. ¿Qué pasó al día siguiente cuando se hizo cargo el nuevo gobierno y rompió esa piedra?, ¿por qué rompió esa piedra?, ¿en qué molestaba esa piedra? ¡Si no decía nada, salvo que había sido hecha en el gobierno fulano de tal!. Porque no es lo mismo, porque cambió el pensamiento.

JLI: En relación al edificio, había que hacerse cargo de la Tercera Conferencia sobre Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas. Jorge Wong conformó un equipo de arquitectos donde estaban ustedes. ¿Cuál fue la dinámica de trabajo?, ¿cómo se armaron en una primera instancia para asumir el encargo UNCTAD III?

HG: Éramos un equipo desconocido –nunca habíamos trabajado en equipo-, pero empezamos a funcionar al tiro, y se fueron decantando las actividades dentro del equipo. José estaba ocupado de la plenaria, González muy preocupado de las relaciones con las empresas y con los obreros; esto era muy importante para que todo anduviera. Tenían que funcionar las empresas y también los obreros y había que darles todas las regalías y condiciones. A mí me tocó trabajar en la torre y Medina armó el proyecto entero con la placa completa y una vez hecho esto, comenzó a funcionar. La CORMU en realidad tenía como misión pagar lo que estábamos haciendo y era un trabajo fundamental. Y en eso Miguel Lawner estaba muy en primer plano por que Wong era vice presidente de CORMU, era una actividad en proyecto general, pero Miguel tenía una labor mucho más específica.

JLI: Y ese desarrollo finalmente los hizo trabajar en equipo.

HG: Sí pues. Al principio hicimos un concurso, un concurso de ideas. Cada uno con su "mono" y empezamos: llegaron algunos "monos" exquisitos, pero fuera de tiempo. Eran de hormigón armado, de operaciones mayores debido al tiempo de construcción. Lo que nos penó fue la torre, por las operaciones de hormigón, pues debíamos hacer un piso por semana. El concurso llevó a la idea de que esto [desarrollo del proyecto] debería "ser más". No digo prefabricación, sino de trabajar y parar las operaciones de hormigón lo antes posible para que el edificio se pudiera techar. Y ese es el edificio. Los últimos pisos son de estructuras metálicas y los pilares se iban parando y se iban techando y haciendo estructuras metálicas debajo de este techo.

JC: Hay una frase por ahí, que dice: "a veces la gente no tiene tiempo para equivocarse", porque resulta que cuando el grupo de enfrenta a un compromiso de este tipo que es creativo, y cuando tiene presente que no tiene tiempo, entonces se terminan las exquisiteces. Nosotros cuando llegamos a sumir este desafío entendimos que habían cosas que se daban y otras que no. Por ejemplo en relación al edificio, las "presas y partes" nos estaban llamando, porque había una torre en proceso de construcción y un frente de 200 metros gigantesco, como la altura de la Católica, como también la ubicación de tener a la Biblioteca al frente, o cerca del Museo ya que daba pie para pensar que se podía hacer un elemento macro importante, una especie de carpa para meter esta cosa de las salas, que eran como ocho. ¿Qué

hicimos finalmente?: después de estos aprontes previos, hubo que sentarse y decir "tenemos esto". Esta torre que hay que cambiar y estos veintitantos mil metros que hay que techar". Y cómo lo hacemos, vamos pensando.

JLI: Como decía Jorge Wong, un techo gigante, una carpa y abajo todo lo que podía caber.

JC: Imagínate que mientras se estaba haciendo, como decía Hugo, cuando se levantaba la parte de hormigón, se estaba avanzando a su vez en la maestranza y cuando llegó el techo – que ya estaba hecho – para empalmarlo, ya se había avanzando en paralelo en la excavación y por otro lado se hacía el hormigón.

JLI: Desde ese punto de vista, como en el caso de Martínez Bonati, había una condición colectiva clara: poner el hombro porque se tenía que construir en un tiempo determinado.

HG: Así es. Pues imagínate que debajo de la placa tenía que caber todo el programa ONU. No trabajábamos sacando por aquí o por acá un programa o inventando un programa; todo venía con sus cantidades de gente específicas, que las dimensionábamos para que cupieran los nombres de esa gente, es otra cosa y en realidad se ocupó entera la placa como el terreno.

JLI: Hugo dijo algo importante, que tiene relación con el programa arquitectónico. Por un lado, recibir el encargo de la ONU para la UNCTAD III, pero después del encuentro, el destino iba a transformar el edificio UNCTAD a Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, estableciendo un diálogo directo con lo socio-cultural, con la misma ciudad.

HG: Ese cambio podría haber estado hecho ahora si no se hubiera quemado el edificio, porque hubiera empezado la mantención inmediata y al final se quemó por abandono. Hoy tendríamos un Centro Cultural a un costo que sería la "cienava" parte de lo que se gastó ahora. ¿Te fijas?. Hay problemas o hubo problemas de cambio de gobierno, que paró todo, y eso quedo estudiado y está en la memoria que realizamos del proyecto, que es nuestra.

JLI: El Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, que dirigió Irma Cáceres de Almeyda, realizó a través de los meses de funcionamiento conexiones importantes en torno a la vida popular, por ejemplo, apareciendo de esa manera el casino como un pulmón de convivencia y encuentro.

HG: Eso era magnífico, es decir, tener un casino con capacidad para dar de comer a 600 personas con el metro a la puerta. La cosa se llenaba y entonces ahí sí que te creo que el Centro Cultural funciona; hay un acopio de gente que llega a almorzar o comer y disfruta del edificio y lo usa. Esa es la misión del edificio.

JC: La cocina, que se hizo autoservicio, era la última palabra en tecnología en cuanto a horno y a todo el aparataje.

HG: Teníamos un viejito, un doctor, de apellido Jiménez. Y nos armó los programas de comida. Estaba todo pensado.

JC: Y habían dos turnos de 600 personas cada uno. Un restaurante a bajo costo. Era un restaurante macanudo, impecable el local.

JLI: El plan de ustedes era abrir a Villavicencio y que se atravesara, como a su vez conectara las redes de servicio y circulación urbana.

JC: Así es. Figúrate, abierto al Metro. El Metro en ese momento no existía, no funcionaba, pero se dejó lista la boca para conectarlo a la Universidad Católica, pero bueno finalmente no se hizo nunca. ¡Imagínate cómo se escribe esta historia!. Por ahí tú

mencionaste que el edificio estuvo listo el 3 de abril de 1972. La conferencia duró 3 meses: mayo, junio y julio. En agosto se van los tipos, queda el edificio. Comienza a organizarse en septiembre del 1972 lo que llamaríamos Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral y el plazo que duró el gobierno de Allende fue hasta septiembre de 1973. Ese fue el lapso que se pudo haber abierto esa puerta del Metro. Se usó el casino, se volvieron a implementar las salas. Cuando llega el 11 de septiembre de 1973, no hay apertura del Metro, no hay más casino, no hay más salas. Se convierte en el Ministerio de Defensa, a falta de la Moneda. Se convierte en la sede del gobierno militar.

HG: El casino le daba almuerzo a la gente del ministerio. Eran las salas más bonitas, las que estaban en el comedor. Eso me tocó verlo.

JLI: Sueños interrumpidos.

JC: El edificio se apagó, se cerró. Se contrataron unas rejas para cerrar el edificio que no existían antes y eran a pruebas de un camión andando a 150 Km. por hora. Se sellaron ventanas, murallas. Quedaron unos vacíos desde la Alameda desde donde se veía el casino.

JLI: ¿Qué significó para ustedes el cierre de la UNCTAD?. Más allá del contexto político social, pues hay obras que desaparecieron como la de Samuel Román, la y obra de Carlos Ortúzar.
JC: La obra de Martínez Bonati.

HG: Fue una agresión. Una agresión al uso, al libre tráfico de pasar al edificio, de bajar al comedor. Fue una agresión menor dentro del contexto que se vivió.

JC: El edificio, junto con cambiar de destino, cambia de enemigo. El edificio siempre ha tenido amigos y enemigos. Ahora hay un nuevo tipo de enemigo: los que no quería al régimen militar. Porque el edificio se identifica al régimen militar. Increíble para un edificio. Pero, además, para los efectos urbanos, la mole ya estaba oscurecida por las rejas. Con cero mantención, los paños blancos machados, el óxido del techo que era condición del acero corten, sangra y bota rojo. Lo dejaron y fue un asco. Siempre salía mencionado como el edificio más feo de todo Santiago y nosotros, con todo el cariño, les encontrábamos cierta razón a los que opinaban así. Porque no puede ser: imagínate la suerte que a un edificio le ocurra que se llena de maleza. Nadie corta la maleza, se llena de telas de araña y nadie las saca. Eso no lo resiste ningún edificio. Desde el punto de vista urbano, se convirtió en un elemento muerto. Mala imagen.

HG: Se llena de cortos de circuitos y se incendia. Un edificio que como imagen predominaba el lleno sobre el vacío, porque era un edifico con salas de reuniones sin contacto con la calle. Si recorres la imagen, era un edificio muy cerrado.

JC: Hay ciertas cosas en las cuales podemos detallar, así para ir redondeando y asumamos un compromiso: si esta historia tiene un interés -porque es la historia de un edificio- y creo que es una historia interesante porque tiene que ver con periodos decisivos e importantes en los que nos tocó participar. Contemos esa historia, para se sepa. En un rincón del edificio con paneles podemos hacerlo. Por que por ejemplo, y “aunque usted no lo crea”, el edificio al terminarse tenía retractores y gente que lo apoyaba. Después, hasta la gente que lo defendía cambió y era otra gente que lo defendía indistintamente. ¿Puede creer, que hay gente que piensa que fue un edificio hecho por Pinochet? Te juro que haces una encuesta de repente y hay gente que dice que eso lo hizo Pinochet cuando estaba la Moneda cerrada. Errores sobre errores. Que la historia se cuente bien contada. Eso sería un aporte.

JLI: Es muy importante que los archivos del edificio

UNCTAD III tengan acceso libre de consulta como también entender que este edificio –bajo los marcos de interpretación historiográficos como de los propios estudios culturales– se instalen como un tipo de conocimiento pro-común, que pertenezcan a todos los chilenos. No es solamente a una parte –la cultura no es para quien la pueda comprar- sino una experiencia que la pueda compartir. El marco de interpretación debe multiplicarse. Por ejemplo, en una referencia en la revista Architectural Asociation (AA Files nº59) de los Arquitectos Pedro Alonso y Hugo Palmarola, desarrollaron un artículo a partir de sus investigaciones sobre el sistema constructivo KPD a base de prefabricación. Casos vivos puedes encontrarlos en Valparaíso y Quilpué. De alguna manera, la implicación del gobierno de Salvador Allende tiene un proceso cultural y social material, es decir, hubo unas maneras de hacer, de entender el contexto de la sociedad y construirla no solo desde el discurso sino desde la acción directa. La UNCTAD representa un ejemplo como aquél. En mi opinión, hay una deuda en las escuelas de arquitectura en relación al corpus de la UNCTAD pareciera que al convertirse en un ejemplo político-social pierde objetividad y su arquitectura transita por fuera de lo que llamamos "buena arquitectura" chilena.

HG: No, es un edificio querido.

JLI: ¿Y por qué será?, ¿Porque representaba una dimensión ideológica particular? Creo que el rescate se fundamenta en la experiencia de colaboración de trabajo que hoy día nos permite invitarlos a ustedes al proyecto.

HG: Así es. Hoy por ejemplo, aparecen arquitectos que no son arquitectos. Todo eso se puede porque no firmamos el edificio. Si hubiéramos firmado el edificio sería otra cosa. No sé hasta qué punto nos podamos defender con estos nuevos arquitectos.

JLI: Por otro lado, creo que también tiene que ver con la semblanza de Samuel Román, pues fue un esfuerzo de la capacidad de los técnicos, artistas, obreros y arquitectos. Es un acto de voluntad y colaboración.

HG: Así es, además esa fue la misión pensada desde un principio del Gobierno de Allende, que este edificio cumpliera con la misión pasajera de la conferencia UNCTAD y quedara como edificio de la cultura. Esa era la finalidad: si a Allende le dicen "haga este edificio" para después botarlo él no lo hace.

JC: Por mi parte, cuando tú ves ese texto y me refiero al texto inscrito en la escultura de Samuel Román que tú citaste, hay otro enfoque en el asunto. Yo tengo varias cartas que recibí cuando terminó la conferencia en el edificio. Por ejemplo, escribió el Colegio de Arquitectos una carta. Al margen escribió el Colegio de Ingenieros, el Colegio de Constructores. La carta del Colegio de Arquitectos decía: está bien el esfuerzo del Gobierno de Chile pero pucha que importante que son los arquitectos y nos alegramos mucho que hayan participado como también que hayan tenido un papel tan destacado y exitoso. Por otra parte el Colegio de Ingenieros también felicita a los ingenieros de la UNCTAD haciéndose presente con un artículo, que decía así: porque se ha terminado este edificio tan exitoso donde los ingenieros han hecho cosas tan importantes.

HG: Y las empresas constructoras como DESCO.

JC: La carta de Héctor Valdés [Presidente del Colegio de Arquitectos en ese momento], que nos envió, era un poema que a mí me emociona. ¿Qué quiero decir con esto?: Y a lo que me referí anteriormente, en el fondo uno puede ser muy solidario y nos ponemos de acuerdo que esto lo hicimos todos, porque fue así. Pero cuando el gremio tuyo tiene presente que lo que hiciste fue "recontra" importante, algo que hemos conversado con Hugo y que es bien personal: Nosotros nos preguntamos ¿quiénes fueron los arquitectos del edificio?, ¿no fue un señor Pérez?,

¿Pérez no le suena? Esto que señalamos va un poco más lejos, ya que aparece en You tube o en una dirección de Internet noticias confusas, por ejemplo dicen que fueron los arquitectos del edificio Miguel Lawner y Juan Echenique. Anota por favor esto, ya que los periodistas repiten esta noticia sin verificarla y se equivocan todo el tiempo. ¿Y qué hace Miguel? que es muy amigo nuestro. Él manda una carta explicando que no es así, pero llega a placé: no se la publican, entonces viene la confusión histórica nuevamente.

HG: Pero ya nos acostumbramos a que otros son los arquitectos.

JC: Entonces, yo te digo esto que estás haciendo tú es importante para nosotros. Tenemos la esperanza de que ordene las cosas con rigor.

JLI: Así es y es uno de los objetivos del proyecto curatorial establecer las genealogías del edificio por ejemplo en relación al equipo de arquitectos donde Uds. fueron esa pieza clave junto con Sergio González, Juan Echeñique, y Jose Medina o la dimensión política-social de Miguel Lawner, que se desplegaba desde el mismo proyecto arquitectural. La UNCTAD III emociona por todo lo que significó. ¿Qué es lo que te emociona?

JC: ¿A mí? Es lo que hemos estado conversando. Hay muchos edificios que son como las personas: tienen un poco de personalidad o la adquieren.

HG: Hablan solos los edificios.

JC: Pero cuando tú tienes una situación “x” y la oportunidad de participar en un edificio, aparte de lo normal que te están pidiendo, debes proyectar eso que te hace construir voluntad, sacarte la mugre, porque hay que hacerlo y hay que cumplir. Cuando te das cuenta de repente, con sorpresa, que el edificio tiene un protagonismo a nivel nacional donde la gente empieza como en las grandes oportunidades, por ejemplo el mundial de fútbol, o cuando estamos ganando la medalla olímpica. Todos estamos con la emoción en la garganta y eso no tiene comparación con nada. Eso es muy profundo y muy importante.

JLI: ¿Y eso es lo que sientes al ver ese edificio y haber participado en su concepción?

JC: Sí. El presidente iba de noche. Nos invitaba a sus casas, estaba pendiente, tenía veinte mil cuestiones que hacer y el edificio era su regalón, era muy importante. Bonati decía que recibía al presidente en la noche.

JLI: Y ti, Hugo, ¿qué te emociona?

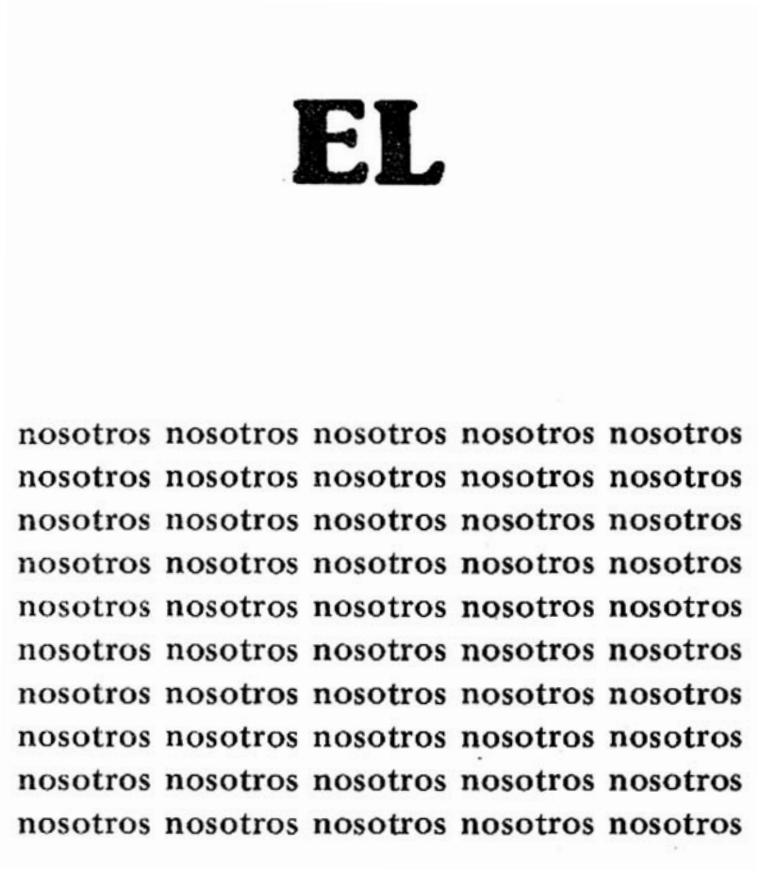
HG: Más que emoción, uno tiene tristeza. Porque la verdad es que todo este esfuerzo, esta cosa maravillosa que podría haber sido, que caiga en el silencio tantos años y que parta con una incertidumbre, da mucha tristeza. Ojalá funcione como lo pensaron hoy en día. Pero a mí, me produce tristeza ahora. Cuando lo hicimos, claro que no. Cuando fue la UNCTAD III tampoco, cuando fue CCMG tampoco. Es lo que dice finalmente José. Yo creo que ahora es muy triste verlo así. Además, el sueño de uno sería que este edificio funcione que sirva, que cumpla la función. Que no sea una obra de arte. Lo que interesa es que la gente “viva” el edificio. Nosotros no alcanzamos a darnos cuenta que servía como lo habíamos pensado, por ejemplo, como fue el casino que duró tan poco. Si pudiéramos insistir en esa idea, el casino era columna vertebral del ámbito social, imagínate que almorzaban 600 personas en un turno. Imagínate que alguien se quede alrededor del edificio esperando y toma el Metro de nuevo. Lo activa, lo vive.

JLI: Un programa de tránsito y de encuentro.

JC: Y de familia.

Entrevista a los arquitectos Hugo Gaggero y José Covacevic, miembros del equipo de arquitectos proyectistas de la oficina técnica UNCTAD III.

"Cuando el Presidente Allende hizo entrega del edificio construido en plazo record de 275 días, grabó en piedra: 'este edificio es reflejo del espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile representado por sus obreros, sus técnicos y profesionales'. La verdad es que UNCTAD nació haciéndole honor a su nombre, y para que allí - posterior a la conferencia - se realizaran otras reuniones nacionales e internacionales. Pero en las palabras de Allende había una promesa implícita: todo ese esfuerzo les sería recompensado a los que trabajaron para levantar el edificio". Texto extraído del artículo "Vivir al estilo UNCTAD" de Luis Ulibarri, en: Revista ***La Quinta Rueda***, Nº3 diciembre 1972, p.5



Poema Visual Guillermo Deisler. Cortesía Laura Coll

“El nosotros” como arte incorporado a la arquitectura y como arte incorporado a la vida

Paulina **Varas**

A fines de los años 70 en la ciudad de Plovdiv, Bulgaria, el artista chileno Guillermo Deisler[1] se hizo una pregunta y realizó el poema visual que acompaña este texto. Se trata de la palabra “EL” escrita una vez y en gran tamaño sobre la palabra “nosotros” escrita cincuenta veces. Cuando he pensado en el título o en el nombre de esta obra he pensado en “El nosotros” como una pregunta. Tal vez fue un pequeño manifiesto del artista desde el exilio, evocando algún tipo de colectividad perdida, suspendida en el tiempo y accionada desde la poética del lugar.

Este poema visual ha sido la clave para comenzar este texto que se refiere a un sitio, a un tiempo, a un contexto y a un tipo de afección común que permitió realizar una parte del proyecto del edificio para la UNCTAD III. Y cuando me refiero a todas estas condicionantes, es que creo que esto fue posible gracias a la articulación colectiva de “el nosotros” singular y colectivo al mismo tiempo y que se manifestó por única vez de esta manera, en esta especificidad que se llamó “arte incorporado a la arquitectura” y que en este edificio, se ideó a partir de soluciones de arte público de algunos artistas chilenos que a su vez implicó pensar en un nuevo momento como en 1972 y en un nuevo lugar como el edificio que albergaría la III reunión de la UNCTAD.

Para recuperar una serie de sentidos que están presentes en la(s) historia(s) de este edificio, fuimos recogiendo experiencias diversas, textos, documentos y huellas, tratando de organizar todo este material a partir de los fragmentos. En todo este camino, la presencia de Eduardo Martínez Bonati, artista encargado de realizar el proceso de “arte incorporado” para el edificio, fue muy determinante. Y por esta razón, realizamos una serie de conversaciones con él que nos permitieron ir configurando un recorrido diferido e imaginario por cada uno de los rincones de un lugar que ya no existe físicamente. Escuchamos las historias que Eduardo fue entrelazando en varias reuniones que mantuvimos, repasando diversos temas que iban componiendo un relato visual, poético, político y colectivo. Y nunca tuvimos la sensación de que estábamos conversando sólo los que estábamos en esa habitación.

Una de las cuestiones sobre la que insistimos fue sobre su propia experiencia y su definición de lo que

1. Guillermo Deisler (1940-1995) artista, grabador, editor, escenógrafo, poeta y arte correísta, nació en Santiago de Chile y murió en Halle, Alemania lugar donde residió luego del exilio político. Editor de ediciones Mimbre durante los 60s y 70s y de la carpeta de poesía visual UNI/VERS(;) durante los 80s y 90s. Deisler fue un artista cuya obra ha sido un gran aporte para comprender aquellos límites entre lo visual y la escritura poética, siempre activando una cierta poética política y un referente fundamental para comprender los lenguajes y pensamientos de algunos artistas chilenos que produjeron su obra en el contexto anterior a la dictadura militar y posteriormente desde el exilio, como un artista representante de algunos movimientos de denuncia del terrorismo de Estado desde Europa.

denominó "arte incorporado" y que bien escribió en un texto de la revista Quinta Rueda en 1972 en oposición al arte que se encontraba "encerrado" en los museos y galerías:

El Arte Incorporado es de otro modo. 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.

El Arte Incorporado está comprometido con todo nivel de creación: una baldosa, un banco de plaza, una puerta, un muro, un bebedero, macetas, un parvulario, puentes artesanales sobre el río Mapocho, establecimientos educacionales, establecimientos hospitalarios, poblaciones de casas de treinta y seis metros, cerros, parques, plazas, juegos infantiles, puentes y pasos bajo nivel. Lo que llamamos el entorno.

El arte se incorpora como un elemento más de una realidad cuya naturaleza no es solo la del arte mismo sino es una realidad que se define mediante la participación de varias formas de la expresión de la cultura del hombre.

Por ejemplo, un edificio es la expresión formal de una función, de un concepto humano social de esta función. Dicha función requiere un programa, un cálculo, un proceso constructivo, soluciones de materiales, costos, aspectos cromáticos, acústicos, eléctricos, etc. El arte se incorpora como un elemento más. Es la labor de un especialista como los otros, que concurre a la definición formal de este trabajo colectivo.

Su destinatario es todo el medio colectivo. Indistintamente. A toda hora. Para quedarse. Este arte se incorpora no sólo a la naturaleza física del entorno, sino que también a la vida cultural de un país. Por lo tanto decimos que el Arte Incorporado no es un planteamiento en el campo de lo estético, puesto que en él caben todas las conceptualidades formales que tengan realidad en el presente histórico. Más bien, decimos que el Arte Incorporado es un planteamiento en el campo social.[2]

En este texto, hay una serie de momentos e ideas que fueron componiendo y entrelazándose para una toma de posición frente a la labor y función del artista bajo la lógica del "hombre nuevo". Hay muchos impulsos y compromisos que quisimos rastrear en las conversaciones con Eduardo Martínez Bonati, pero también con su amigo Eduardo Guerra quien se encargó de la construcción de algunas de las obras de los artistas para el edificio de la UNCTAD III. Estas conversaciones las editamos y reproducimos en este texto.

Conversaciones con Eduardo Martínez Bonati

Eduardo Mart nez Bonati (EMB): Todo lo que ocurrió allí, es una cosa que crece en una dirección que yo no conocía, ni sabía lo que iba a ser.

A mí me llamaron para ayudar con ciertos problemas de espacios, materiales, colores, revestimientos y cosas por el estilo. Yo ya había trabajado con casi todos los arquitectos que formaban la oficina técnica del edificio que estaba construyéndose. Y me invitaron a trabajar con ellos. Yo fui a ver de qué se trataba. La cosa era muy difusa y lo que ellos me habían asignado no me parecía muy interesante. Estaba Carlos Garretón que era un excelente diseñador, entonces no veía para qué fuera a estar yo. Entre el aburrimiento y las ganas de hacer algo y sobre todo la sensación de que era una oportunidad que no se podía perder, cuando ya me aprendí a leer todos los planos del edificio me di cuenta que estaba lleno de muros pelados y que

2. Martínez Bonati, Eduardo *"Arte de antimuseo" en:* ***Revista Quinta Rueda,*** Nº 3 diciembre de 1972, editora nacional Quimantú, Santiago de Chile, pág. 4

se iba a discutir sobre el color o si poníamos una cortina para que se viera más blanda. Entonces yo pensé en una idea y pedí a algunos artistas que me hicieran maquetas y bocetos de tapices y murales que fueron hechos en formatos pequeñitos y sin saber para qué iba a ser después. Porque nadie conocía el proyecto del edificio aún. Y es así como empezamos. Fue una concatenación de cosas a partir del cargo que me habían dado y el cual yo quería explotar, es decir, entre poner una cortina o un tapiz de un artista, yo opinaba que era mejor lo segundo.

También fue un problema de costos. Esto era algo que no se había hecho nunca y, a causa de esto, tuve que buscar una actitud frente a la incorporación del arte al edificio. Nosotros habíamos llevado años incorporando cosas a distintos edificios y espacios urbanos y pensé cómo podíamos justificar la participación de muchos artistas, pero no aislados sino que una participación que invadiera el edificio con la voluntad de ser parte de lo que estaba sucediendo en el país; esa fue la base.

Para poder solucionar el tema de costos les pregunté a los arquitectos cuál era el mejor sueldo de un obrero, y me dijeron que era el del "maestro de terminaciones de primera"; ese era el tope de honorarios. Y significaba que es un trabajador que soluciona algunos tipos de problemas, por ejemplo, una puerta que quedó mal calzada al muro, él la puede arreglar; trabaja perfeccionando los detalles de la obra final.

Entonces me pregunté: "¿cómo no van a aceptar que los artistas trabajen como maestros de terminaciones de primera?" Y ahí realmente hicimos algo que no se había hecho en ninguna parte que conociéramos hasta el momento. Muchos de nosotros prácticamente nacimos para ese compromiso.

La presentación del proyecto a la oficina técnica comenzó con una historia que inventé. Les dije que la Embajada de Estados Unidos me había ofrecido una obra de Alexander Calder de una exposición que había en el Museo en ese momento, y todos se preguntaron "¿dónde lo colgamos?, y ¿de qué tamaño es?" Y yo les respondí que pequeña no podía ser y que en la entrada no podía ubicarse porque estaba la obra de Juan Bernal. Cuando ya estaban llegando a la conclusión de dónde ubicar la obra de Calder, les dije que en realidad no me habían ofrecido nada pero que había otro proyecto. Así que saqué una carpeta que tenía y allí les mostré una obra de Roser Bru, de Gracia Barrios, de Lucía Rosas, etc. Y les dije que los artistas estaban dispuestos a trabajar por tal cantidad de dinero, aunque eso provocó una sensación de que no estaban autorizados, así que a los dos días me enviaron a una reunión de unos grandes políticos que manejaban el país y que eran muy simpáticos.

Cuando fui a la reunión, me habían advertido que no hablara de dinero porque estaba muy mal visto, pero lo primero que hice fue hablar de dinero porque era el único impedimento para que el proyecto se realizara, ya que había esa presuposición de que un artista iba a pedir 10 o 5 millones. Entonces les dije: "miren, este proyecto desde el punto de vista de los artistas y sus honorarios, no importando las dimensiones del tamaño de su obra, ganaremos todos lo mismo porque la idea era plantear cómo el arte se estaba incorporando al edificio". Es así como les comenté que Mario Irarrázabal proponía una escultura como recipientes para las plantas; que Luis Mandiola podía realizar unas esculturas como bebederos de agua; Federico Assler estaba haciendo una sala de estar al aire libre pero transitable y habitable, etc. Y me preguntaron "pero y ¿qué costo tiene?" y les respondí "el mismo que un maestro de terminaciones de primera por tres meses de trabajo". Y de esa forma aprobaron el proyecto y comenzamos a trabajar.

Mientras trabajábamos, hubo un entusiasmo magnífico. Los que trabajaban hormigón como Assler, entusiasmados con sus estructuras; Mandiola pensando en las instalaciones de agua

para los grifos; a Irarrázabal le comenté que la forma de su escultura que hiciera era decisión de él, lo único importante era que pudiéramos poner plantas dentro y que drenara el agua.

Lo más emocionante para mí fueron la obra que hicieron las Bordadoras de Isla Negra en uno de los pasillos y las obras en mimbre que hizo Alfredo Manzano o "Manzanito", que se instalaron en el casino del edificio. Estas piezas de mimbre fueron muy impresionantes.

A la primera obra le llamamos "la ballena" y luego para que ésta no se viera tan sola le pedí que hiciera dos más a los que llamamos "los tiburones". Aunque para estos segundos, Manzanito me advirtió que del tamaño del más grande no iba a hacer ninguno más porque con la primera se partió su casa en dos, ya que tuvieron que modificar la vida interior para que él pudiera hacer la obra de gran tamaño. La "ballena" era muy alta, de más de 2 metros, y cuando nos la llevamos para instalarla en el edificio, la reacción de la gente en la calle fue maravillosa. Él vivía cerca de la zona de Estación Central donde había mucha gente que trabajaba materiales y formas artesanales. Todos habían visto las obras de Manzanito, pero este cambio de escala fue muy impresionante para todos los vecinos que vieron esta gran obra de mimbre sobre un camión.

Sobre las Bordadoras de Isla Negra, cuando yo llegué al pueblo el grupo de mujeres estaba disociado, y tuvimos una reunión en el patio de una casa que estaba en el centro del pueblo. Yo les planteé el proyecto, dibujando con un palito en la tierra: había un espacio en el edificio que propuse dividir en tantas partes como bordadoras hubiera y que cada cual hiciera un trozo. Les dije que "si por ejemplo a ti te toca una parte de cielo, donde sólo haya azul, puedes poner algún tipo de figura como un pájaro si es que te parece buena idea". Lo único que yo les pedí es que si una de las imágenes terminaba por ejemplo en azul, que la bordadora que estaba a su lado comenzara con el mismo azul para no tener problemas en el montaje final de la obra. Ellas se organizaron muy bien e hicieron un corte desde la cordillera hasta el mar, pasando por toda la parte agrícola. Yo les compré todo el material que necesitaron y se les pagó sus honorarios.

Al terminar la obra nos juntamos en la casa de la "Momo", una mujer amiga de Neruda, y que era el "centro social" del pueblo. Allí pusimos en el patio la obra terminada donde todos estábamos emocionados. Lamentablemente esta obra en la actualidad está desaparecida.

Sobre la instalación de las obras, hay una serie de decisiones que tuve que ir tomando rápidamente. En el caso de los espacios, yo fui con los artistas a elegirlos, pero claramente nos encontrábamos sin un lugar realmente porque el edificio se estaba construyendo. Recuerdo mi visita con Roberto Matta decidiendo en qué sitio ubicar su mural, que estuvo finalmente en la entrada al gran salón recibiendo a la gente, con ese letrero precioso que decía: "Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo" y para mí esto es totalmente cierto; no hay la posibilidad de construir una realidad si las partes que van a componer la construcción de esa realidad no han tenido un cambio profundo en ellos mismos.

Recuerdo que al fondo de este mismo lugar alguien propuso que un artista hiciera una obra, pero yo ya tenía decidido que allí no habría otra obra sino que se utilizarían unas planchas de cobre muy finas dobladas, pegadas y dispuestas en el muro, que al frotar se arrugaban un poco. Entonces, lo que había eran estas planchas frotadas que al utilizar dos pastas, una ennegrecedora y otra que era una pasta de pulir, con la que se sacaban las luces de las partes que estaban altas. Entonces se veía el cobre desnudo con estas otras partes más oscuras y profundas. No había un artista tras esto, sino que la idea era desarrollada por un maestro, y sin firmas porque la idea era que no hubiera protagonismos.

Pregunta (P.)
Sobre esa realidad que significaba el edificio, había algo relacionado con el compromiso que nos parece importante de señalar, más allá del contexto ideológico exclusivamente. ¿Hay algo más que las obras de arte intentaban articular en esos espacios, tránsitos y lugares, a partir de tu experiencia y la de los artistas?

EMB. Al final estábamos todos sintiéndonos un poco heróicos. Porque habíamos trabajado sin límite de hora, nos habíamos entregado al trabajo y esa sensación flotaba tácitamente. A mí me pasó algo muy curioso: al principio alguna empresa encargó un letrero que colgaba hacia la Alameda, donde aparecían los nombres de los arquitectos, diseñadores y al final el de arte incorporado con mi nombre. Un día sacaron el letrero y cayó al suelo. Justo en un momento que estábamos revisando algo cerca de donde estaba colgado, vi el letrero en el suelo y llamé a los arquitectos para mostrárselos diciendo: "señores, les voy a presentar lo que es la fama" y les apunté este letrero.
Esta oportunidad que tuvimos de hacer estas obras fue una oportunidad insólita, ya que muchos de los artistas se salieron de espacios en los que ellos circulaban, es decir, que fue un paso de espacios como galerías y museos hacia un muro de grandes dimensiones en un edificio público.

P. En el caso de la obra de placa cerámica de Nemesio Antúnez hubo un cambio de escala, respecto a las obras que él había hecho hasta el momento.

EMB. Yo le dije: "Mira Nemesio, por este lugar van a pasar más de 2.000 personas diariamente, tómalo, es todo tuyo y proyecta una obra". Al terminar su obra lo llamé y le dije: "Nemesio, tu obra es magnífica". En el caso de esta obra, luego del Golpe Militar sacaron las baldosas que la componían y modificaron el diseño que el artista había propuesto.

P. Sobre el cambio de formato y la adecuación de las obras al lugar en ese momento, ¿cómo tomaron los artistas esta condición de "arte público"? Algo que tú ya venías trabajando hace un tiempo y que se activaba como incorporación al edificio.

EMB. Yo lo que hice fue estimularlos e indicarles cuál espacio utilizar. Conversábamos y cada uno se largaba a trabajar, solo les pedía que al terminar su obra me invitaran a verla. Y todos trabajamos intensamente. Nos prestaron algunos lugares del Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal ahí estaba lleno de gente trabajando, porque necesitábamos de un sitio de grandes dimensiones para hacer los murales que se trabajaban allá, y al terminar se trasladaban al edificio y se montaban. Allí trabajó mi amigo Eduardo Guerra -una persona con un oficio magnífico- quien dirigió el equipo de construcción y montaje de todo lo hecho en paneles de madera.

P. Podemos hacer un repaso de algunas de las obras desaparecidas que se han resumido en un catastro que tiene la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. El mural de Iván Vial; el tapiz de las Bordadoras de Isla Negra; los peces de Mimbre de Manzanito; el mural de placa cerámica de Nemesio Antúnez; el mural de Patricia Velasco; el mural de paneles de madera de Mario Toral; el tapiz de Mario Carreño; el mural de José Balmes; el mural de Lucía Rosas; la escultura de Carlos Ortúzar; la lápida de Samuel Román, entre otras.

EMB. Iván había trabajado unas formas muy simples y largas, lo que en esa época estaba desarrollando; el trabajo de Patricia Velasco era una construcción mural pequeña muy interesante; el mural de Toral eran una cabezas pintadas insertas en los paneles de madera; el tapiz de Héctor Herrera estaba desaparecido pero luego apareció, es una obra muy buena y él era un gran creador, yo lo conocía

bastante en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile; en el caso de Balmes, hizo un mural con la imagen del Che que desapareció muy pronto; el mural de Lucía Rosas (mi ex esposa) quien hace un trabajo muy bueno; en el caso de Carlos Ortúzar, él tuvo la idea de hacer algo que se moviese y que estuviera protegido; Samuel Román compuso esas formas para la placa y en la frase que se inscribe, se refleja todo lo que se tenía que decir.

Algunos artistas le pusieron nombres a las obras y otros no, porque no había tiempo pero después de la inauguración tuvimos un tiempo para poner unas pequeñas placas junto a las obras. Hasta el último minuto estuvimos rematando los detalles antes que ingresara toda la oficialidad al edificio.

En cuanto al mural de Venturelli, los militares lo dejaron y no desapareció. Yo creo que aunque era la imagen de un obrero con una carabina, lo dejaron, por creer que eran ellos mismos. El buscó un poco esta expresión de lo revolucionario a lo "mexicano" y ellos no se dieron cuenta.

P. Hay mucha gente que hoy se impresiona de la potencia de este proyecto y de la poca información que hay disponible. A veces nos preguntamos qué pasó después de todo esto, pero queríamos saber también, ¿qué pasó contigo luego de todo?

EMB. El post Golpe para mí fue muy traumático. Yo tuve amigos que desaparecieron, y en esa época uno solo esperaba que le llegara el turno. Recuerdo que llegó una chica inglesa a verme, porque algunas embajadas estaban preocupadas por la gente que no nos habíamos ocultado. Yo me negué a eso, porque pensaba que esa situación iba a acabar pronto. Hasta que me di cuenta que estaba equivocado y viví en una tensión diaria muy grande, como muchos amigos también.

Seguí haciendo clases por dos años en la Universidad de Chile, hasta que escribí una carta en el diario El Mercurio por los despidos de profesores universitarios. Luego de eso me despidieron, me llevaron a un campo de concentración y me allanaron la casa. Justamente el otro día encontré esta carta porque aún guardo el recorte del diario.

Un día, recuerdo que estaba en una fila para salir del campo de concentración, y un tipo a gritos me pidió salir de la fila, me llevó a una oficina y me dijo: "yo soy amigo de unos parientes suyos. Cuando salga de aquí váyase fuera del país antes de un mes, ya que no lo podremos proteger más". Luego me llevó nuevamente a la fila a gritos y empujones.

Yo ya estaba hecho pedazos internamente y no me había dado cuenta que en el campo de concentración ya se me había derrumbado todo lo que yo entendía como concepto de sociedad, el interés por participar en cosas. Me vino como una rabia profunda por los partidos políticos que no fueron capaces de prever todo lo que estaba pasando. Todo esto me dejó muy herido, porque ya no había de qué asirse y yo había crecido para esto, para lo que hicimos en este edificio.

Yo trabajaba hasta altas horas y con un sentido de compromiso, en el proyecto de la UNCTAD III. Recuerdo algunas veces haber visto a Allende: un día él pasó como a las dos de la madrugada y yo estaba arreglando el pulido de la piedra de cemento que parece mármol de la escultura de Sergio Mallol. De repente apareció Allende y me preguntó "¿Cómo va todo?". Yo le respondí que muy bien, que estábamos a punto de terminar y le mostré un poco lo que estábamos haciendo. Luego él me recomendó a dos personas que, aunque no sabía donde ponerlos, igualmente me comprometí para ir a verlos. Fui a la casa de estos artistas, que eran una pareja. Él trabajaba unas piezas sutiles de ramas y piezas silvestres que amarraba y armaba como estructuras. Ella hacía unos tejidos como tubitos de lana. Entre todo el trabajo que tuve, me olvidé de poner las obras de estos artistas.

Otro día apareció el presidente como a las tres de la mañana y me preguntó por las obras, yo le mostré todo lo que estábamos terminando. Luego él me preguntó "¿y mis recomendados?". Yo pensé

rápidamente y le contesté: “mire, en la torre donde está la suite presidencial, a la salida del ascensor, hay dos muros, allí los vamos a instalar”, él me quedó mirando y me contestó: “tú deberías dedicarte a la política”.

P. La convocatoria de los artistas que tú hiciste, ¿cómo se fue realizando? ¿Cómo se instalaron?

EMB. Lo primero fue pedirles maquetas a los artistas. Yo comencé por Roser Bru, Gracia Barrios y Lucía Rosas, además de José Balmes, Guillermo Núñez, Sergio Mallol, Juan Egenau, Luis Mandiola, Ricardo Irrarázabal, etc. Y luego fui pensando en otros artistas, mientras los muros y espacios se iban configurando. Yo creo que no se quedó ningún artista importante del momento fuera, a menos que lo hayamos invitado y no haya querido.
En el caso de la obra de Félix Maruenda, yo recuerdo que en las salidas de gases del casino iban a poner un tubo y yo les dije: “no podemos poner un tubo acá hacia la Alameda, mejor pongamos una escultura”. Y fui a ver un técnico que veía todo lo relativo a las calderas y le pregunté por la normativa sobre las bocas de salidas de los gases; éste me contestó que un metro de diámetro y que mientras más alto era mejor. Entonces fui a ver a Félix y le dije: “esto debe tener como base un metro y algo más, y de ahí tú sales con la cantidad de unidades que quieras, siempre y cuando la parte final tenga un metro para la salida”

P. En el caso del proyecto de Juan Egenau, ¿las puertas tenían algún sentido en su ubicación?

EMB. Él ya había hecho cosas para iglesias y sagrarios. Un día lo fui a ver y le dije que teníamos una puerta y que desarrollara una línea modular, hecha en estampado, es decir, a partir de una matriz para que se desarrollara en el poco tiempo que teníamos.
Sobre la ubicación, para mí se centraba en la idea que el edificio era un poco pesado visualmente y pensé que entre las dos partes que lo componían se articulara una especie de rótula que lo suavizara, para que pudiera haber una unidad de compensaciones entre la rigidez de los otros dos espacios con ese espacio más suave. Y lo conseguí. Lo dibujé con esas plantillas transparentes que usan los arquitectos, y con algunas líneas lo diseñé para presentárselo a todos. Se lo mostré a Egenau junto con el dibujo que iría arriba de las puertas.
En el caso del mural de Gracia Barrios ella había elegido un muro para instalar su obra y la Compañía de Teléfonos instaló delante del mural dos casetas con cuatro teléfonos. Entonces le dije a la gente de la compañía que debían sacarlos porque estaban frente a una obra, pero me dijeron que no había otro sitio donde ponerlas, así que tuve que pensar en la forma de disponerlas. Diseñé una espiga central e hice unas semicurvas donde se podían poner los cuatro teléfonos. Esto le gustó a la Compañía y lo instalaron así. Otra cosa que diseñé fueron unos faroles para exterior pero no se hicieron. Estaba el poste y tenía una gran circunferencia que estaba sujeta y que era basculable, con el que se podía dirigir la luz.
Tuve una lucha para que las obras no se interrumpieran con otros objetos dentro del edificio, aunque los lugares que habíamos seleccionado tampoco interrumpían los usos del edificio. Por ejemplo, frente a la obra de las bordadoras de Isla Negra y la de Roser Bru, pusieron unos mesones tapando la parte de debajo de las obras. Cuando pregunté para qué eran, me dijeron que era para repartir unos volantes con información, entonces tomé las mesas y las puse en un lugar al fondo donde estaba la escultura de Sergio Castillo, las ordené en forma de L y quedaron muy bien para este uso temporal del espacio.
Por otro lado, los Tiradores de puertas de Ricardo Mesa con los puños en alto, como lenguaje subliminal, eran muy importantes. Yo le pedí que hiciera algo que tuviera relación con el lugar.

Todo este proyecto se transformó en una gran selección de arte chileno pero incorporada al espacio con una real precisión, porque algunos de los tapices estaban puestos en esos lugares por el ruido y cuando pusimos panelería fue porque allí no había problemas con el sonido. Entonces, lo que intentamos fue solucionar algunos problemas de la arquitectura a través del material con el que hacíamos las obras.

P. ¿Y la relación con los arquitectos cómo fue?

EMB: Ellos estaban muy interesados. Me preguntaban siempre cómo iba nuestro trabajo con los artistas, y yo les preguntaba también a ellos cómo iba el suyo. Teníamos una relación muy cordial. Recuerdo que hubo una serie de problemas al interior de los grupos de trabajo y era el arquitecto Sergio González quien iba a hablar con la gente. Es que no sólo se trataba de arquitectura y arte si no que de todos los aspectos de la vida.

P. Hay una dimensión de todo esto, en que una generación con vocación humanista se encargaba de un "nosotros" y que incorporaba una visión distinta a un modelo cultural chileno.

EMB. En la reconstitución de lo que a mí me pasó, hay una etapa muy negra que es cuando pude volver a pintar, cuando un artista chileno me regaló en Madrid dos telas y sobre las que yo no sabía qué hacer.

Porque antes yo trabajaba en "arte incorporado a la arquitectura" con Carlos Ortúzar e Iván Vial, prácticamente por pedidos. Éramos como arquitectos de la forma de arte. Teníamos muchas ideas y muchas posibilidades, pero el medio no estaba preparado para una posición así. Por ejemplo, sobre la idea de la baldosa era que con un módulo ganador, podías adjudicarlo a un sector de la ciudad y cada lugar tendría un tipo de baldosa distinta, pero con los mismos costos de una baldosa común.

Sobre el arte incorporado a la arquitectura, nosotros hacíamos un análisis de lo que debíamos hacer y en el caso del Paso Bajo Nivel Santa Lucía, por supuesto que pensamos en que no podíamos hacer un mural de Pedro de Valdivia figurativo-narrativo porque al ser un sitio de tránsito no podía haber algo para que la gente se detuviera a leer. Entonces, decidimos hacer algo en grandes figuras simples de movimiento subliminal. Nos sentamos a trabajar cada uno en su taller pero el análisis final lo hicimos en un cuarto grande en el taller de Carlos Ortúzar. Nos reunimos a mostrarnos lo que cada uno realizó, vimos la gama de colores comunes e Iván Vial hizo un diseño espectacular que decidimos que fuera el que ajustamos en conjunto los tres.

Presentamos igualmente los tres proyectos, y ganamos el primero, segundo y cuarto lugar. Fundamos la Oficina de Diseño Integrado, aunque igualmente cada uno de nosotros tenía encargos individuales. Recuerdo un encargo para la empresa Peugeot sobre el que aportó Ortúzar a partir de su escultura de la UNCTAD. Se trataba de un módulo de 9 redondelas que giraban pero que estaban metidas en un círculo; en una de sus partes tenía un material reflectante, teníamos una luz, y el objeto giraba, entonces el resultado era una luz que cambiaba y cada uno de los círculos giraba por su cuenta. Éramos realmente unos inventores. Con los partidores de las luces de neón hicimos una caja de circuitos y como cada partidor tiene una frecuencia vimos qué pasaba. Entonces se prendían unas luces de manera aleatoria. Tenía que estar todo desordenado, eso era lo que nos interesaba. Y cuando se prendían muchas al mismo tiempo, lo enchufábamos en otro, hasta que llegamos a uno, que se llamó el Pedro Mesone. La noche que lo inauguramos en la empresa Peugeot, unos niños le lanzaron piedras y se destruyó, así que lo tuvimos que reparar, pero cuando sucedió esto de nuevo ya no nos llamaron por segunda vez. Ortúzar hablaba de lo kinético como una función distinta del espacio, pero no como una idea escultórica envolvente en un espacio fijo sino que como una imagen que reflejaba y circulaba.

Conversaciones con Eduardo Guerra

En las conversaciones con Eduardo Martínez Bonati, surgió el nombre de Eduardo Guerra. Él fue un mueblista de "terminaciones finas" como se ha señalado, que fue recomendado por el diseñador Carlos Garretón con quien había trabajado anteriormente. Don Eduardo fue el encargado de dirigir a un grupo de trabajadores que construyeron todos los murales que estaban compuestos por chapa de madera como estructura o como soporte, además de los marcos de algunas pinturas de grandes dimensiones. Es así como tuvo a su cargo las obras de Roberto Matta, Guillermo Núñez, Eduardo Martínez Bonati, Eduardo Vilches, Francisco Brugnoli, Iván Vial, Santos Chávez, José Balmes, Ricardo Irarrázabal, Rodolfo Opazo y Mario Toral.

En su casa de Avenida Matta en Santiago, realizamos varias conversaciones sobre su trabajo realizado para la UNCTAD III, momentos que fueron acompañados por su familia y por la revisión de una serie de documentos que Don Eduardo conserva, como por ejemplo el contrato que firmó con Felipe Herrera y la lista de materiales que tuvieron que comprarse para la realización de las obras. Además, pudimos ver una serie de plantillas a tamaño real que él conserva de los murales que tuvo que instalar a partir de las indicaciones que los artistas le fueron entregando, como por ejemplo el dibujo-maqueta que realizó Eduardo Vilches para el mural que se instaló en el nivel principal en la sala de los delegados; éste contiene todas y cada una de las medidas necesarias para rehacer el mural[3] junto a las plantillas a escala real de cada una de sus partes que Don Eduardo guarda en su taller.

Cuando llegó el Golpe Militar Don Eduardo que había sido dirigente de la junta de vecinos de su barrio, fue detenido y estuvo preso unos meses y al salir siguió trabajando como mueblista en su taller independiente.

Eduardo Guerra

P. ¿Cómo se desarrolló su trabajo en el edificio de la UNCTAD III?

EG Yo fui mueblista desde joven, trabajaba en muebles finos y le hice muchos trabajos a Carlos Garretón, y todos estos eran trabajos finos. Él estuvo encargado del diseño de los muebles de la UNCTAD III y me presentó para que hiciera el trabajo con los artistas. Él le dijo a los artistas: "este es el único hombre capaz de hacerles a ustedes el trabajo que requieren en madera". Así fue como todos empezaron a entregarme sus diseños y maquetas así que organicé un equipo de trabajo porque había mucho que hacer y en poco tiempo. Encontré varios ayudantes que hacían trabajos menores. Llegó a ser un equipo de 10 personas que yo coordinaba. Yo realicé como 10 obras que me encargaron, como las bases de algunos. En otros casos, tuve que incluso pintarlos y hacer las terminaciones finales.

3. Una versión del mural de Eduardo Vilches fue pintada en el sector oriente del quinto piso de la sede del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Valparaíso bajo la gestión de la Ministra Paulina Urrutia y desarrollada por alumnos y profesores de la Universidad del Desarrollo en el año 2006. Hoy, este mural no es de acceso libre al edificio puesto que tiene control de seguridad constante en su ingreso.

Además de estas obras, realicé las mesas de centro de la sala de delegados.

En el caso del mural de Eduardo Vilches se trataba de planchas de madera en blanco y negro de más de 13 metros que iban pegadas a un gran tablero que iba adherido al muro. La madera la cortábamos con una caladora de mi propiedad que aún conservo. Todo el trabajo lo tuve que realizar en unas salas del Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, donde Guillermo Núñez era el director.

En una oportunidad, tuvimos problemas porque unas personas hicieron un paro y no nos dejaban entrar. Núñez tuvo que interceder para que pudiéramos entrar al Museo, porque estábamos trabajando con muy poco tiempo.

Yo recuerdo que incluso cuando terminé mi trabajo me enfermé porque estuve tres días y noches sin dormir. Me sentía totalmente comprometido con mi trabajo porque siempre he sido un hombre de izquierda y consideraba que con este trabajo estaba apoyando a mi Gobierno, al que había estado tratando de sacar desde 1952, desde la primera proclamación de Allende en Valparaíso donde yo estaba en ese momento también presente.

En el caso de la obra de Mario Toral, nosotros hicimos todas las figuras de madera que el artista llegó a pintar con los rostros que se aprecian en las fotos. Pero yo le tenía todo listo para que él sólo llegara a pintar. A Toral y a Francisco Brugnoli les seguí haciendo unos trabajos para sus obras después de que terminamos las obras del edificio de la UNCTAD. En el caso del mural de Brugnoli, hice todas las formas y la pintura, ya que él me dejó los planos y yo construí toda la obra. La obra de Rodolfo Opazo eran unos cajones grandes donde había unas piernas colgando. La obra de Germán Arestizábal eran unas formas como de cómic.

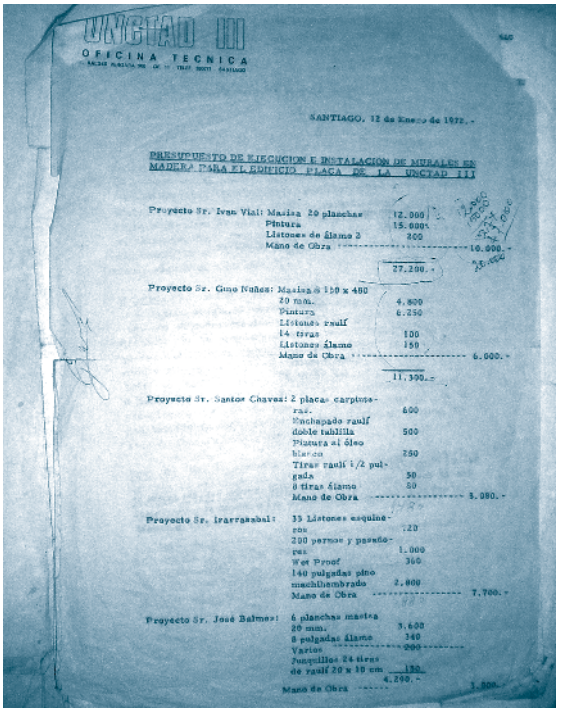
Recuerdo que a José Balmes le dimensioné los tableros para que pintara y se los fui a dejar a su casa; él pintó una imagen del Che Guevara. Y tenía unas dimensiones muy especiales porque estaba ubicado en un sitio cerca de una escalera. Cuando él terminó su pintura, yo fui a buscarla y la instalé en el edificio.

La obra de Guillermo Núñez, de la cual conservo el dibujo-maqueta, tenía además de los paneles con las formas, unos volúmenes que salían de la pared. En el caso de la obra de Roberto Matta, le hice los marcos y la enmarqué.

Recuerdo que uno de los compromisos de los artistas fue el que no se firmaran las obras con los nombres; a mí me dijeron que si uno de ellos firmaba yo debía poner mi nombre abajo. Recuerdo que sólo uno de ellos lo hizo pero yo no quise poner mi nombre allí. La razón es que se trataba de una fuerza común, y no del nombre de una persona.

Para mí todo este trabajo significó un compromiso con mi Presidente, yo creía en lo que allí se estaba haciendo. Fui militante desde joven en las juventudes comunistas. Hoy tengo 86 años y desde los 21 años estuve vinculado con movimientos sindicales. Cuando viví en Valparaíso trabajaba como mueblista y además estudiaba en la noche en la Universidad Técnica Federico Santa María la carrera de Dibujo de Muebles. Luego en Santiago, me independicé y tuve mi taller en la calle San Francisco.

Yo me sentía orgulloso del trabajo que realicé. Me sentía satisfecho pero para mí no era algo para querer resaltar, ya que incluso mucha gente no supo que yo hice este trabajo. Aunque conservé el contrato de confección de obra que firmé con la Comisión Chilena de la UNCTAD en abril de 1972 con el General Orlando Urbina y otro contrato con Don Felipe Herrera. Y además, el presupuesto de gastos de materiales en moneda escudos para la realización del "arte incorporado" para el edificio; para esto me ayudó mucho Martínez Bonati, ya que yo no sabía mucho de calcular estos costos de las obras, y hasta el día de hoy somos amigos. Hoy, con este material y con los planos que conservo se podrían rehacer muchas de las obras desaparecidas. Para mí, todo esto es importante aún. La prueba es que sigo guardando todas estas cosas.

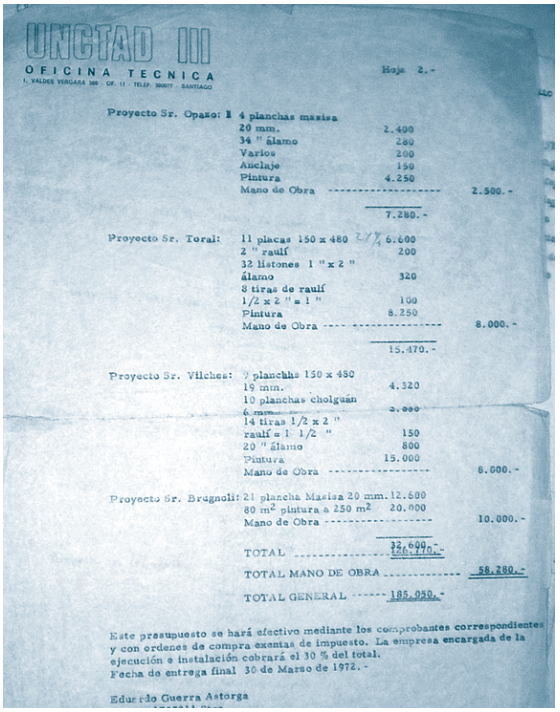


UNCTAD III
OFICINA TECNICA

SANTIAGO, 12 de Enero de 1972.-

PRESUPUESTO DE EJECUCION E INSTALACION DE MURALES EN MADERA PARA EL EDIFICIO PLACA DE LA UNCTAD III

Proyecto Sr. Ivan Vial:	Masisa 20 planchas	12.000	
	Pintura	15.000	
	Listones de álamo 2	200	
	Mano de Obra		10.000.-
		27.200.-	
Proyecto Sr. Gino Nuñez:	Masisa 6 150 x 480 20 mm.	4.800	
	Pintura	6.250	
	Listones raulí 14 tiras	100	
	Listones álamo	150	
	Mano de Obra		6.000.-
		11.300.-	
Proyecto Sr. Santos Chavez:	2 placas carpintera.	600	
	Enchapado raulí doble tablilla	500	
	Pintura al óleo blanca	250	
	Tiras raulí 1/2 pulgada	50	
	8 tiras álamo	80	
	Mano de Obra		3.080.-
Proyecto Sr. Irarrazabal:	35 Listones esquineros	120	
	200 pernos y pasadores	1.000	
	Wet Proof	360	
	140 pulgadas pino machihembrado	2.800	
	Mano de Obra		7.700.-
Proyecto Sr. José Balmes:	6 planchas masisa 20 mm.	3.600	
	8 pulgadas álamo	340	
	Varios	200	
	Zocalillos 24 tiras de raulí 20 x 10 cm	150	
		4.290.-	
	Mano de Obra		3.500.-



UNCTAD III
OFICINA TECNICA
I. VALDES VERGARA 360 - OF. 11 - TELEF. 380077 - SANTIAGO

Hoja 2.-

Proyecto Sr. Opazo:	4 planchas masisa 20 mm.	2.400	
	34 " álamo	280	
	Varios	200	
	Anclaje	150	
	Pintura	4.250	
	Mano de Obra		2.500.-
		7.280.-	
Proyecto Sr. Toral:	11 placas 150 x 480	6.600	
	2 " raulí	200	
	32 listones 1 " x 2 " álamo	320	
	8 tiras de raulí 1/2 x 2 " a 1 "	100	
	Pintura	8.250	
	Mano de Obra		8.000.-
		15.470.-	
Proyecto Sr. Vilches:	7 planchas 150 x 480 19 mm.	4.320	
	10 planchas cholguán 6 mm.	3.000	
	14 tiras 1/2 x 2 " raulí a 1 1/2 "	150	
	20 " álamo	800	
	Pintura	15.000	
	Mano de Obra		8.000.-
Proyecto Sr. Brugnoli:	21 plancha Masisa 20 mm.	12.600	
	80 m² pintura a 250 m²	20.000	
	Mano de Obra		10.000.-
		32.600.-	
	TOTAL	126.710.-	
	TOTAL MANO DE OBRA		58.280.-
	TOTAL GENERAL	185.050.-	

Este presupuesto se hará efectivo mediante los comprobantes correspondientes y con ordenes de compra exentas de impuesto. La empresa encargada de la ejecución e instalación cobrará el 30 % del total.
Fecha de entrega final 30 de Marzo de 1972.-

Eduardo Guerra Astorga

Documento que muestra parte del presupuesto para la ejecución de las obras en 1972.

Eduardo Martínez Bonati en su taller.

Textos: Protagonistas

Encuentro sobre UNCTAD III

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos Santiago, 23 de junio de 2010

Miguel **Lawner**

Quiero partir diciendo que ustedes han comenzado muy bien, porque han hecho este milagro de reunir esta multifacética categoría de personas que hicieron posible esta obra. Creo que es la primera vez que nos reunimos desde que terminamos la obra que se inauguró un histórico 2 de abril de 1972 hasta este momento, o sea, han transcurrido 38 años.

Está Jorge Wong, el arquitecto y vicepresidente de la CORMU, que fue la institución, por parte del gobierno, encargada de llevar a cabo la obra. Está la abogada Fabiola Letelier, que participó en una de las comisiones que se formaron con motivo de la realización de la asamblea. Entiendo que era la comisión que presidía Olga Poblete, que era la única mujer que formaba parte de la comisión directiva.

La conferencia de la UNCTAD es una conferencia muy particular porque, a diferencia de otras reuniones de esta naturaleza en Naciones Unidas, tiene una duración prolongada -entiendo que dos meses-, en el cual se congregaban en ese tiempo tres mil delegados, y dada la situación particular que se vivía en Chile, con ese proceso excepcional que encabezaba el presidente Allende. Esto despertó un entusiasmo tal, que no llegaron solo los 3 mil delegados, sino que muchos vinieron con sus familias, con sus señoras, con acompañantes, y otros que no eran delegados y que igual se colgaron como representantes de Naciones Unidas, lo que nos creó un problema mayúsculo en materia de alojamiento en este país, que se resolvió habilitando otros edificios. Teníamos en San Borja, torres terminadas que se habilitaron como departamentos para los delegados. Fabiola Letelier trabajó en la Comisión para atender a los delegados, para tener fuera de la conferencia -ellos y sus familiares- programas especiales de conocimiento de Chile, de su cultura, de su arte, de modo que es singularmente importante que ella esté hoy día aquí.

Está el ingeniero jefe de la torre, Miguel Frías. Ustedes saben que la UNCTAD estaba constituida básicamente por dos edificios: la torre y la placa. Ambas obras se hicieron por dos diferentes empresas constructoras. BELFI, la empresa en la que trabajaba el ingeniero Miguel Frías, estuvo a cargo de la torre y DESCO con don Sergio Silva Bascuñán a la cabeza, asumió la construcción de la placa. Eran tiempos en que, en teoría, nosotros representantes del Gobierno se suponía antagónico de las empresas en general. Y no fue así. Las empresas cumplieron -yo diría- profesionalmente en forma excepcional. Y aquí está el ingeniero que dirigió desde el primero al último día la construcción de la torre.

Está Manuel Bustamante, que fue de los que armaron las instalaciones sanitarias. Según él tuvo que arreglar el entuerto que habían dejado otros antes que él. Sergio Troncoso que trabajó posteriormente en el casino que fue el gran atractivo de la UNCTAD III y del Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, cuando comenzó a funcionar públicamente una vez concluida la conferencia. El casino se transformó en el mayor atractivo de la ciudad y Sergio Troncoso trabajó en ese casino que todos los viejitos de esa época recordamos en una forma increíble.

Está presente el artista Federico Assler. En la UNCTAD hubo treinta y cinco diferentes obras de arte que se hicieron con plena integración de arquitectos y artistas. Aquí los artistas no llegaron a colgar un tapiz o un lienzo una vez terminada la obra, sino que trabajaron integrados, no desde un comienzo, pero ya desde una etapa muy avanzada. De tal manera que participaron no solo embelleciendo el edificio con alguna obra, sino que colaborando en el diseño de las lámparas, de las puertas, de algunos pavimentos.

Por ejemplo, Juanito Bernal iluminó con una claraboya a manera de volantín el ingreso al edificio. Es decir, hubo una real integración de arte y arquitectura, yo diría a nivel renacentista, como nunca antes se practicó en Chile y como nunca

se ha practicado por desgracia después de este edificio. Y Federico Assler realizó una maravillosa escultura en hormigón coloreado, que ustedes conocen muy bien con qué talento las ha hecho en este país, colocada en la vereda, en la calle Villa Vicencio y así permaneció intacta, como a él le gusta, al servicio de la comunidad, con los niños que se encaramaban a jugar en ella y que naturalmente al día siguiente del Golpe Militar fue enrejada y por desgracia –aunque ustedes no lo crean- hasta el día de hoy está en estas condiciones. Y Federico tuvo que librar una batalla muy importante ahora para asegurar que esa -que es una de las escasas obras de arte sobreviviente del edificio, porque el resto fue todo robado o destruido por la Junta Militar- que es una de las escasas obras sobrevivientes, permaneciera en el proyecto actual del edificio y afortunadamente permanece. No sabemos bien si va a quedar adentro del hall de ingreso del teatro o afuera en la calle como le gustaría a él y también a nosotros.

Fabiola **Letelier**

Efectivamente a mi me toco desempeñarme en la UNCTAD III, en la Comisión de Hospitalidad y Conocimiento de Chile, junto a Olga Poblete, una figura reconocida internacionalmente por su experiencia y conocimiento en el campo de la historia, (ganadora del Premio Lenin) y de la psicología, que encabezo la mencionada Comisión, en la cual actué como Secretaria Ejecutiva.

Teníamos por finalidad muy concreta, preparar los documentos básicos que sirvieran para desempeñar dicha función en la reunión y, especialmente, las visitas que los delegados extranjeros decidieran, atendiendo a sus intereses específicos que no fueran las visitas oficiales decretadas por el comité mismo de la UNCTAD. Fue un trabajo intenso, tremendamente arduo pero, muy apasionado, porque los delegados que concurrieron como aquí se ha señalado, eran más de dos mil. Para atender estos diversos ámbitos de interés les formamos delegados acompañantes, estos delegados eran chilenos de distintas universidades y distintas instituciones que hablaban el idioma del delegado extranjero, de tal manera que hacia mas fácil el conocimiento que ellos tuvieran del país y así, acceder a sus intereses específicos.

Grupo de personas que ocuparon los cargos de dirección de la UNCTAD III en Chile. Figuran también algunas personas extranjeras que participaron en dicho evento. Cortesía de Fabiola Letelier

Para dar cumplimiento a estos fines nos correspondió con Olga Pobrete visitar previamente a las diversas autoridades institucionales de la Unidad Popular dándoles a conocer el objetivo de esta Comisión de Hospitalidad y Conocimiento de Chile. Evidentemente, eso permitió que algunos de los señores delegados que tenían una especialidad determinada por una área del conocimiento, pudieran ser recibidos y conversar con algunas de estas figuras políticas importantes. Asimismo para perfeccionar nuestro desempeño tuvimos que conocer familiarizándonos con las distintas obras de arte que figuraban en la UNCTAD III, y que, después de la intervención de la dictadura militar muchas de ellas, lamentablemente, fueron sustraídas. Entre estas obras extraordinarias, yo recuerdo las puertas de Juan Egenau, que eran de madera con bronce, los cuales fueron de gran valor artístico, algunas de ellas son exhibidas en el actual Centro Cultural Gabriela Mistral.

Recuerdo, igualmente, que en la Sala principal de audiencia máxima, figuraba en su pared principal,

una pieza de cobre realmente maravillosa. Había en el lugar -y existe hoy en el mismo Centro Cultural- hecho en tela, una obra de Venturelli que representaba una parte de la naturaleza chilena; había igualmente un cuadro extraordinario que decía "ojo con los desarrollistas", del gran pintor chileno Roberto Matta, que fuera sustraído, y hoy felizmente, recuperado.

Igualmente, la parte interior de la UNCTAD contaba con muebles hermosos, modernos de esa época, pero simples. Desgraciadamente todo esto cambió cuando el edificio paso al poder de los militares, ellos pusieron muebles de estilo francés, y todo cambió totalmente.

Quiero recordar que, cuando se formó en 1972, después de realizada la UNCTAD III, el gobierno constitucional del Presidente Salvador Allende, denominó a este edificio como el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral. Ahí llegaban a almorzar en el restaurante popular del centro, alumnos de la Universidad Católica de Chile y de otras instituciones, especialmente trabajadores. Por supuesto no había absolutamente en ningún lado de este Centro rejas que cerraran el recinto.

Yo creo que también –si se trata de recuerdos- tenemos que mencionar el rol que jugó Hortensia Bussi de Allende, quien estuvo en permanente contacto con Olga Poblete y conmigo durante la realización de esta reunión internacional, haciendo aportes para el mejor éxito de nuestro rol dentro de esta comisión.

Hoy hemos tenido la oportunidad de conocer el proyecto extraordinario que se pretende concretar para el futuro. Me parece que es importante incluir en el, la Memoria y todo lo que paso, lo cual nos exige conseguir la documentación original de la creación del centro, reconociendo que hoy, en este importante acto se ha hecho un gran aporte. Sin duda hay que recordar también en la búsqueda de la memoria, los antecedentes obtenidos por el Presidente del Banco Interamericano, Felipe Herrera, quien logró formar una biblioteca y una cantidad enorme de fotografías desde el momento que se inició la obra, durante su desarrollo hasta su término.

De esta manera, creo que también a quienes nos correspondió trabajar ahí, nos toca sin duda una responsabilidad de poder aportar a esta comisión el mayor numero de antecedentes que pueden ser en definitiva utilizados.

Por lo demás yo quisiera también señalar que nosotros teníamos oficinas no solo en el edificio -como se ha señalado acá- sino que al frente de la UNCTAD, ahí estuvimos trabajando con un grupo enorme de personas que lo hicimos con amor, con dedicación, con conocimiento y además con esperanza, porque lo que planteaba la UNCTAD III, lo que planteaba el gobierno del Presidente Salvador Allende en esta realización era cómo avanzar hacia un futuro que considerábamos amplio, mejor, más justo y distinto.

Federico **Assler**

Yo creo que nunca después de la realización tanto del edificio como la torre se vió esta participación de tantos artistas. Creo que nunca después se ha realizado algo parecido a lo que sucedió en la construcción de este edificio, porque trabajamos con un entusiasmo realmente muy impresionante, tanto los arquitectos, como los trabajadores y los artistas que realizaron obras incorporadas tanto del edificio interior como en el exterior.

Fue un momento muy especial. Nunca se le habia encargado a tantos artistas colaborar al mismo tiempo con obras de arte, mientras se construia el edificio de la UNCTAD III. Todos trabajamos con un tremendo entusiasmo y contra el tiempo.

En el caso de mi obra fue el afan de incorporar la escultura en el espacio público, en la calle misma. Ir con mi obra al encuentro del hombre ese era el objetivo. Crear una plaza escultórica.

Mi obra era un acontecimiento totalmente nuevo, una obra de participación directa del hombre, no

sólo en el mirar sino en recorrerla, ocuparla, sentirla de manera táctil, corporalmente y ¡totalmente vinculada al acontecer ciudadano!

En el fondo así fue pensada con ése espiritu del momento y como una conmemoración del acontecimiento e inauguración internacional del edifcio UNCTAD III. Desgraciadamente eso se logró durante solo un año y medio y luego vino el Golpe Militar y ha estado encerrada desde el 11 de septiembre del 73 hasta hoy día!

Es muy triste que nunca más haya sido vista por nadie habiendo sido concebida con ese fin participativo. Una obra matérica y de realización personal algo nuevo en todo el sentido de la palabra, nunca antes visto en el país.

Ha estado en la oscuridad durante 38 años y espero que sea este el momento de revertir esa situación! Tanto se ha hablado de la celebración del Bicentenario, espero que sea esta la ocasión para reincorporarla al acontecimiento ciudadano. La obra debe quedar donde está, e incorporada al lugar como fue pensada y realizada en 1972.

Espero que asi sea, y si no fuese asi, siento que el amor al arte, el respeto y la consideración a la capacidad creativa en Chile es una gran mentira.

Sergio **Troncoso**

Yo quisiera decir que nunca los trabajadores habían trabajado con tanto entusiasmo, tan motivados, con una autoestima tan alta; era porque nos identificaba el proyecto del Gobierno Popular del compañero Salvador Allende. A esta edad seguimos pensando en una sociedad más justa, más humana, más solidaria y a pesar de las diferencias de intereses y de posiciones que tiene el movimiento sindical clasista y las empresas constructoras, en esa época supimos superar estas diferencias y empujar uno a uno el carro. Los trabajadores pusieron mucha voluntad, porque había que cumplirle al presidente y había que cumplirle a Chile para demostrar de que éramos capaces de construir una sociedad más justa.

Además, yo quiero decir que el periodo del año que yo estuve ahí en el casino, fui dirigente sindical de los gastronómicos. Con nuestras limitaciones, bajo nivel educacional, empezamos a sentir que era posible entender el arte y la cultura. Y nos sentíamos orgullosos porque junto a los estudiantes universitarios podíamos intercambiar opiniones, cuando de repente, tanta raya, tanto color, lo pensábamos como un dibujo de un niño chico y nos hablaban entonces de la creación y del talento. Los trabajadores empezamos a familiarizarnos con la cultura, con el arte. Por eso que el sindicato que yo presidía de excavadores, alcantarilleros, cuando vimos esta aberración de artículo en El Mercurio, que pretendían demoler el edificio producto del incendio y transformar la torre en un hotel de cinco estrellas, el sindicato envió una carta al Ministerio de Defensa y a la Ministra de Cultura, exigiendo de que se respetara el espíritu, el principio por el cual se construyó el edificio y que estuviera siempre abierto.

Por lo tanto, después de todo este trabajo que están haciendo estos jóvenes profesionales, habrá que seguir luchando para que se abra ese casino, para que los estudiantes y los trabajadores tengan un lugar con una comida nutricional; dejar fuera la comida chatarra. Que haya, como preferencia, los porotos con riendas y las buenas cazuelas a precio módico, pero también para que los comensales con sus niños tengan acceso a toda esa nueva cantidad de obras artísticas culturales y que allí tengan cabida todas las expresiones del arte, no solamente la danza y el teatro, sino que todos los artistas, para que todos lo hombres de nuestra patria y de afuera que tengan talento nos puedan llenar de cultura.

Manuel **Bustamante**

La verdad es que quien se adjudicó la propuesta de la parte instalación sanitaria de la UNCTAD III fue Ezequiel Monosburó Ortiz, con quien yo trabajaba, y en una de tantas obras que tenía me dijo: “mira yo

voy a llevarte a una obra para que le hagai un trabajo a tu compañero presidente, porque hay que sacarlo, pero lo mas rápido posible". De acuerdo, y partimos pa' la UNCTAD. Y la verdad es que habían bastantes errores que se estaban cometiendo puesto que se había contratado gente con muy poca experiencia en lo que es instalación sanitaria, sobre todo en la placa, porque llevaba una batería de baño que era muy diferente a la que llevaba la torre. Y fue así como empezamos a reformar y arreglar detalles que habían quedado y salimos adelante. En ese tiempo ya se estaba trabajando con PVC, así que era más rápido que lo que era fierro fundido.

Posteriormente había que empezar a hacer todo lo que se llamaba la instalación de agua potable, así que el trabajo fue infinito, pero lo hicimos con un cariño y un sacrificio, porque era muy normal que llegaba el Presidente de la República y le daba la mano al compañero trabajador diciendo: "¿Cómo estamos aquí?, ¿salimos?". Y contestábamos: "Bien compañero, salimos adelante"

En una ocasión estábamos colocando artefactos cuando me encuentro con el compañero ministro José Tohá dándonos la mano, sin ninguna diferencia de nada, sino que era una cosa tan bonita la forma en que se trabajaba con ellos, que daba gusto salir con esa obra.

Fue así como lo cumplimos, fue así como entregamos la placa y entregamos la torre también, porque nos correspondió también trabajar ahí en la torre. Y la batería de los baños de la placa era totalmente diferente porque las baterías de acá eran una serie de corrida de artefactos que eran más difíciles que los otros. Pero así y todo le pusimos un empeño y trabajamos hasta que nos sentimos orgullosos y todavía cuando paso por ahí, esa obra me da una pena, una impotencia de verla, sobre todo cuando no se fue capaz -porque esto yo se lo saco a la Concertación-, de haberle hecho un trabajo de mantención porque producto de eso fueron los incendios que se produjeron ahí. Y de verla ahora después, como que da pena y rabia, la miramos y decimos: "tanto que trabajamos en esta obra". Porque era un edificio simbólico; yo creo que no hay ningún otro que se haya construido en el tiempo record que se construyó ese edificio y más para el significado que tenía en el gobierno de nuestro compañero presidente.

La verdad es que me emociono mucho a veces conversar estas cosas porque uno se relacionó con tantos compañeros trabajadores que habíamos ahí, de todas las áreas, de todas las especialidades: concreteros, enfierradores, soldadores, estucadores, en fin y todos le poníamos empeño, ahí no había nada de diferencia, que estamos mal pagados… ¡no! Aquí le echamos pa' adelante no más y sin pensar en precio. Porque aquí a esta obra hay que sacarla pa' adelante. Yo era presidente en el sindicato, así que decía: "aquí no me vengan con cuentos, porque esto tenemos que sacarlo a cómo dé lugar". Y así lo hicimos, compañero, con bastante orgullo. Esa es la herencia que yo llevo hasta estos años y no la voy olvidar nunca.

José **Santos**

Yo ingresé a trabajar el año 1971 a la remodelación San Borja como jornalero, con 16 años, con permiso de mis padres para poder trabajar. Y trabajé en la constructora BELFI, del cual don Miguel Frías era el ingeniero mayor de la empresa constructora. Nosotros teníamos casino, organización sindical y acceso directo a la participación; allí se elaboró un pliego de peticiones en ese mismo periodo y sin ningún problema fue discutido entre la empresa y el sindicato. Esto tiene que ver con el transcurso del proceso del movimiento popular chileno y que se asienta en el año 1972, que viene del comienzo del movimiento sindical, del movimiento obrero, en donde se van planteando alternativas, propuestas del movimiento. Y en ese periodo los trabajadores de la construcción teníamos 185 mil trabajadores sindicalizados. La CUT tenía el 30% de sindicalización a nivel nacional y tenía escuelas sindicales que eran

un orgullo para el resto de América Latina, porque venían estudiantes de todo el resto de Latinoamérica a estudiar a estas escuelas en la CUT, es decir, era parte de los técnicos, de los profesionales, era la parte de un proceso que vivió todo el país, y fundamentalmente de sus trabajadores.

También teníamos una democracia plena, una democracia participativa. Hoy día tenemos una democracia que es representativa; a mí el señor diputado o el señor político me representa, y yo no tengo la posibilidad de participar como este espacio en el que estamos participando hoy día. En ese periodo, esas grandes alamedas estaban abiertas al pueblo y el movimiento sindical sí tenía expresión; el movimiento sindical y el movimiento cultural, toda la expresión que tenía este pueblo, se dio cita en esta construcción.

Quería contarles que yo veo como dirigente sindical -hoy día presidente de los trabajadores de la construcción- que tenemos que decirlo con mucha fuerza: los trabajadores de la construcción no tienen acceso a las vacaciones. Hoy día los trabajadores de la construcción no tienen derecho a negociar colectivamente. Por ley, somos considerados sector transitorio; hoy día los trabajadores de la construcción no tenemos garantizadas las 45 horas semanales de trabajo, es decir, hubo un momento de la construcción de la UNCTAD III, en donde sí existían estas conquistas y hoy día, a 38 años -tenemos que decirlo con mucha fuerza- que el movimiento sindical, los trabajadores, están absolutamente olvidados para este proceso, para esta “democracia” que nosotros tenemos hoy día. Por tanto, nosotros damos gracias por el espacio, por la participación que se nos da a los trabajadores y que podamos en conjunto pensar una sociedad como se pensó en el periodo del Gobierno Popular, en donde un hombre como Salvador Allende fue capaz de darnos la mano y de que establecimos compromisos en conjunto entre el movimiento sindical y la autoridad, y fuimos capaces de cumplirla.

Miguel **Fr as**

Me tocó dirigir la construcción de la torre. Fue un enorme esfuerzo. Rindió sus frutos, por el conjunto de recursos convocados: por una parte del gobierno que a través de la CORMU dio la pauta, los recursos financieros, y algo más; desde la empresa privada que aportó su experiencia, y finalmente desde los trabajadores, que entusiasmados sabían que construían algo que demostraría que las tres partes podían trabajar en armonía. Contruímos la torre en un plazo total de 11 meses y 1/2, y para lograrlo, construimos 9 pisos en un mes, que sigue siendo un record en Chile.

En realidad Miguel Lawner hizo el comentario que la estructura avanzó un piso cada tres días de estructura. Fue así, pero con un poquito de maña porque un día hubo que detener el avance por que hacía mucho frio y mi jefe Enrique Benítez, quien tenía una apuesta con alguien y convencido que lograríamos en los tres días, a espaldas mías dio instrucciones de bajar en la noche un nivel todos los números indicadores de pisos. Asi, ganó la apuesta, pues era muy complicado contar los primeros pisos.

Son cosas que hay que aceptar como buenas y sobre todo que cumplieron la función de que faltando 20 minutos para las 4 de tarde del día que correspondía, le dije al pintor; hasta aquí no más llega maestro por que el presidente llega a hablar, a dar su discurso.

Presentación proyecto curatorial y encuentro extendido. Auditorio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago junio 2010

Edificio UNCTAD III

Jorge **Wong**

Como uno más de los grandes hitos del gobierno de la Unidad Popular presidido por el Co. Salvador A llende (como fueron la nacionalización del Cobre, la profunda Reforma Agraria, y la nacionalización de la Banca, el más grande programa estatal de viviendas de la época), se debe agregar sin lugar a dudas, la construcción del Edificio Gabriela Mistral, que sirvió como sede a la UNCTAD III.

Habiendo transcurrido pocos meses de iniciado el primer gobierno de un presidente socialista y con una plataforma programática de carácter también socialista, acapara la atención mundial, porque por primera vez en la historia un movimiento político cultural y social de un innegable carácter revolucionario, obtenía la presidencia de la República mediante el sufragio universal.

El Co. Allende quería mostrar esta inédita experiencia a los ojos del mundo, de cómo los objetivos de mayor libertad, de democracia, de participación, de igualdad social, eran posibles en un gobierno de los trabajadores. Por este motivo, es que solicita a las Naciones Unidas que se pudiera realizar en Chile la III Conferencia Mundial de Desarrollo, solicitud ésta que con beneplácito fue aceptada por esta organización mundial, colocando como condición que el país contará con una infraestructura que pudiera albergar a más de dos mil delegados que asistirían a este evento internacional. La infraestructura solicitada comprendía muchas oficinas de trabajo, varias salas masivas de reuniones, salas de interpretación simultánea y cientos de teléfonos, circuitos de televisión, tecnoprevención, cocina, comedor estacionamientos, etc. En síntesis, se requería un recinto de aproximadamente 50.000 m2 con la más avanzada tecnología de comunicación y confort. Obviamente esta infraestructura no existía en Chile, había que hacerla.

El Co. Allende, ilusionado con la idea de realizar este gran evento, decía que había que construir un edificio con estas características, por esta razón le solicita al Colegio de Ingenieros que le informara de cuánto tiempo se requería para hacer este edificio; la misma solicitud se la hizo al Colegio de Arquitectos. Ambas instituciones llegaron a la conclusión que se requería un lapso mínimo de dos años y medio. La búsqueda de un terreno apropiado, la conformación de un programa arquitectónico para convocar a concurso nacional de anteproyecto y luego la realización del proyecto y posteriormente la convocación a una Licitación Pública para la ejecución de las obras, constituían un tiempo que excedía en demasía la fecha fijada para la realización de la III Conferencia Mundial de Desarrollo.

Comprensible es la desazón que tuvo que haber experimentado el Co. Presidente, pero la decepción aún no anidaba en su espíritu. Semejante estado de ánimo me lo relataba el Canciller de la época, mi amigo Clodomiro Almeyda.

Convencido que los tiempos de los procesos habituales de la administración pública, pueden ser disminuidos con voluntad, compromiso y aprovechando al máximo las especiales atribuciones que la Ley otorgaba a la Corporación de Mejoramiento Urbano, solicité al Canciller que me prestara el programa exigido por las Naciones Unidas.

Conjuntamente con el arquitecto y profesor Sergio González Espinoza revisamos en mi domicilio el mencionado Programa y, al día siguiente, nos reunimos con el arquitecto y Director de la CORMU Miguel Lawner, con el objetivo de revisar minuciosamente el Programa y las diversas posibilidades acerca de cómo enfrentar el desafío de construir este edificio.

Luego de un intercambio de opiniones, llegamos a la conclusión de que aprovechando al máximo la gran mística existente en ese momento en los adherentes a la Unidad Popular para materializar los objetivos programáticos de este gran movimiento y además lograr una eficiente coordinación de los diversos Servicios y Empresas Productivas dependientes del Estado, estimamos que era factible materializar lo que se estimaba imposible por ambos colegios profesionales.

Se nos ocurrió que para ganar tiempo, se podía aprovechar el inicio de la construcción de la Torre Nº 1 del Proyecto de la Remodelación San Borja como el espacio destinado a las oficinas y el resto de las dependencias del Programa -las salas de reuniones, la cocina, el comedor y los estares-, y emplazarlas en una franja de terreno frente a esta torre, cuya mayor extensión era de propiedad de la llamada SOCIEDAD CORMU-ALVO. El resto del terreno se podía expropiar rápidamente, mediante la expedita facultad que le otorgaba la Ley a la CORPORACIÓN DE MEJORAMIENTO URBANO, para estos efectos.

Con el objeto de obviar los procedimientos de Concurso Público de Proyecto de Arquitectura y de Licitación Pública para su construcción, se pensó y se decidió en contratar directamente a los arquitectos y demás profesionales necesarios para la ejecución de todos los proyectos y recurrir al procedimiento de la Administración Delegada para la construcción de los mismos.

La concepción central del proyecto de arquitectura es atribuible a Sergio González Espinoza, quien sostuvo que había que hacer una gran carpa y, al interior de ella, ubicar todo el programa de uso colectivo. Esta idea se traduce en que había que hacer una techumbre plana de estructura metálica apoyada en grandes pilares de hormigón armado. Mientras se construía esta estructura metálica en grandes talleres, se proyectaba y se construía simultáneamente en su interior el resto de los recintos consultados en el programa. El aspecto formal de la arquitectura de este edificio obedece fundamentalmente a la necesidad de obtener el máximo de rapidez en la construcción. En efecto, la torre, la estructura de la techumbre y las salas de reuniones son estructuras separadas, lo que permitía que se pudiera diseñar y construir simultáneamente.

Esta concepción arquitectónica y audaz estrategia, se la dimos a conocer de inmediato al Co. Presidente, transmitiendo la necesidad de que él contribuyera, con su investidura, a proporcionar las condiciones administrativas que dependían exclusivamente de la Presidencia de la República, como por ejemplo, comunicar a todos los Jefes de Servicios que el Proyecto UNCTAD III era de primera prioridad y acceder con la máxima rapidez y eficiencia a todo lo que le fuera demandado por la Corporación de Mejoramiento Urbano para facilitar la construcción de este proyecto. Además, se instaló un teléfono directo de la Vicepresidencia de la CORMU con el Co. Presidente, con el objeto de mantenerle informado permanentemente de este proceso.

El Co. Presidente conformó una comisión encargada de coordinar todas las acciones que se requerían para materializar esta gran iniciativa. La comisión la conformaban Clodomiro Almeyda M., encargado de las relaciones internacionales; Felipe Herrera, coordinador del Programa Económico; Bernardino Piñera, encargado de la relación con el Parlamento para la obtención, mediante una ley, del financiamiento del costo del edificio, y la realización del evento, y el suscrito quedó encargado de la materialización del proyecto de arquitectura, de los proyectos de especialidades y de las obras de construcción.

De esta forma, se daba comienzo al más audaz de los proyectos de arquitectura realizados por el Estado chileno, cuyo plazo de término no debía sobrepasar los 9 meses a partir de la primera reunión realizada con el Co. Presidente.

Se contrató directamente a los arquitectos José Covacevic, Hugo Gaggero, José Medina, Juan Echeñique y Sergio González Espinoza, siendo éste último, el coordinador de todos los profesionales y artistas que trabajaban en el proyecto.

Se contrató por la modalidad de Administración Delegada a la constructora BELFI S.A., encargada de la construcción de la Torre para las Oficinas Administrativas y a la constructora DESCO, para la construcción de la gran placa metálica, las salas de reuniones, estares, baños, cocina y comedor.

Se convocó a los artistas que querían prestar su colaboración para la materialización de esta gran obra, fue así como pintores, escultores, diseñadores del paisaje acudieron a esta magna convocatoria. Por primera vez en la historia, artistas de la talla de Roberto Matta, Marta Colvin, José Balmes, Roser Bru, Gracia Barrios, Juan Núñez, Martínez Bonatti, Bernal Ponce, Federico Assler, Nemesio Antúnez, y las bordadoras de Isla Negra, con su gran capacidad creadora, contribuyen todos a enriquecer este gran esfuerzo nacional sin precedentes en el país.

En la construcción se trabajó a tres turnos, se constituyó un comité de trabajadores con los cuales se dialogaba permanentemente para mantener una coordinación entre los obreros, técnicos, y profesionales con el objeto de resolver rápidamente cualquiera dificultad o problema que pudiera surgir en el desarrollo de todas las actividades de diseño, adquisiciones, abastecimiento, y construcción.

Para mantener y estimular el estado de ánimo del conjunto de los trabajadores, se debe destacar –sin lugar a dudas- las visitas que el Co. Presidente realizaba habitualmente a las obras en construcción antes de retirarse a su casa habitación.

Cuando se realizaron las actividades de los tradicionales tijerales, el Co. Presidente sugirió que esta tradición se realizara en plena Alameda y que los trabajadores de la construcción concurrieran con sus esposas e hijos. Durante esta actividad el tránsito por la Alameda fue interrumpido. Para dar más realce y trascendencia a esta fiesta, se solicitó la colaboración de varios artistas y conjuntos musicales comprometidos con la causa del gobierno del Co. Salvador Allende.

La inauguración del edificio, provocó un gran impacto nacional y asombro para los santiaguinos que tuvieron la oportunidad de conocer este museo de artes plásticas, de grandes salas de reuniones, y un extenso comedor que tenía por finalidad a posteriori de otorgar miles de raciones de comida a precios populares.

La gran atracción y admiración que provocó este edificio, por la rapidez en su construcción y la incorporación de la más avanzada tecnología de comunicaciones y confort, se le identificó como una de las grandes obras del gobierno del Co. Allende. Por esta razón, es que las primeras manifestaciones callejeras organizadas por la derecha política, a su paso por la Alameda, arremetían a pedradas contra el edificio, tratando de romper los grandes cristales polarizados del comedor.

Posteriormente, la Dictadura acordonaría con rejas metálicas todo el edificio y eliminaría los ventanales de cristales del comedor, colocando en su lugar una albañilería de ladrillo que se mantiene hasta el día de hoy.

La idea del proyecto original de mantener un espacio abierto y transitable a todo el público, la Dictadura lo transformó en un bunker cerrado y controlado por la policía.

Felizmente, un concurso público de proyecto, recientemente convocado para restaurar parte del edificio dañado por el incendio que lo afectó, retoma la idea original de que este edificio sea un centro de atracción artístico y cultural, transparente y de circulación abierta sin límites ni barreras materiales.

...un capítulo del dise o chileno...

Diseño de un sistema de símbolos para el edificio UNCTAD III

Pepa **Foncea**

El encargo: diseñar un sistema de símbolos gráficos para identificar los recintos y servicios del edificio construido especialmente con motivo de la realización de la UNCTAD[1] III. La reunión fue realizada en Santiago de Chile, en 1972, durante el gobierno de Salvador Allende y que convocó a cerca de 3.000 delegados de 141 países.
Nuestro equipo estuvo formado por Pepa Foncea, Lucía Wormald, Eddy Carmona y Jessie Cintolesi, en 1971 todas alumnas de la Escuela de Diseño UC. El director del Proyecto fue el reconocido teórico y diseñador alemán Gui Bonsiepe, quien se encontraba en esos años, dirigiendo el departamento de Diseño en INTEC / CORFO.

Contexto

Nuestra experiencia de aprendizaje está profundamente ligada a los principios de la Reforma Universitaria de la PUC en 1967, que postuló una profunda renovación en todo su quehacer e introdujo las ideas de una universidad democrática ligada y contribuyendo al desarrollo del país.
Vivimos este periodo de transformaciones con gran pasión, compromiso y entrega. Como estudiantes de la Escuela de Diseño estábamos en la búsqueda de una formación integral. En 1970, paralelo a los estudios universitarios formales, nos constituimos como equipo autónomo, con el fin de trabajar en proyectos aplicados a la realidad nacional.
Esto lo hicimos en colaboración con alumnos de gráfica de la Universidad de Chile y el profesor Hernán Guerra. De esta época son la investigación Informe sobre la industria gráfica chilena y el rediseño de un texto de enseñanza.

En 1971, Gui Bonsiepe nos invita a diseñar los símbolos para el edificio de la UNCTAD III. En esa oportunidad nos decidimos a arrendar un garage y organizarnos en un taller para desarrollar proyectos y completar nuestra formación como diseñadoras; dejamos la carrera en la escuela de Diseño UC, o sea nos salimos de la universidad, y trabajamos en forma autónoma con Bonsiepe como director de proyecto, con quien nos reuníamos en INTEC de la CORFO para tener una corrección semanal[2].
Cabe hacer notar que este trabajo no fue remunerado, pues las entradas cubrían solo gastos para materiales y libros que debíamos encargar al extranjero.
Durante los años 72 y 73, este grupo siguió desarrollando proyectos —bajo la dirección de Bonsiepe— tales como la Identidad Institucional de INTEC, gráfica para envase Sopas Multiprot y la graficación de la información para el Proyecto Synco.

La propuesta

Como requerimiento central del proyecto estuvo el diseñar un sistema de símbolos visuales, que pudiera ser comprendido por los delegados y comitiva de diversas nacionalidades e idiomas, que participaban en el evento.
En términos sintéticos se fijaron los siguientes criterios:
- Diseñar signos visuales no verbales; el fundamento para esta elección es que los pictogramas y símbolos tienen ventajas sobre el texto por ser concisos (se leen de una mirada) y, gracias a ello, cruzan la barrera de los idiomas.

1. Como dato para historiadores: para el edificio UNCTAD se desarrollaron 2 proyectos de símbolos, en los cuales trabajaron en forma paralela 2 equipos independientes, dirigidos por G. Bonsiepe. Nuestro proyecto resultó elegido e implementado. El otro equipo estuvo conformado por diseñadoras que trabajaban en un departamento de extensión de la UC.

2. Este proyecto junto a los realizados en 1970, fueron agrupados bajo el nombre de Estudios Supervisados y reconocidos curricularmente, lo que nos permitió en julio de 1972, obtener el título de Diseñadora de la Escuela de Diseño PUC a Eddy Carmona y Pepa Foncea y el egreso de la carrera a Jessie Cintolesi y Lucía Wormald.

- Usar símbolos con una constancia sintáctica–semántica establecida (relación forma–contenido) de modo de no introducir nuevas formas cuando internacionalmente ya hay precedentes.
- Privilegiar la función comunicativa: lo útil y significativo; no pretender imponer estilos o estéticas predeterminadas.
- Usar los elementos mínimos pertinentes y depurar cada forma hasta dejar lo esencial.

Descripción del proceso de diseño

Como primera etapa analizamos soluciones existentes y las diferentes formas de visualizar los contenidos. Se pesquisan (no era fácil en esos tiempos conseguir información) y revisan los sistemas de símbolos realizados para Juegos Olímpicos, ferias y exposiciones internacionales; ej. Tokyo 1964, Montreal 1967, Grenoble 1968, México 1968.

Se detectan las constantes sintáctica-semánticas: se busca mantener las relaciones ya establecidas culturalmente entre una forma y un significado.

Se eligen los elementos-referentes para representar los diferentes contenidos. En varios símbolos se prueban varias posibilidades para visualizar cada símbolo, como ejemplo para el teléfono, está la alternativa de representarlo con el aparato o el auricular; debido a que existen varias formas de estos, se elige representarlo con el dial, elemento distintivo, ampliamente reconocible para la época.

El trabajo se realiza en base dibujos técnicos, en mesa de dibujo con regla T y rapidograph. Utilizamos tinta china en papel mantequilla o vegetal; el tamaño del fondo de los símbolos es un cuadrado de 20 x 20. cm con vértices redondeados.

Trabajamos desarrollando innumerables alternativas con mínimas diferencias formales entre ellas (décimas de milímetros) con el objetivo de lograr simplificar las formas, controlar el peso visual del sistema, mejorar cada línea para lograr una percepción fluida.

Las soluciones se comparan, seleccionan y corrigen para finalmente definir la final. Son muchísimas horas y horas de trabajo de gran dedicación, empleando el método de ensayo y error. Es un aprendizaje del mirar—detectar—agudizar el ojo al extremo.

A modo general, este modo de proyectar implicó un profundo e importante aprendizaje en que convergen la teoría y la práctica; es una etapa marcada por la rigurosidad del trabajo, la importancia de los detalles y un rico trabajo en equipo.

Características formales del sistema

Se definió la siguiente serie de normas que constituyó la gramática visual de los símbolos:

- Los símbolos se instalan en un soporte cuadrado de vértices redondeados.
- Se define una extensión máxima para las diferentes formas.
- Se evita la superposición de planos.
- Se usa una gama reducida de radios en las transiciones.
- En lo posible, las formas se construyen en base a planos o superficies, no lineales.
- Se busca controlar el peso visual.
- Las figuras se estructuran con simetría.
- Se evita la perspectiva.
- Se usa el color negro de fondo y las figuras en blanco; se agrega el color rojo como advertencia.

Relevancia del proyecto

- Se trata de un proyecto aplicado que se instala en un edificio emblemático de su época.
- Se trabaja aplicando una metodología proyectual, planteamiento integral en el que las diversas disciplinas concurren a la solución del problema, en la búsqueda de contar con bases racionales en las que basar las decisiones de diseño, método y práctica desarrollada en la escuela de Ulm, e introducida en Chile por Gui Bonsiepe.
- Significó para el equipo, estudiantes en aquellos años, el gran desafío de responder frente a un

trabajo profesional real y estar al mismo tiempo, en plena etapa de formación y aprendizaje. Este importante periodo de formación en que teoría y práctica se funden en el proyecto, marcó nuestro modo de entender y hacer diseño.

- Este proyecto, entre otros, y mayormente la contribución de Bonsiepe al diseño en Chile, contribuye a marcar un cambio en la enseñanza en las escuelas; en esos años librábamos la gran batalla de distinguir y separar el diseño del arte. La enseñanza del diseño se practicaba de un modo algo frívolo e inconsistente. Las soluciones no tenían como base fundamentos objetivos, no se planteaban con claridad los objetivos y se desconocían las técnicas adecuadas.
- El resultado, ya pasados más de 39 años, es un diseño funcional, de gran coherencia formal, alejado de modas y despojado de anécdotas y ornamentos, que hoy mantiene vigencia.
- Este, junto a otros proyectos desarrollados en Intec/CORFO bajo la dirección de Bonsiepe, presenta otra faceta del diseño que se desarrolló en Chile en los 70´s. Proyectos que abordan temas reales y dan forma a un diseño funcional y moderno "de larga vida útil" alejado de estilos efímeros. Es un diseño poco conocido, paralelo a la gráfica plástica que reconocemos de esa época, que mayormente en formato de afiches, estuvo ligada e identifica los procesos socio políticos que tuvieron lugar durante el gobierno de Allende.

De hecho, este sistema de símbolos solamente se publicó en la revista argentina Summa, edición del año 1972.

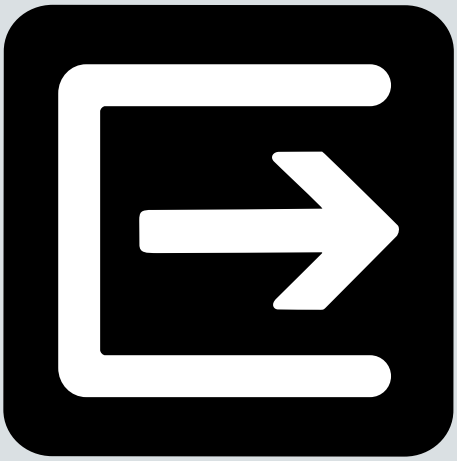
- Es un proyecto pionero. Se trataría, al parecer, del primer proyecto de símbolos altamente normalizados que se desarrolla en el país y que alcanzan estándares del diseño internacional (cabe recordar que en 1972 el gran Olt Aicher diseña los símbolos para los Juegos Olímpicos en Alemania que han marcado internacionalmente la pauta en el tema)

Hay autores que, refiriéndose a estos proyectos, incluso hablan que Chile está a la vanguardia del diseño en esos años.

Aparece aquí un tema controversial y una práctica habitual, común en nuestros países, que es la copia literal de productos y diseños. Frente a esto, cabe destacar la gran diferencia que se dio en esos años, que sin negar antecedentes y avances en el mundo, se hace una reformulación propia y se propone algo nuevo.

Pepa Foncea, Eddy Carmona, Jessie Cintolesi, Lucía Wormald

Gui Bonsiepe. *Diseñador, educador, escritor, uno de los teóricos de diseño relevantes en el mundo.*
Profesor de Diseño Industrial y Comunicación Visual en la Escuela de Ulm HFG (Hochschule für Gestaltung) en Alemania, escuela que marcó las pautas del diseño moderno del siglo 20.
Tras el cierre de esa mítica escuela y la diáspora de sus profesores, Bonsiepe en 1968 es contratado por la OIT y llega e inicia sus trabajos en Chile. Trabaja en SERCOTEC, Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), en un programa de desarrollo de la pequeña y mediana industria.
En 1970 dirige el departamento de Diseño de INTEC, CORFO, donde desarrolla proyectos sociales en diseño industrial y gráfico.
Postuló al diseño como herramienta fundamental para el desarrollo de productos que respondieran a la realidad industrial y problemas sociales del país, reduciendo de este modo la dependencia tecnológica de los países no desarrollados.
Es nombrado "doctor honoris causa" por la Universidad Técnica de Chile en el 2005.
Actualmente está dedicado al diseño de información.



Salida. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Textos: Sitio

Las remodelaciones urbanas de CORMU en Santiago

Imagen Urbana de la modernización desarrollista chilena

Marco **Valencia**

En medio del apogeo del discurso modernizador de los proyectos de cambio estructural de la década de los ’60 en Chile, nacen el Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU) y la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), en 1966. Esta última se crea con el fin de regenerar zonas deterioradas del centro y pericentro urbano de las principales ciudades de Chile. Uno de sus principales ámbitos de intervención fue la creación de “Remodelaciones Urbanas” en grandes paños significativos al interior de la ciudad.

Sin embargo, una de las obras más significativas de la Corporación fue la realización del edificio para la UNCTAD III (United Nations Conference on Trade and Development). Erguido en el tramo oriental de la Alameda, frente a la Remodelación San Borja, (la obra más emblemática de la CORMU del gobierno de Frei Montalva) ocupó un sector de antiguas construcciones que inicialmente había sido parte del plan San Borja. Una vez finalizado el encuentro de la UNCTAD III, el edificio fue convertido en el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, adquiriendo un fuerte sentido simbólico, no sólo por su monumental envergadura y privilegiada localización central, sino por convertirse en uno de los signos del relato épico de la vía chilena al socialismo. Representa, en cierto sentido, el imaginario del voluntarismo político de diversos sectores sociales abanderados con el allendismo. Construido en tiempo record, contó con la participación de gran número de arquitectos, ingenieros, técnicos, obreros y artistas.

El discurso sobre la modernización de la sociedad chilena, en que se despliega la obra de CORMU, hacía referencia a aspectos tan diversos como la economía, la tecnología, las instituciones políticas y la propia estructura social. La modernización implicaba un proceso de revolución técnica pero también social. El primer elemento que caracterizó los impulsos de los gobiernos de la época fue el anhelo de industrialización de las economías, dejando atrás las economías primario-exportadoras, consideradas como tradicionales. Lo moderno implicaba el desarrollo de una economía sustitutiva de importaciones, o “el desarrollo hacia adentro” en palabras del economista cepalino Aníbal Pinto[1]. Sin embargo, el impulso industrial, dirigido desde el Estado, no completaba el cambio general al que aspiraba el discurso desarrollista: había que generar un cambio social, que decía relación con la racionalización creciente de las relaciones sociales; un cambio desde una mentalidad tradicional, figurada normalmente en la imagen del hombre campesino, hacia la figura del hombre de ciudad, dotado de una racionalidad instrumental.

Salazar y Pinto[2] señalan que, en el caso chileno, el discurso modernizador y su correlato práctico transitaron velozmente desde la política industrializadora a la política de los ‘cambios estructurales’ que, en lo doméstico, consistía en erradicar los ‘compromisos’ que el primer discurso desarrollista había mantenido con el pasado pre-industrial.

De este modo, la ingeniería industrial dio paso a la ingeniería social, y se comenzó a hablar de “sociología del desarrollo”. Para efectos de las propuestas estructurales, “planificación estratégica”; para la ciudad, “planificación urbana”; para las masas desposeídas, “promoción popular”. Fue evidente que, tras la decadencia registrada en 1955, el discurso nacional desarrollista se sometió a una total reingeniería técnica, que implicó dejar un poco de lado la CORFO, centralizar la CEPAL y mezclar dosis variables de Keynesianismo con dosis

1. Pinto, Aníbal. ***Chile un caso de desarrollo frustrado.*** Ed. Universitaria, Santiago, 1959.

2. *Los conceptos sobre el discurso nacional-desarrollista chileno en* Salazar, G. y Pinto, J. ***Historia Contemporánea de Chile I. Estado, Legitimidad, Ciudadanía.*** Santiago: Ed. LOM, 1999.

variables de marxismo estructuralista. Producto de esta nueva consolidación discursiva, el Estado amplió su centralismo, su tecnocratismo y pasó sin sobresaltos del industrialismo al populismo. De este modo, se impuso la estrategia nacional desarrollista, mediante políticas de transformación estructural a partir de 1964: reforma agraria, nacionalización del cobre, reforma educacional, políticas de distribución del ingreso y políticas nacionales de urbanización.

La ciudad como representación simbólica de la renovación social se constituyó en un claro campo de acción para los discursos desarrollistas. En el seno de las urbes se podían manifestar en concreto los avances del imaginario modernista. Una retórica del poder y del deseo, una forma de asegurar legitimidad pero también de impulsar integración. En este sentido, la imagen de la ciudad y su arquitectura operan como dispositivos de persuasión social, como representación material del "salto al desarrollo".

Se trataba de establecer, finalmente, luego de décadas de espera, mediante la acción directa del Estado, un proceso sostenido de mejoramiento y renovación urbana. Era ya necesario iniciar, decididamente, la producción del correlato sociofísico de una sociedad en desarrollo: una espacialidad colectiva urbana pública, concordante con los procesos de concreción de una nueva democracia social y económica en expansión. El orden social asociado al desarrollo y estabilización de los procesos de generación del empleo debía articularse con procesos de producción socio-territorial del espacio urbano, generando para ello contextualizaciones espaciales consonantes: lugaridades de aura pública e identidad ciudadana, formalizaciones de legibilidades participativas y comunitarias, programación de los equipamientos de aprendizaje social y socialización popular, articulación socio-territorial de la vida cotidiana.

La propia producción del espacio urbano debía constituirse como acontecimientos inaugurales y espectáculo del decurso de la acción modernizadora, desde la construcción de las infraestructuras urbanas y sistemas de transporte de la ciudad, hasta las áreas de vivienda social y sus equipamientos.

La arquitectura debía proveer la "geometría moral" del proceso que daría lugar a las nuevas formas de institucionalización del ser, estar, hacer y tener en la realidad social. No se trataba entonces de la estetización arquitectónica dócil a las necesidades privatistas de la maquinaria del negocio inmobiliario, sino de una arquitectura pro-urbana, de objetos arquitectónicos tipologizados que actuarían como unidades estructurales armonizadas, al servicio de la producción de un socio-paisaje de ciudad, o de su promesa: estructuras de espacialidad transicionales entre el espacio público y privado, abiertas y vastas; maximizantes del dominio público; sistema estético organizado como narrativa de relacionamiento entre arquitectura y comunidad, entre ciudad y democracia. Ya era el momento de un accionar que permitiera superar y recalificar las distancias espaciales y sociales en la ciudad sobreponiéndose a las tendencias del mercado del suelo. Era también el momento de dar curso a la superación de los procesos socio-espaciales del mundo informal en los asentamientos urbanos irregulares, mediante acciones de escala masiva. Todo este discurso, en su versión arquitectónica y urbanística había de ser relatado con unidad de lenguaje y alta convicción pública. Se asumieron entonces los más altos valores sociales de la arquitectura: el compromiso ético y estético del movimiento moderno con el racionalismo y el socialismo.

Es toda esta cultura de hacer arquitectura y ciudad, la que se anida principalmente en la CORMU a mediados de los 60 y la que desaparece a mediados de los 70. Hubo en las obras arquitectónicas que entonces se desarrollaron, una potencialidad utópica. Generaron con su presencia un material ambiental que interactuó con el transcurrir de ideas, valores, experiencias, esperanzas y deseos epocales. Representaron una fuerza recreadora

de sentido para la praxis social de entonces. Demostraron a la sociedad, mediante una dialéctica de lo viejo y lo nuevo, el accionar de ciertas críticas proyectuales, sobre el orden urbano existente. Exhibieron también las posibilidades de cambio de ciertos modelos concretos utópicos, referidos a las formas plausibles de habitabilidad y ciudadanía. Así, implícita y explícitamente, su mensaje ejerció un poder coadyuvante en la producción de subjetividad y de convicciones sobre los fines de reconstrucción, reevaluación y creación del ser colectivo citadino y su futuro.

Los ejemplos de la arquitectura habitacional pública desarrollada por la CORMU, los hemos dividido en una investigación precedente[3], de la siguiente forma:

En primer término, los proyectos inconclusos. Estos se caracterizan por tener un carácter evidentemente utópico. Estas propuestas buscaban intervenir grandes zonas del centro y pericentro urbano metropolitano, apostando por una redistribución más igualitaria de los sectores populares y medios en el suelo urbano. En este caso destacan la Remodelación San Borja, el Plan Seccional San Luis en Las Condes y la Remodelación del Centro de Santiago.

En segundo lugar, se mencionan los proyectos de menos envergadura, pero que presentan el particular sello de la CORMU. Estas intervenciones urbanas contienen importantes énfasis experimentales, tanto en aspectos programáticos como en aspectos estilísticos y compositivos. Se reconoce, evidentemente, la influencia del movimiento moderno de la arquitectura, pero con dosis de la teoría de la Unidad Vecinal, así como interesantes guiños estético-figurativos. En este grupo destacan la Población Tupac Amaru en Recoleta, la remodelación Mapocho-Bulnes, la Población Padres Carmelitos y la Población Pozos Areneros, en San Miguel.

En tercer término se puede diferenciar un tercer grupo de proyectos realizados, más bien, bajo la lógica CORVI: Masificación de la producción, con estándares evidentemente más bajos, que buscan resolver las urgencias de la coyuntura política y de abordar el déficit habitacional generado por los desastres naturales. En este grupo se destacan el Plan seccional Che Guevara y el Plan seccional Tres Alamos.

El segundo grupo de obras de CORMU, pueden leerse desde la óptica simbólica y retórica de lo cotidiano, que sirve para bosquejar la atmosfera cultural de esos años. Tanto el Plan seccional Mapocho-Bulnes como Padres Carmelitos, Tupac Amaru y Pozos Areneros, tienen la particularidad de constituirse como arquitecturas sofisticadas con énfasis en los aspectos compositivos y de lenguaje. Escaleras monumentales, con rasgos del cubismo, pasarelas al nivel de segundo y tercer piso que conectan los bloques de cuatro y tres pisos, fachadas volcadas al interior, generando patios comunitarios, ladrillo y hormigón a la vista, etc.

De allí que sea dificultoso ver en ellas una intención de manifestar en sus formas una lectura de la dignidad habitacional de clase obrera o proletaria (como puede verse en las obras CORVI). Por el contrario, parecen más bien ideales estéticos refinados, pensados para el habitante urbano medio, no para el inmigrante (no se aprecian guiños al pasado campesino como sí se puede ver en CORVI). Se construye para una demanda compleja y exigente. Para el habitante de una multitud en nacimiento, que

3. Raposo, A. et alt. ***La interpretación de la obra arquitectónica y proyecciones de la política en el espacio habitacional urbano. Memorias e historia de las realizaciones habitacionales de la CORMU en Santiago 1966-1976.*** Santiago: Ed. U. Central, 2005.

para 1971 tenía el record de lectura per cápita según la UNESCO: la simbólica de la hiperintegración, la vivienda de alto estándar funcional y de complejidad compositiva. La metáfora del crecimiento acelerado del consumo, del derroche festivo. En fin, procurar entregar en cantidad suficiente y con alta calidad los servicios urbanos tantos años negados para el habitante medio y popular de la ciudad.

Es la ciudad de 1973 el punto de inflexión de una curva que comienza a ascender desde la ciudad industrial de la CORFO hasta alcanzar el punto más alto de integración urbana al consumo de las "masas", con los regímenes nacional-populares. Es nuestro ´68 chileno el principio y el fin de una era. Donde los profetas desarmados de la UP vieron que nacía la ciudad del hombre nuevo, no sabían que estaban viviendo ya el ocaso de un modelo urbano asociado al Estado regulador y al crecimiento de la producción y de la redistribución bajo patrones fordista-keynesianos.

Transparencia, ingenuidad y certeza, son rasgos que las torres centrales de las Remodelaciones Mapocho-Bulnes y Tupac Amaru nos entregan. Pues no se trata del racional funcionalismo de Brasilia, construido para una política de "masas", donde el poder se escenifica en espacios grandilocuentes, autoritarios. Ese no es el caso de la edilicia del '68 chileno. En ella, resalta la intención de respetar la escala humana y la escala barrial, no sólo desde una aceptación pasiva de la doctrina CIAM, sino desde una reinterpretación vernácula, con influencia de otras teorías, como la de la Unidad Vecinal. Utopías que calzaban muy bien con la retórica de la ciudad para el hombre nuevo, y para la generación de una base social mediante estrategias de desarrollo comunitario y de promoción popular. Ciudad Moderna pero no anónima. La torre emerge como espectáculo de la ciudadanía y de la ciudad, que se vuelve amable y vivible, ilusoriamente republicana. La torre es el centro de unidades barriales orgánicas, que por sobre todo se construyen fomentando el tejido social. Arquitectura anónima, pero marcada de historicidad. Espacios de convivencia hacia su interioridad, signos de modernidad hacia el exterior.

Por ello, si a nivel del discurso político se operó con signos vacíos y saturados de mensajes con escasa densidad histórica, a nivel de lo cotidiano se espesaron los tejidos sociales, plasmándose en la calle, en la esquina, en la casa, en la fábrica. De esta forma los espacios urbanos se entretejen con los imaginarios de deseabilidad incubados desde el síndrome populista. No podían sino desbordar los límites del discurso ideológico los flujos de deseo multitudinario, alimentado por la propia domesticación cultural del Estado. La multitud que despierta con la varita mágica de la ampliación del consumo urbano y la participación a límites nunca antes vistos en la historia nacional.

Estos grandes proyectos de carácter estructural, que Góngora[4] denominó "planificaciones globales", fueron intentos, a todas luces, inconclusos. Revoluciones a medio andar, que quedaron instaladas en la topografía cultural y espacial del Santiago de hoy. Trazos y trozos de ciudad, jalonados hoy día por la máquina de capital inmobiliario, el gran cazafantasmas urbano de la revolución neoliberal.

¿Cómo escribir sobre los retazos urbanos de la Revolución en libertad y de la Vía chilena al Socialismo?

4. Mario Góngora. **Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX**, Ed. Universitaria, 1986. 2005.

La responsabilidad del historiador no es sólo describir con palabras las huellas materiales que duermen en el olvido, sino relacionar estas arqueologías espaciales con los juegos de memoria y olvido que entretejen el imaginario cultural.

Se trata de historias cotidianas y arquitecturas cotidianas[5]. Pero de una cotidianeidad que no se asemeja al mundo de lo privado, sino que tiene como prerrogativa, como "aura" de su tiempo, la de constituirse como sedimentación de una cultura de lo público, donde la calle, la edilicia urbana y sus habitantes se yerguen cómo espectáculo.

Por ello, las Remodelaciones Urbanas asumen la gestualidad de la modernidad urbana; son citadinas, en tanto se alejan del imaginario rural y proletario industrial. Se construyen con un aura ciudadana, que no escatima esfuerzos por conciliar los elementos funcional-utilitarios con elementos estético-compositivos.

La retórica espacial de la Remodelación habla desde lo cotidiano como espectáculo, desde una ciudad que no porta eslóganes discursivos ideológicos en su arquitectura, sino que se constituye en su propia sustancialidad como signo de su tiempo. Para evitar confusiones, se debe aclarar que no se habla acá de una arquitectura muda o carente de significado; estamos lejos de eso. Lo que se quiere manifestar es que en ese carácter cotidiano, casi anónimo de la arquitectura habitacional pública de nuestros sesenta, pueden leerse signos e imaginarios de la ciudad fordista-keynesiana[6], que se alejan del imperativo ideológico político. No es una arquitectura de la retórica revolucionaria, es una arquitectura para la nueva ciudad, centrada en lo social, lo público y lo identitario. Es, hasta las urgencias del año 1973, el escenario para el espectáculo de las multitudes.

La Unidad Popular desencadenó prácticas revolucionarias y retóricas revolucionarias sin movilizar los medios indispensables para que se produjera ese acontecimiento primordial.

La Unidad Popular quiso escapar a la regla de la revolución, el uso de la violencia y, por eso mismo, no debió autoconcebirse como revolución, porque no podía realizarla. Al hacerlo y negarse a los medios o al estar imposibilitados de obtenerlos, se convirtió en una ilusión retórica, el sueño romántico

5. Sobre la dimensión de lo cotidiano seguimos la propuesta de Michel de Certau. **La invención de lo cotidiano I. Las artes del hacer**, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 1996.

6. Esta categorización está tomada del geógrafo anglosajón David Harvey, quien reconoce un cambio en el patrón de acumulación de la economía capitalista a partir de la década del setenta. Esta transformación está dada, fundamentalmente, por la necesidad de romper las rigideces del modelo de acumulación fordista y su patrón de distribución keynesiano. Esta particular etapa del capitalismo histórico en Chile presenta su ocaso en la ciudad de 1973. El modelo de capitalismo flexible, que Harvey reconoce como el patrón actual de acumulación de capital, se instala en Chile a partir de 1975 y con ello una nueva forma de producción del espacio urbano. Ver, en especial, David Harvey. "La transformación económico-política del capitalismo tardío del siglo XX" en **La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural.** Amorrortu ediciones, Argentina, 1998. pp. 1441-213

de profetas desarmados[7]. ¿Cómo se visualizó en el espacio urbano ese sueño, cómo se plasma esta retórica del freísmo y del allendismo en aquel Santiago "ingenuo" como lo ha denominado recientemente Jorge Edwards[8]?

Los políticos de la UP no logran percibir que sus discursos desencadenan pánicos y odios tan reales como si la revolución hubiese sido plenamente efectiva. Los políticos de izquierda tenían poca sensibilidad respecto al lenguaje o la discursividad. Para ellos, el hablar funcionaba como el anuncio de verdades o el anuncio de acciones, tenían un acercamiento pragmático al lenguaje como si este operara en la pura línea instrumental y no en la línea de la simbolización o en la línea del inconsciente. Pragmatismo que, consciente o inconscientemente, rebota en el plano arquitectónico, donde las intenciones de contribuir al festín callejero, vinieron por el lado de la estética moderna racionalista, con elementos formales que hacían de la Remodelación un símbolo casi silencioso del nuevo Santiago.

Por ello estamos en condiciones de afirmar que una parte importante de la huella de la UP, en particular de los primeros dos años, se constituyó en la construcción retórica y simbólica de signos visibles, codificables desde lo cotidiano, no necesariamente vinculados al discurso ideológico integrador o revolucionario. Una arquitectura, al igual que el modelo populista, fuera del discurso.

Algunas veces esas marcas se constituyen desde la propia multitud hecha espectáculo, desde la transformación estético-política de las avenidas. En otras, desde una multiplicidad de manifestaciones artísticas y culturales que bañan importantes aspectos de la cotidianeidad de Santiago en esos años. La floreciente industria cultural, de la mano del Estado y de los creadores que prefiguran un aura citadina múltiple, democrática y de base social amplia.

Se puede rescatar, por ejemplo, la producción de la editorial Quimantú: "Desde la fecha de aparición del primer libro editado por Quimantú, 'La sangre y la esperanza', de Nicomedes Guzmán, hasta fines de agosto de 1973, se publicaron diez millones de libros, de los cuales se vendieron cerca de ocho millones[9]"

En el mismo sentido, pueden considerarse las expresiones artísticas musicales, del movimiento la Nueva Canción Chilena, que comienza con un canto testimonial de los sectores sociales "olvidados": 'los pobres del campo y la ciudad', como rezaba la retórica de esos años, cargado de identidad y densidad histórica[10]

Del mismo modo, esta explosión cultural se refleja en la consolidación de una escuela de diseño gráfico y propagandístico, que invadió Santiago de afiches coloridos, que demuestran una particular conjunción entre el pop y la sicodelia estéticas con motivos asociados a la identidad amerindia[11]

En cuanto a la plástica, se reconoce una activa colaboración entre la elite artística, los jóvenes en formación y los sectores populares.

7. Esta visión en Tomás Moulián. **Chile actual. Anatomía de un mito**. Ed. Lom, Santiago, 1997.

8. Jorge Edwards. **1973. Imágenes.** Ed. El Mercurio/ Aguilar. Santiago, 2003.

9. Fragmento de la carta de Joaquín Gutiérrez, director de la División Editorial enviada al interventor de Quimantú, Diego Barros, el 29 de septiembre de 1973.

10. La actividad musical de este movimiento contó con el respaldo del sello DICAP, Discoteca del Cantar Popular y del sello estatal RCA.

11. El equipo, formado por Luis Albornoz y los hermanos Larrea, fijó a través de sus afiches la iconografía de la UP. "Tiempos combativos, en donde el pueblo debía ser graficado con motivos precolombinos, los mensajes en imperativo y los afiches un gran medio de propaganda". En "La UP tiene una deuda con Disney", **El Mercurio** E, p.6 y 7 de Septiembre de 2003.

Al respecto, un artículo de la época relata:

> "La piscina municipal de La Granja se encuentra en el paradero 25 de Santa Rosa. Al fondo, para limitar el terreno, un gran mural de 100 metros cuadrados despertaba el apetito de las Brigadas Ramona Parra. Hace dos semanas, llegó hasta la piscina un camión con 15 jóvenes... La BRP no venía sola a pintar esta muralla. El autor original y el director de orquesta de esta obra era Roberto Matta"[12]

Sobre la relación entre arte y política, el pintor no tiene dudas:

> "El trabajo con las Brigadas tiene un valor político, es como la primera chuteada del juego. La BRP tendría que jugar no solo conmigo, sino que con otros pintores. Sacar a los artistas de una especie de aislamiento." (Ibid.)

En resumen, el ejemplo de Matta refleja la atmósfera creativa de la época:

> "Roberto Matta, durante sus visitas al país cambió los pinceles por la brocha gorda, uniéndose al trabajo de las brigadas que simbolizan la llegada del nuevo orden en las paredes de país. 'No hay arte contemporáneo en Chile sin el trabajo de las brigadas', habría dicho el surrealista"[13]

Se debe destacar además el apoyo de la institucionalidad cultural al florecimiento del arte plástico popular y sus expresiones de vanguardia. Por ejemplo, a través de la realización de la muestra de arte brigadista desarrollada en el Museo de Arte Contemporáneo o el emblemático alojamiento del edificio de la UNCTAD III, que sería convertido en el Instituto de Arte y Cultura.

En la época se resalta el fuerte compromiso con la profesión y con el país de los arquitectos que participaron el proyecto UNCTAD III:

> "Lo que sí puedo y deseo hacer presente en estas líneas y lo hago con profunda satisfacción (…) se trata nada menos que de su conducta profesional, de la actitud o del estilo (…) actitud o estilo que se exteriorizó cuando debieron hacer abandono de sus locales de trabajo y de sus actividades habituales, cuando de integraron a un nuevo equipo profesional (…) cuando se vieron obligados en una etapa inicial a contraer deudas bancarias para hacer frente a gastos que el proyecto demandante y que el cliente –Chile- no les podía anticipar. Conducta o estilo que les permitió durante un año realizar un trabajo con sentido positivo, unidos en una tarea, una responsabilidad y una actitud de entrega total, hasta cumplir con un encargo teóricamente imposible pero en el cual ante todo estaba involucrado el prestigio del país" [14]

Con relación a la producción cinematográfica[15], a mediados de los años sesenta las películas chilenas comenzaron abandonar las miradas estereotipadas y pintorescas del campo y la ciudad para dirigir la observación hacia una realidad urbana y rural marcada por la miseria y el abandono.

> "El cine de ese entonces también quiso cuestionar el mundo y partió por denunciarlo en sus inquietudes y contradicciones".

12. *"Roberto Matta y las BRP: Un arte sin cuello ni corbata", entrevista de* Patricia Politzer *en revista* ***Ramona****,* 3 de diciembre de 1971.
13. *"Artistas en medio de la revolución" en* ***El Mercurio*** *E,* p.4-7 de septiembre de 2003.
14. *"Los Arquitectos y la UNCTAD III." Autor:* Héctor Valdés P, *Pdte. Colegio de Arquitectos. Revista* ***CA N°9****,* 1972. Colegio de Arquitectos de Chile. p.8
15. *Sobre este tema se sigue la línea argumental de* David Vásquez *"Ya no basta con filmar", en* ***El Mercurio*** E 10, 7 septiembre de 2003.

En esa línea se encuentran los filmes “El Chacal de Nahueltoro” de Miguel Littin o “Valparaíso, mi amor” de Aldo Francia.

El ímpetu de los cineastas proclives a la UP quedó explicitado en el famoso “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, en que definen el cine como un arte revolucionario orientado a liberar al pueblo de la explotación colonial y a construir el socialismo en Chile. Así, el voluntarismo romántico se tradujo en un ímpetu por el registro realista del país, la denuncia y la contribución a la transformación social.

El lugar propicio para lograr estos anhelos fue Chile Films. La empresa filial CORFO tuvo un renacer bajo el gobierno de Frei, que promovió fuertemente la producción cinematográfica con exenciones tributarias y facilidades para importar película virgen. El gobierno de Allende nombró a Miguel Littin a la cabeza de los estudios, con el objetivo de generar una corriente de reflexión acerca del cine como instrumento de cambio, pero también como fábrica de cortos y largometrajes orientados a masificar el consumo de cine. Películas como “Voto más fusil” de Helvio Soto o “Ya no basta con rezar” de Aldo Francia “traducían la inquietud colectiva por recrear la realidad en 35 milímetros: pobladores en busca de terrenos para levantar sus viviendas, el compromiso social de la iglesia, etc.” (Ibid)

Lo que coincide con la producción arquitectónica pública de la CORMU es que, independientemente de la retórica política e ideológica, lo que finalmente primó fue la pragmática. De hecho, el formato privilegiado para hacer converger el proyecto político, la realidad social y el arte cinematográfico, fue el cine documental. Es así como el gobierno de la UP fue filmado de principio a fin por el cineasta Patricio Guzmán, en la trilogía conocida por su última parte: “La batalla de Chile”.

Por ello, leemos la década del sesenta como el momento en que periclitaba no sólo una forma peculiar de organización política (republicana) y una forma específica del capitalismo tardío (fordismo periférico), sino el ocaso del modelo de producción de subjetividad del Estado chileno, aquel de la proletarización de las masas y del encierro fabril. En su reemplazo, se yergue con violencia la multitud eufórica y creativa, el habitante de la nueva ciudad y sus anhelos y deseabilidad. Subjetividad teñida de vida comunitaria urbana y local, de poder territorial y ecológico. Calles, fiestas y despilfarro. Flujos de deseo liberado, que devinieron en orgasmo y tragedia, en la vida y la muerte. La agonía de la multitud y su lento reencantamiento. Cuando vemos la obra de la CORMU, vemos también esa multitud, ese grito liberado, esa ciudad que se ocultaba con el sol del 4 de septiembre. Por eso es que, quizás, cuando vemos la obra de la CORMU es como si nos viéramos observados por los portadores de aquella utopía que hoy duerme en el sueño del olvido, hasta que abran las grandes alamedas.

Remodelación San Borja. Fte: Revista AUCA N° 16, Santiago de Chile, 1969. Gentileza Marco Valencia

Pobladores observado maqueta del proyecto Remodelación Parque San Luis. Fte. Raposo, A. Espacio Urbano e ideología. Ed. UCEN; 2001. Gentileza Marco Valencia

Dos veces Gabriela.
Entre la utopía, el *shock* y la heterotopía

Ramón **Castillo**

El Programa de la Unidad Popular estableció un guión cuyo índice lo vemos surgir a través de la implementación de las Primeras Cuarenta Medidas. Esta declaración de principios defiende a las personas en su dignidad e igualdad de desarrollo, señaló los principios y verbos necesarios para su praxis e implementación en el ámbito social, económico, político y cultural. Dentro de las estrategias orientadas a superar la pobreza y el analfabetismo, darle dignidad a los jubilados, alimentos y "½ litro de leche" a todos los niños de Chile, nos detenemos en la medida número 40: Creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura y escuelas de formación artística en todas las comunas.

La última medida señala la clara conciencia del rol que desempeñaría el arte y la cultura durante el futuro gobierno socialista. Para lograrlo había que establecer un sistema de formación, enseñanza y reproducción/multiplicación de los valores artísticos. La única forma de entender el crecimiento en igualdad en todos los campos del saber y del hacer, era superar el miedo a la sistematización de los conocimientos. Necesitar "escuelas de formación artística" es nombrar el espacio adecuado para que acontezca el aprendizaje y posterior aplicación. Se necesitaba permitir el cultivo de la sensibilidad y la estética que irrumpiría como un fenómeno colectivo, sin clase y desjerarquizado, en espacios públicos y privados. Era una sociedad cuya promesa contenía la confianza en la expresión artística a nivel de todas las personas a través de la educación pública. Para tal desafío, sólo bastaba el lugar donde aconteciera. Este podía ser una junta vecinal, una escuela, un gimnasio, en el rodeo, un cuartel de bomberos, en el sindicato o en la empresa.

En medio de la guerra fría, y de una Latinoamérica que cobraba conciencia de sí, los arquitectos diseñaron la utopía allendista. Un espacio cuyo programa fue albergar una conferencia internacional que se había realizado antes en Suiza y posteriormente en la India. Científicos, artistas e intelectuales venidos de todas partes del mundo llegaron para pensar globalizadamente en las soluciones para los países en vías de desarrollo: pobreza, educación y ciencia. De esta manera, se organizó la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, a pesar de la responsabilidad de producción y gestión que implicaba, y de las dificultades económicas y políticas que enfrentaba el país, el presidente se comprometió a inaugurar en abril de 1972. El historiador David Maulén hace referencia a ese gesto fundacional.

> *La ley que creó la comisión estableció asimismo que una vez terminado el encuentro "los bienes muebles e inmuebles de UNCTAD III serán transferidos al Fisco y administrados por el Ministerio de Educación Pública, para que se destinen a reuniones y congresos nacionales e internacionales y a todo tipo de actividades en beneficio de la Cultura Popular.1*

Un rumor de escuela o universidad llegó a poblar el recinto. Las puertas de las salas de conferencia y de la sala plenaria (con capacidad para 2.300 personas) se abrían y cerraban a través de las galerías del primer y segundo edificio, mientras sesudos personajes se agarraban la cabeza, gesticulaban o se dirigían apasionadamente a la audiencia: era necesario transformar el mundo a la brevedad, y proteger a los pobres, niños, ancianos, mujeres y trabajadores del mundo, de lo contrario sería demasiado tarde. En medio de la actividad requerida para realizar las discusiones en las salas de reuniones y de conferencias adicionales, también el edificio estaba preparado para ofrecer servicios de comunicación telefónica y correos y telégrafos,

1. David Maulén, http://www.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=373

agencia de viajes y banco, servicios de interpretación simultánea para todas las salas, también había una cafetería con capacidad para doscientas personas, y un restaurante autoservicio con capacidad para seiscientas personas, que estaban emplazados en el zócalo.

La UNCTAD III debía iniciarse impostergablemente a comienzo de abril de 1972. El programa definitivo fue elaborado a fines de junio de 1971, lo que determinaba un plazo fijo de proyecto y construcción de 10 meses. El programa para UNCTAD III demandaba la construcción de: una sala de reuniones plenarias con capacidad para 2.500 personas; dos salas con capacidad para 350 personas cada una; restaurante autoservicio para 600 personas; cafetería para 200 personas; tiendas, agencia de banco y viajes; oficinas para correos, telégrafos, cables y teléfonos; salón de delegados; servicios de interpretación simultánea para todas las salas; y espacio de oficinas para 1.000 funcionarios. A este programa se agregó un estacionamiento para 250 vehículos en el subterráneo.

El gesto constructivo y a la vez urgente, fue capaz de prever todos los detalles que hicieran viable las actividades de la conferencia internacional y, a la vez, estaba concebido para permitir la integración y participación de todo aquel estudiante, trabajador o profesional que quisiera asistir. En edificio fue construido en sólo 275 días, por sobre la media de este tipo de edificaciones que oscilaba entre los tres y cuatro años. Lo utópico entonces, fue el compromiso de todos los profesionales y trabajadores, que debieron organizarse en tres turnos ininterrumpidos de día y noche. Este esfuerzo y entrega fue alentado casi a diario por el mismo Salvador Allende quien visitó regularmente las faenas.

Y así fue. En un gesto sin precedente en el continente y el mundo, el presidente de la República, Salvador Allende, nombró el futuro progreso social a través del lugar que le correspondía al pensamiento, la ciencia y la cultura de una manera colectiva y democrática materializado en la construcción de este nuevo espacio. Un edificio, que tras ser utilizado por la Conferencia, fue bautizado un mes después como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral.

> *Este debe ser el museo de los trabajadores, porque para ellos fue donado y cuando el gobierno popular que presido, luchó, porque así fue, para que la UNCTAD III pudiera realizarse en Chile, cuando el espíritu de la UNCTAD, por así decirlo, sacudió a nuestro pueblo y se hizo posible lo que muchos no creyeron, que íbamos a materializar la construcción de la placa y de la torre que ha servido de edificio material para los delegados de tantos países, entonces, avizoraremos lo que será mañana esa torre y lo que será mañana esa placa.*
>
> *Queremos que esa torre sea entregada y así lo propondré, a las mujeres y a los niños chilenos, y queremos que esa placa sea la base material del gran Instituto Nacional de la Cultura y, donde mejor que allí estarán estos cuadros, estas telas y estas obras… queremos que la cultura no sea el patrimonio de una elite…Por eso, compañero Pedrosa, yo le aseguro a usted que este museo no se va a desmembrar, que este museo se mantendrá en su integridad…*[2]

La dimensión "museo" realizado para y por el pueblo, tuvo una serie de efectos metodológicos y de visión. En primer lugar se destinaba para albergar el patrimonio intangible de los pensadores y líderes de Chile y el mundo, y a la vez, hacer

2. Allende, Salvador. ***Cien años. Todos los sueños. "En la inauguración del Museo de la Solidaridad"***, *Santiago de Chile, 17 de mayo de 1972, impreso por el* Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información. Caracas, 2008, p. 107

visible el patrimonio artístico e intelectual del país, Latinoamérica y el mundo. La mejor demostración de esta capacidad conectiva y en tiempo real del gobierno de Salvador Allende fue la inauguración del Museo de la Solidaridad, que estaba compuesto por las obras que reconocidos artistas internacionales donaron para apoyar la "causa socialista", para apoyar la utopía de una izquierda que había alcanzado el poder a través del sufragio. Un proyecto de sociedad que tenía a todo el mundo con sus ojos y esperanzas puestas en Chile donde artistas protagonistas del arte contemporáneo y sus trasformaciones donaron sus obras para conformar un museo para el pueblo de Chile. En el ideario, en este espacio no existía la exclusión por costo de entradas, ni privilegios para elite alguna.

Para que el contenedor arquitectónico demostrara en su programa ideológico el nivel de compromiso con el arte actual, se invitó al artista y asesor del equipo de arquitectos, Eduardo Martínez Bonati para que diera valor agregado al edificio a través de la incorporación de obras de arte. Martínez Bonati, a su vez, reunió a un grupo de artistas y junto a ellos seleccionó los lugares para que recibieran sus obras inéditas. De esta manera, el derecho humano a la cultura debutó como un elemento central del proyecto social aplicado en Chile. Sin retóricas ni distinciones se le propuso a los artistas que realizaran obras financiadas, pero al valor de un gobierno socialista, según nos relata el mismo artista: "se pagó el trabajo del artista al precio de la mano de obra de un especialista en construcción…". Es decir, no hubo una idealización del oficio del artista, en tanto autor burgués, sino que se le concebía al interior del colectivo de los "trabajadores".

A pesar de la promesa y apuesta de permanencia, integridad y solidez valórica con la que fue concebido el edificio, y de sus nuevos usuarios, lejos de cualquier mal presagio, recordemos las palabras de resistencia y advertencia de Salvador Allende en las Naciones Unidas a fines del año 1972.

> *Las grandes empresas transnacionales no solo atentan contra los intereses genuinos de los países en desarrollo, sino que en su acción avasalladora e incontrolada, será también sobre los países industrializados en los que se asientan. Es la confianza en nosotros lo que incrementa nuestra fe, en los grandes valores de la humanidad, en la certeza de que esos valores tendrán que prevalecer y no podrán ser destruidos.*

Distopía[3]

Un año y medio después, estas proyectivas y generosas palabras fueron cegadas abrupta y violentamente por las acciones de silenciamiento y represión que ejercieron los distintos agentes y protagonistas del golpe militar. El país fue víctima de las transnacionales, y el apoyo de la CIA norteamericana que quiso imponer la ideología y el modelo neoliberal a través de la dictadura militar. Al igual que muchas instituciones, el Gabriela Mistral fue invadido, allanado, fueron arrestados sus funcionarios, torturados, exiliados y las obras de arte que habían sido realizadas en su interior fueron desmontadas, arrumbadas, destruidas o simplemente, desaparecidas.

3. *Una* distopía *es una utopía perversa donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal, es decir, en una sociedad opresiva, totalitaria o indeseable. El término fue acuñado como antónimo de utopía y se usa principalmente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) en donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos.*

La muerte y la traición asoló al país, la imagen de la sociedad que vive en medio de la muerte, la injusticia, la barbarie y la desolación, fue el "tumor" (el distopo en jerga médica) que tornó inhabitable el lugar, al punto que se cambió el uso y el nombre. Lo que antes fue un centro cultural, sinónimo de la creación, la libertad, el desarrollo de la sensibilidad y el pensamiento creativo, se convirtió en un regimiento, una cárcel o un cuartel del terror. El edificio fue convertido en sede de gobierno de la dictadura militar bajo el decreto Ley Nº 190 del 10 de diciembre de 1973. Y para que el ultraje del lugar fuera completo fue rebautizado como «Edificio Diego Portales», borrando administrativamente todo vestigio de proximidad con la cultura y con la poeta Gabriela Mistral.[4]

Se trocó la semiótica de su fisonomía. Se alteró el rostro del edificio, y a la transparencia de su programa se opuso la oscuridad para sostener sobre un abandonado presente, los signos y símbolos de la tenebrosa forma de configurar la sociedad bajo la represión de extrema derecha. La vigilancia de su perímetro por parte de fuerzas militares, la oscuridad de sus muros elevados lo convirtieron en el anatema de cualquier proyecto cultural y humanista. De centro cultural pasó a centro de adoctrinamiento y control: un regimiento.

Los chilenos fuimos testigos del quiebre de la utopía en la medida que los espacios que simbolizaron su implementación y apuesta de futuro fueron mutados drásticamente. Tanto la Moneda bombardeada e incendiada, como los impactos de bala contra el Museo de Bellas Artes, el allanamiento y desalojo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la violenta ocupación del edificio UNCTAD III constituyó el fin de un proyecto, el vaciamiento del sentido con el que fue concebido el lugar. El ex UNCTAD III y ex Centro Cultural se convirtió en la plataforma del terror y en el lugar donde se diseñó la llegada de la doctrina del shock a partir de la represión, administración y castigo de los deseos colectivos. Basta leer el documento enviado por Milton Friedman fechado el 21 de abril de 1975 para reconocer el arribo de este modelo:

> *No existe ninguna manera de eliminar la inflación que no involucre un periodo temporal de transición de severa dificultad, incluyendo desempleo. Sin embargo, y desafortunadamente, Chile enfrenta una elección entre dos males, un breve periodo de alto desempleo o un largo periodo de alto desempleo, aunque sutilmente inferior al primero. En mi opinión, las experiencias de Alemania y Japón luego de la II Guerra Mundial, de Brasil más recientemente, del reajuste de postguerra en Estados Unidos, cuando el gasto público fue reducido drástica y rápidamente, argumentan en pro de un tratamiento de shock. Todas estas experiencias sugieren que este periodo de severas dificultades transicionales sea breve (medible en meses) para que así la subsecuente recuperación sea rápida.*[5]

Esta misiva explicita las relaciones entre la dictadura y el apoyo ideológico, ofensivo y de información que aportó la CIA al gobierno de Chile. Basta revisar algunos desclasificados "secret"[6] para corroborarlo. De esta forma, el edifico Diego Portales señaló el

4. En él funcionó, desde 1973 hasta 1981, el Poder Ejecutivo (bajo la administración de Augusto Pinochet) y el Poder Legislativo (integrado por la Junta de Gobierno). En 1981, al retornar las oficinas de la presidencia nuevamente al recién restaurado Palacio de La Moneda, el Edificio Diego Portales continuó siendo sede del Poder Legislativo, hasta el retorno a la democracia en 1990.

5. Milton Friedman, carta dirigida a Augusto Pinochet, en la sede de Gobierno ubicada en el Edificio Diego Portales, 21 de abril de 1975, http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0163.pdf, fuente en inglés de memorias de Milton y Rose Friedman titulado: ***Two lucky people****,* The University of Chicago Press, 1998.

6.http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8.htm

lugar del "laboratorio y experimentación" al que fue sometido el pueblo de Chile. Las palabras de Milton Friedman, sus consejos, a dos años del golpe, revelan el guión maestro de la operación militar: la doctrina del shock[7] adquiere su sentido en la medida que se ataca violentamente a una población y se le deja vulnerable, miedosa y abúlica. El tratamiento siquiátrico del electro shock es convertido en la referencia directa de este modelo de sometimiento y anulación del individuo. De esta forma, es posible implementar cualquier modelo social y revestirlo de una consigna "redentora". Milton Friedman aparece como la voz que determina el verbo y las acciones sucesivas. El edificio Diego Portales es su ícono, en tanto que desde sus espacios surgen los bandos, las consignas, la publicidad del terror, la amenaza y la prometida sanación. El edificio es sinónimo de correccional, regimiento y cárcel. En el Diego Portales se ensayó el shock, la anulación y eliminación de la identidad del fundacional Centro Cultural y del país. Se cambió el nombre y función, y en el lugar de la poeta, se ubicó el nombre de un político conservador, defensor de los intereses de la oligarquía del siglo XIX. Se eligió la figura de quien dirigió el Estado desde la sombra de su ministerio, al interior del gobierno de José Joaquín Prieto. El trasparente y accesible edificio destinado originalmente a centro cultural y luego museo, fue convertido en una torre desde la cual se podía vigilar y castigar al país.

Heterotopía: Palimpsesto del lugar

A fines de 1989 finalmente se pudo doblegar al dictador, desde el mismo lugar en el que fundó su régimen. La derrota en las urnas inició la retirada del gobierno de los espacios en los que se habían entronizado. Desde el original Gabriela Mistral hasta de la ocupación militar, el lugar se pobló de habitantes, rumores, lugares y tiempos simultáneos, como si se tratara de una escritura indescifrable, de un palimpsesto pagano al que era necesario poner atención y leer por capas sucesivas. Dentro de los desafíos que enfrentó el país tras el retorno a la democracia, fue la restitución de los derechos humanos, la libertad de expresión y la progresiva recuperación del espacio público, de las calles, edificios, y parques; en la medida que se recuperaba la confianza y se sanaban los efectos del trauma, y por lo tanto del "tumor" estructural que irrigaba en el cuerpo de la transición. Durante los tres primeros gobiernos de la Concertación (1990-2006), el edificio fue sede de actividades de carácter público y abierto a la comunidad. Se comenzó a rehabitar el lugar donde se imaginó y elaboró la pesadilla. Poco a poco, y ante la presencia inevitable de los "otros", los fantasmas del tiempo reciente, se realizaron conferencias, seminarios y simposios que intentaban atenuar la negatividad del espacio. Junto a un programa administrativo y político informal con convenciones públicas y privadas, se inició un tratamiento post-traumático, en el que el paciente comienza a recuperar las zonas del dolor, a convivir con ellas, para alcanzar la confianza del que recomienza a vivir. El Edificio Diego Portales se quedó convertido en un cuerpo extraño, en un cadáver viviente, un ser catatónico al que se le intentó revivir a fuerza de terapias administrativas, emotivas y metafóricas. Desde esta perspectiva, es interesante recordar una actividad pública que se desarrolló al momento de retorno a la democracia, tanto por premonitorio y, a la vez, conmemorativo que resultó. El Coloquio Internacional se realizó en el año 1993 y se llamó Utopía (s).

7. Para mayores referencia se convierte en lectura obligada el texto La Doctrina del Shock de Naomi Kleyn, y se recomienda un video promocional del mismo que está en http://www.youtube.com/watch?v=zB3YYj6R9ds

Durante la Democracia, en lo administrativo, la "Torre 22" pasó a ser la sede del Ministerio de Defensa Nacional, el que posteriormente se trasladó hacia el Barrio Cívico en el año 2007. A pesar de ello, las rejas continuaron delimitando e impidiendo el paso libre a través del lugar. Durante los procesos eleccionarios fue utilizado como centro de coordinación y de información de los cómputos oficiales y sede de la prensa internacional. El edificio se reabrió al mundo en un intento por recuperar su sentido fundacional, al tiempo que la opinión pública y la ciudadanía en distintos momentos revivió y polemizó acerca del destino del recinto y se retomaba la idea de convertirlo nuevamente en centro cultural. Hay numerosos proyectos universitarios, colectivos de artistas y arquitectos[8], y artículos de prensa que imaginaron el "retorno" del lugar y su tiempo. Todas estas discusiones y anteproyectos no pasaron de ser iniciativas aisladas carentes de financiamiento y muy distantes de voluntad gubernamental alguna. Durante el gobierno de Ricardo Lagos no sólo se ignoró la factibilidad de convertirlo en centro cultural, sino que fue omitido precisamente para permitir la construcción del Centro Cultural Palacio de la Moneda el 27 de enero del año 2006.

Retorno del *shock* y el museo de la tragedia

A la entrópica biografía e historia del lugar, unos meses después de haber asumido la presidencia Michelle Bachelet, el 5 de marzo se sumó el incendió el Edificio Diego Portales: se destruyó la estructura en un 40%.[9] El incendio movilizó a varias Compañías de Bomberos y mantuvo la Alameda cerrada desde Plaza Baquedano hasta el Cerro Santa Lucía. En medio de los informales espectadores-testigos que se aproximaron a la Alameda, no resultó extraño ver en el fuego un mal augurio, una especie de fatalidad posada sobre el lugar, una analogía de otras tragedias relacionadas con la Dictadura que desde el humo revivían para todo Santiago.

El Gobierno de Michelle Bachelet se inició con la tragedia del incendio del Diego Portales, situación que se instaló, por acto o por omisión, al interior del programa de Gobierno, y de alguna manera marcó las dificultades iniciales del gobierno y al mismo tiempo, estructuró el guión y la actividad de cierre de su proyecto cívico, político y cultural.

> El deformado rostro del edificio por efecto del fuego se convirtió en la oportunidad para restituir alegóricamente la memoria de tiempo y lugar o al menos, recuperar la "vida" desde la ruina, la ceniza y la cicatriz.

Dentro del programa de Michelle Bachelet se retomó la dimensión cultural del lugar, precisamente, entendido como un derecho humano[10]. Por una parte, la memoria y los derechos humanos en su caso se convirtieron en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y en paralelo se decretó la creación de centros culturales en toda localidad que no lo tenga y "con más de 50.000 habitantes". Desde esta perspectiva, el gobierno de Bachelet vio en el cuerpo arruinado la oportunidad para rehabilitar su invalidez ontológica, musealizando sus dependencias: la recuperación y sanación de la identidad y del cuerpo patrimonial.

8. Para mayor información ver http://www.uro1.org/web/category/publicaciones/

9. El salón de plenarios fue completamente destruido, los salones blanco y azul resultaron dañados en un 25%. Además, se provocó el derrumbe por derretimiento de la estructura metálica del techo, tras media hora de declarado el fuego.

Cirugía plástica e identidad en construcción

Tras la definición general del destino y uso del siniestrado lugar en Centro Cultural, se volvió a pronunciar el nombre de Gabriela Mistral. Se retornó al género femenino, se recuperó la figura literaria como una imagen transversal y se erradicó cualquier programa administrativo asociado con la administración de gobierno. Organizado bajo un programa centrado en la representación de las artes escénicas, del espectáculo y la música, y se llamó a concurso público para el re-diseño arquitectónico. Una vez adjudicada la propuesta a la oficina del arquitecto Cristián Fernández, se implementó una serie de acciones tendientes a la recuperación de la estructura, historia y las obras de arte del edificio[11].

La puesta al día respecto de la utopía cultural y política fue activada a través y desde. A diferencia de la invitación extendida a Eduardo Martínez Bonati a fines de 1971, el gobierno de Bachelet, a través de la Comisión Nemesio Antúnez de la Dirección del MOP, organizó un concurso público para proyectos curatoriales durante el año 2009. El Estado organizó una convocatoria bajo una nomenclatura del arte actual y en un formato teórico-práctico sin precedentes. En tal sentido, se superó el miedo a lo desconocido por parte de autoridades y agentes culturales, y se escribió y enunció el rol del curador, señalando una actualización en torno a las nuevas prácticas para el desarrollo del arte en el espacio público. La propuesta curatorial se adjudicó la oportunidad para reinstalar el arte en el edificio. El proyecto ganador fue “Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas” de la investigadora del arte y teórica Paulina Varas.

El proyecto curatorial desarrolló una puesta en escena en el tiempo cuyo valor residió en la capacidad por legitimar y visibilizar las memorias sucesivas del centro cultural, museo y regimiento. El arte, de ayer y hoy, quedó en esa suerte de mediación de tiempos y lugares, en la negociación y administración de los significantes de la memoria original y de los ultrajes posteriores. Bajo un nuevo programa estético y crítico concebido a partir del año 2009, se intentó recuperar tiempo, y conciencia mientras se habilitaba la primera etapa constructiva. Se articularon investigaciones, entrevistas, redes, se recuperaron archivos, se contactó a los antiguos trabajadores, artistas, arquitectos e intelectuales de la época y al mismo tiempo, se generó una plataforma para encuentros, jornadas y discusiones para dar sentido y articular la memoria residual, fragmentaria y desarticulada del patrimonio tangible e intangible: el cuerpo y la memoria. Eran las diferentes partes en movimiento del cuerpo arquitectónico que se hacían visibles, familiares y obtusos ante la mirada atenta de los nuevos funcionarios, espectadores y transeúntes del lugar. Los artistas convocados por Paulina Varas han establecido una serie de dispositivos estéticos, emocionales, mnémicos e ideacionales que activan nodos y zonas de comprensión, reflexión y crítica en direcciones imposible de concentrar: sus partes constituyen puntos de fuga.

10. No obstante esta protección por la cultura y la arquitectura cívica no guarda relación con el descuido y negligencia que ha existido en torno a la cuestión Mapuche. En este sentido, la aplicación de la ley antiterrorista es una desproporción o una “venganza” política que no ha sido resuelta durante los gobiernos de Lagos ni Bachelet.

11. Se contrató a Guillermo Tejeda como artista especializado, y a su vez se llamó a trabajar en la reconstrucción histórica y en el diagnóstico de las obras al teórico y artista Carlos Navarrete.

Junto a las obras artísticas que fueron rescatadas del edificio original y debidamente restauradas por especialistas, el proyecto de la investigadora y teórica Paulina Varas y del arquitecto José Llano contempló la creación de obras inéditas[12] que consideran en su formulación audio-texturo-visual el tiempo, contexto y espacio específico. De este modo, estaba todo dispuesto para la inauguración del nuevo Centro Cultural Gabriela Mistral (CCGM), que sería al medio día del domingo 27 de febrero del año 2010[13]. Debido al terremoto ocurrido en la madrugada, esto no fue posible y Bachelet se quedó sin ceremonia de cierre. Esta imposibilidad alejó a la Concertación del lugar y, a cambio, la inauguración del GAM fue desplazada al 4 de septiembre ante la presencia del Presidente Sebastián Piñera. La ceremonia fue desvestida de todo sentimiento y referencia al proyecto fundacional de Salvador Allende. Con un exceso de efectos visuales y recursos carentes de guión alguno, se asistió a un ritual forzado e impersonal. Es sintomático haber asistido a la interpretación mas deslucida y censurada de la que hayamos sido testigos en Democracia; parecía una ceremonia castrense en medio de la Dictadura. La orquesta y los cantantes evitaron el contagio de la alegría y energía de los temas de Víctor Jara y Violeta Parra. A pesar de la familiaridad de las melodías, el público permaneció en silencio y temeroso de no alterar el perímetro de seguridad policial montado en el lugar: la tristeza y el trauma se hizo presente.

El GAM inició sus actividades, al tiempo que las propuestas de los artistas han comenzado a poblar los espacios, galerías y salas del edificio. Lo interesante ha sido ver en la praxis del proyecto curatorial un proceso inaugural de complejidades y dimensiones fronterizas en lo conceptual y operativo. Si bien la construcción del edificio, el proyecto de gestión y el proyecto curatorial fueron concebidos equívocamente por separado, con el tiempo hemos apreciado una sincronía de tiempo y lugar a partir de sus protagonistas. Durante los meses que van desde su inauguración se "ha arreglado la carga en el camino" y se ha reactivado la memoria, los archivos, rescatado fotografías y se han organizado relatos entrecruzados visuales, textuales y escénicos; confrontando memorias y perspectivas. En tal sentido el dominio www.275dias.cl es el ámbito virtual o wiki que permitirá conciliar la disidencia de los tiempos y la descoordinación de sus proyectos. La existencia virtual del proyecto utópico, con acceso ilimitado a todo público, sin rejas ni barreras para la información sobre el contexto político y cultural del gobierno de Salvador Allende, sobre el edificio, las obras, las personas y los contextos de ayer y hoy.

Es inevitable reconocer en la fisonomía del edificio y su traumática biografía, la actualidad de un cuerpo construido, destruido y recuperado a retazos, un Frankenstein, hijo del shock y del deseo forzado de vida; hijo de la UP, del golpe militar y la transición; hijo de las omisiones, los maquillajes y la cirugía plástica que ha recibido el espacio y el edificio a través del tiempo.

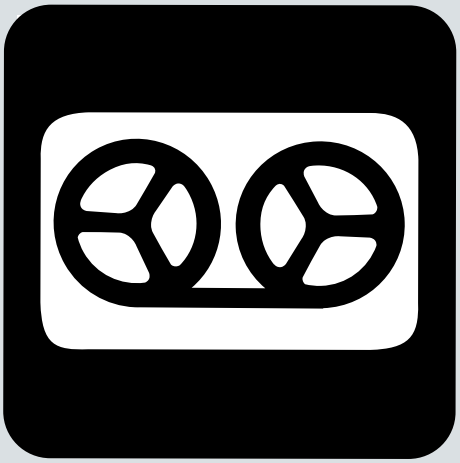
12. *Obras artísticas bajo la noción de site y time specific, despliegan una serie de lenguajes que van desde la imagen bidimensional, a la imagen táctil, el video arte, la instalación objetual y el archivo sonoro. Los artistas convocados en esta oportunidad fueron Mario Navarro, Leonardo Portus, Cristián Silva Soura, el Colectivo TUP (Trabajos de Utilidad Pública) y del grupo conformado por Nury Gaviola, Lotty Rosenfeld y Roberto Larraguibel.*

13. *Se inauguró oficialmente el día 4 de septiembre de 2010.*

Su fachada actual inevitablemente deforme oscila entre el cuerpo hecho de fragmentos del cuerpo anterior y del actual; un proceso del que somos incómodos testigos, una especie de cirugía plástica que nos hace pensar en el edificio como si fuera una obra de la artista francesa Orlan: la obsesión enfermiza por forzar el paso del tiempo y el canon la belleza bajo un programa de intervenciones quirúrgicas que son televisadas en tiempo real. No sabemos cuál imagen resulta más incómoda para la percepción y el gusto actual, si el cuerpo del cadáver reanimado, o el cuerpo embellecido y forzado de su estilizada fachada continua, trasparente y vidriada.
El programa de diseño arquitectónico, junto al programa del GAM y el proyecto curatorial han generado una serie de cruces, intersecciones y desvíos que a pesar de su descoordinación inicial han permitido reflejar, refractar, devolver, recuperar, desvelar y revelar los tiempos y lugares que lo han habitado. Tal vez la irrecuperable y a la vez irrenunciable identidad del lugar deba ser el programa que oriente todas las acciones, actividades y propuestas del GAM. En tal sentido, frente a la oscilación semiótica de cada parte, obra artística y fragmento de su arquitectura, se reconoce el grado de transparencia y a la vez, de permeabilidad y convivencia de las identidades múltiples que habitan el lugar. Tal vez el valor histórico y la recuperación de la utopía del GAM pasa por el atesoramiento progresivo y al mismo tiempo, por la aceptación de la imposibilidad del retorno absoluto de la memoria. Su misión, en tanto plataforma escénica y colectiva es la puesta en valor y en escena de la diversidad y las paradojas de cada pliegue emocional e ideológico; de la sutileza o fuerza de los ruidos, del rumor de voces que lo transitan, y de los mapas y planos dispersos, olvidados, reencontrados y restituidos del lugar.

Placa realizada por el escultor Samuel Román, 1972.

Lápida



Grabación de audio. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Textos: Tiempo

El Centro del Mundo

Ignacio **Agüero**

Venía de seguir la votación en comunas rurales cercanas a Santiago. Iba ganando Allende. Llegué a mi casa, que era la casa de mi abuelo, agitado, eufórico, cuando ya estaba oscuro. Seguramente buscaba a mis hermanos que también eran allendistas, pero no estaban. En el primer piso nadie, aunque las empleadas tienen que haber estado en sus piezas. La escala, también a oscuras, terminaba en el pasillo que daba a las piezas, muy cerca de la pieza donde agonizaba mi padre, aunque en ese momento yo no tenía cabal conciencia de que agonizaba. En esa pieza tiene que haber estado también mi madre, pero de nada me servía entrar en ella en un momento de euforia como éste.

Así es que seguí subiendo al tercer piso (con grandes zancadas de tres peldaños pero muy suaves para no meter bulla, lo que se puede conseguir con la finura de la motricidad que se puede tener a los 18 años muy ayudado por la enorme sensación de poder que daba sentir que había ganado Allende), que consistía en una sola gran habitación que era la de mi hermano mayor, hijo privilegiado a quien las empleadas le subían chacareros y barros lucos cuando se reunía con sus compañeros de ingeniería de la Católica.

Abro la puerta y encuentro sentado de espaldas a ella y frente a un televisor, al esposo de mi hermana que no era allendista sino activamente todo lo contrario, lo que se le notaba en la cara cuando volteó la cabeza para saludarme sin ninguna gana porque en ese momento, muy triste para él, mucho más que un cuñado yo era el enemigo.

¿Y dónde estaría mi abuelo, el dueño de la casa, que no podría haber estado ese día en el Club de la Unión como sí lo estaba todos los demás días? Salgo a la calle Bernarda Morín, solo. Ningún abrazo, ninguna sonrisa en mi casa. Camino no muchas cuadras y me voy inmiscuyendo en la Alameda entremedio de un pueblo rebosante y contento. Escucho las orquestas de los escenarios construidos en cada esquina, sigo bajando hasta la casa central de la Universidad Católica en medio de gritos, risas, música y baile. Paso por el lugar donde dos años después se construyó el edificio para la UNCTAD y hoy no logro recordar qué es lo que había ahí, cómo era ese espacio.

Ramón López, arquitecto, diseñador teatral y actual decano de la Facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile, vecino del barrio en ese tiempo, lo fotografió cuando demolieron la manzana que ocuparía la UNCTAD. Nunca vi esas fotografías, pero ahí están esperando ser expuestas en el GAM.

Sí recuerdo perfectamente, metro a metro, baldosa por baldosa, manilla por puerta por baranda por ventana por cada vista de cada ventana de mi casa, la casa de mi abuelo donde viví con toda mi familia desde los 6 años hasta dos años después que murió mi padre: calle Bernarda Morín, entre Salvador y Condell por donde se caminaba doscientos metros hasta llegar a avenida Providencia y el Parque Japonés.

El cerro San Ramón en la antesala de la cordillera, el Punta Damas, el Provincia, pertenecen al ventanal (o son el ventanal) de la caja de la escala en el segundo piso de mi casa. También pertenecen a las ventanas del segundo piso el San Cristóbal y La Virgen, y del tercer piso el Cerro Manquehue.

Y también Andrea, que vivía en la casa del otro lado de la calle, en el segundo piso de un total de dos, cuya existencia tenía siempre el marco de su propia ventana. Digamos que para mí vivía dentro de ese encuadre del cual salía y entraba y se sabía que era existencialista y me la imaginaba siempre leyendo a Sartre cuando finalmente luego de horas de espera y de mirar por la ventana, ella entraba a su encuadre dentro del que quedaba mejor o peor encuadrada, según el día, y encendía la luz de su velador y todo devenía en algo muy erótico aunque sólo leyera y sólo estuviera ahí.

En cuanto a la casa del lado, una de las ventanas daba hacia la del baño del segundo piso de esa casa que era de vidrio opaco por lo que las esperas eran mucho más largas y a veces sin resultado ninguno, aunque cuando entreabierta despedía el

vapor de la ducha, alimentaba la ilusión de alguna imagen inolvidable.

La gran ventana del comedor daba a la calle y tuve la suerte de que mi puesto en la mesa daba justo frente y al medio de la ventana por lo que ésta resultaba para mí como el telón de una película donde la cámara siempre estuvo fija y los personajes y los sonidos entraban y salían de cuadro. Entre ellos, la primera mujer que me gustó, una colegiala que demoraba horas en cruzar de un lado al otro del cuadro con su faldita azul plisada y las calcetas a medio subir.

Además, recuerdo con detalle las cunetas, pastelones de las veredas, murallas y portones de todas las casas del rededor. Eran casas señoriales que en un tiempo anterior estarían plenamente habitadas cuyos dueños eran todos conocidos de mi abuelo y que ahora, ya viejos, vivían solos, recordando su pasado glorioso en las haciendas que poseían o administraron.

Un día vi a mi abuelo salir de la casa con su abrigo negro, largo y pesado y su bastón, caminando rápido hacia la esquina de Bernarda Morín con Condell en donde en la vereda de enfrente y ocupando varias de esas casas señoriales se había instalado la Escuela de Servicio Social de la Universidad de Chile, lo que explicaba que todos los muros estuvieran rayados de consignas. En la vereda y en las escalinatas interiores, cientos de estudiantes. A unos 30 metros, al otro lado de la calle, mi abuelo los arengaba con su bastón, para que se callaran, para que se fueran, para que desaparecieran y la imagen de la calle y de la vereda y de la casa volvieran a ser como eran antes de que la universidad se instalara ahí, antes de Frei y su revolución en libertad y su reforma agraria, antes de la reforma universitaria y de la ocupación de estos barrios por estudiantes que quizás de qué barrios vendrían a estos otros construidos para ser habitados por los dueños de los campos. Era el avance del movimiento social que se tomaba ahora mi barrio, el barrio de mi abuelo y que a la muerte de mi padr, 22 días después de que ganara Allende, tuvo que abandonar hacia barrios más seguros y con él, nosotros, que ya no miraríamos el mundo desde detrás de las ventanas sino en la calle.

El centro del mundo dejó de ser el comedor de la casa de Bernarda Morín donde se confrontaban la visión conservadora de mi abuelo, el discurso freísta de mi padre y la izquierda incipiente de los jóvenes de la Universidad Católica a la hora de once, y pasó a ser ese otro comedor de Alameda 227, el edificio de la UNCTAD, donde se comía muy bien y muy barato entre miles de jóvenes chilenos y extranjeros que podíamos mirar hacia la gran escalera por donde bajaban también por miles las compañeras en la época de la minifalda furiosa. El cierre de ese comedor con el golpe militar, significó el fin definitivo del encuentro social interclasista y el centro del mundo se repartió entre tantas partes que ya no hubo ningún centro de nada. Hoy es el Centro Gabriela Mistral.

U III, demasiado tarde

Osvaldo **Rodriguez**

Los espacios y objetos están mudos. Quedaron mudos hace 34 años, luego de que los fusiles se impusieran a su debate social. En estos espacios y con estos objetos, los delegados de la voz de los pueblos más pobres del mundo se reunieron a debatir y acordar avances para su desarrollo. Era la UNCTAD III, la que les daba esa oportunidad. Los obreros de Chile juntaron sus fuerzas para construirles este espacio, un espacio lleno de contenido y razón, como nunca se ha construido en nuestro país. Un espacio que por lo mismo, fue arrebatado y hecho prisionero hasta que un incendio remeciera la conciencia y la codicia sobre su existencia.

Demasiado tarde es el subtítulo del documental, U III, que en un recorrido histórico y filosófico pretende tres objetivos: dejar un testimonio de respeto hacia la obra de Salvador Allende y su esfuerzo y liderazgo ejemplificado en este proyecto; ofrecer un homenaje a todos los que participaron en la construcción del edificio que albergó a la UNCTAD III, y hacer un reconocimiento al valor que como obra arquitectónica significó para las generaciones de los años 70, 80 y 90, y que ahora, fruto de la negligencia colectiva y la eficacia de las estrategias distractoras oficiales, es destruido para siempre y sin mediar remordimientos.

La propuesta de "remodelación" luego del incendio, que inicialmente era un proyecto bienintencionado que valoraría los recursos estéticos que representaba como obra artística y arquitectónica en estructura, fondo y contenido, terminó siendo una aplastante y demoledora anomalía, donde el proyecto de destino heredado por Allende en 1972, luego de que concluyera la UNCTAD III, concebido como un Centro Cultural del pueblo y para el pueblo, desaparecía bajo la figura de espacios cerrados, prohibitivos, sin posibilidades de intervención y sin la participación libre de los artistas, como lo fue en su obra original. Un desperdicio de oportunidad creativa, donde los espacios posibles de intervenir (que son muchos), fueron celados y revestidos con parámetros estructurales y funcionales, con total ausencia del arte.

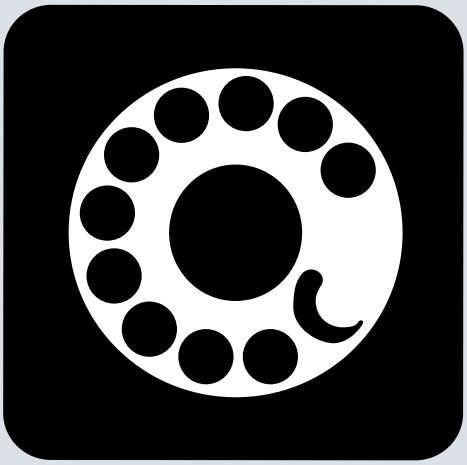
Han pasado 35 años desde que se construyó el Edificio para la UNCTAD III en Chile, durante el Gobierno del Presidente de Salvador Allende. En una revisión personal, mientras espera a sus viejos amigos y compañeros de trabajo, el Arquitecto José Covacevic permanece sentado frente a la maqueta del proyecto que constituirá el nuevo Centro Cultural Gabriela Mistral, en reemplazo de la obra original de 1972, y que en ese mismo instante está siendo desmantelado y demolido.

Esta escena y las siguientes, son el momento sublime en que los autores y gestores de este proyecto, los que pudieron estar presentes en este día, su último día de vida, vuelven a reunirse después de muchos años, en una romería privada, íntima y profunda, en el que fuera uno de los íconos arquitectónicos del Gobierno de la Unidad Popular y el proyecto de mayor trascendencia en el que cada uno de estos profesionales ha participado.

Cada uno de ellos conserva viva la relación que experimentó con el proyecto en 1972, y cada uno de ellos sabe que ese único momento en que se han reunido es lo último que queda para que este vínculo entre los creadores y su obra quede sólo en la memoria. Afuera de la sala en que nos reunimos en esta reflexión, cruje el acero resistiéndose a la destrucción y desmembramiento de la estructura.

El día antes del cierre y demolición del sector dañado por el incendio del edificio UNCTAD III (ex Diego Portales), Osvaldo Rodríguez reunió a varios de los protagonistas claves del edificio. Imagen del making off del documental "UIII, Demasiado Tarde".

Carlos Müller, José Covacevic, Jorge Wong, Miguel Lawner, Hugo Gaggero y Eduardo Bonati conversan y analizan el proyecto Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM] en una de las salas de la UNCTAD.



Teléfono. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Textos: Contexto

Elegía tardía al socialismo cibernético

Catalina **Ossa** / Enrique **Rivera**

Primero ¿reconocéis la soberanía de la razón como autoridad de autoridades?,
segundo ¿reconocéis la soberanía del pueblo como base de toda política?
y tercero, ¿reconocéis el amor y fraternidad universal como vida moral?.
Extracto del manifiesto de la Sociedad de la Igualdad, Chile, 1850

Chile, en la actualidad y a pesar de su aparente exitoso modelo económico, es uno de los países económicamente mas desiguales, concentrando sus riquezas en pequeños grupos de poder. Recientemente ha sido incluido en el grupo de países que compone la OCDE, y es el peor evaluado en esta materia[1]. De hecho, gracias a esta inclusión, el tema fue tratado cosmética y públicamente recién desde 2004, mucho tiempo después de que el presidente Allende iniciara acciones concretas contra la desigualdad económica en Chile. Esta situación corresponde a una larga condición política, fundada en las raíces de la esencia histórica de este país. Tanto el proyecto Synco/Cybersyn, como el de la UNCTADIII/Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral tenían como misión ser parte de la evolución hacia una sociedad mas equilibrada en Chile[2].

Synco/Cybersyn tenía como inspiración la Cibernética Organizacional, ciencia de la organización efectiva[3]. Esta derivación especifica de la cibernética (o teoría general de sistemas) fue desarrollada y practicada por el británico Stafford Beer (1926-2002) en contextos empresariales de diversos países cuando la guerra fría determinaba tanto social, política, y económicamente al mundo en dos bloques: el comunista y el capitalista.

Su metodología científica se basaba en la aplicación del Modelo de Sistema Viable en combinación con el uso de redes interconectadas de telex y computadores conformando sistemas orgánicos que se retroalimentaban de su entorno. Tuvo como contexto de aplicación, en el caso de Chile, el ámbito económico y político. Hoy es analizado como uno de los hitos históricos mundiales de aplicación de tecnología computacional y cultura digital en contextos económicos y sociales, fuera del ámbito militar y académico. La genealogía de su evolución está en línea directa con las prácticas actuales de visualización de datos e interacción con la información y el conocimiento, y la conformación de redes sociales virtuales.

En una sociedad determinada y casi esclavizada a la utilización de las tecnologías digitales, desde gobiernos y organizaciones sociales hasta empresas multinacionales, las metodologías asociadas a su uso se han instalado en los intersticios de cada gestión humana, abarcando amplios territorios con bajos recursos, creando inevitablemente una especie de incipiente gobierno electrónico global, generando un cambio paradigmático en nuestras relaciones humanas y una nueva forma de manejar la economía.

1. *La organización constató que existen trabajos caracterizados por su baja productividad, malos salarios y condiciones laborales indignas. Sitio de estadísticas de Chile en la OCDE: http://www.oecd-ilibrary.org/economics/country-statistical-profile-chile_20752288-table-chl*

2. *En Chile, el capitalismo es una especie de consolidación de la República Conservadora, donde los que administran grandes sumas de dinero también lo hacen en contextos políticos. Hoy lo llaman Neoliberalismo, ruta natural de la aristocracia criolla continuista de la monarquía española post reconquista, reconfirmada en el poder por el gobierno del presidente José Tomás Ovalle en 1830.*

3. *En palabras de Allende el objetivo era "entregarle las herramientas de la ciencia al pueblo".*

Teóricos, ingenieros, investigadores y artistas en diversos países reconocen en el proyecto Cybersyn/Synco una especie de pre-historia de internet, sin embargo el contexto de esta historia es sólo un detalle de un estrato mucho más complejo, determinado por una economía dominada por capitales extranjeros que han encontrado desde antes de la independencia hasta hoy una resistencia social iniciada desde las bases de la sociedad. Lo más triste de este contexto es que estos capitales y metodologías son aplicados históricamente en Chile debido a una falta de iniciativa o voluntad política por asumir el diseño y aplicaciones de soluciones a nuestras propias complejidades o, por lo menos, crear un filtro a soluciones aplicadas en otros contextos antes de crear la acción de amplificarlos a nivel nacional. El militar Ramón Freire, el intelectual Francisco Bilbao (fundador de la Sociedad de la Igualdad), el dirigente social Emilio Recabarren, el presidente Pedro Aguirre Cerda, son algunos de los más reconocibles en esta historia de filtrajes metodológicos y amplificaciones sociales.

La economía ha sido el eje y detonante central de conflictos disonantes en esta historia: el control del poder y los grandes capitales. La Reforma Agraria, Cybersyn/Synco y UNCTAD III fueron sólo algunos instrumentos esenciales en el programa de Allende para la evolución de la economía, sin embargo el condicionamiento impuesto por los capitales y modelos extranjeros sin una conciencia social han triunfado en una sociedad determinada por el progreso irracional, y se han perpetuado hasta hoy detrás de una máscara de aparente diversidad y acceso, creando nuevas clases de esclavos gracias al endeudamiento excesivo de la población, hipnotizados por el crecimiento de la economía, consumiendo recursos naturales irrecuperables.

CAPITALISMO.
El problema fue, es y será

Es importante entender que la evolución del capitalismo se filtra con fuerza en los años 50 a Chile, cuando el economista Sergio de Castro de la Universidad Católica viaja a la Universidad de Chicago a doctorarse en Economía, cuna del modelo neoliberal predominante en el mundo. La Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Católica se convierte en un epicentro conceptual económico para modelar y sustentar la metodología que potenciaba inevitablemente la concentración de las riquezas y la desigualdad social. Es en este contexto donde Sergio de Castro comienza a esbozar en 1972 el libro “Políticas de Desarrollo”[4].

Antes de asumir, y luego de una elección que puso con sólo 36,6% de las votaciones a Salvador Allende en el poder, hechos como el asesinato del General Schneider, militar constitucionalista que defendía el cumplimiento de la ley, pronosticaban un escenario complejo. Documentos desclasificados de la CIA en el 2000 demuestran que Estados Unidos financió y le dio armas a 3 grupos de extrema derecha chilenos, y uno de ellos participó en el asesinato de Schneider.

Luego de las elecciones ganadas por la Unidad Popular, EE.UU. pasaba de la alerta a la acción, y consideraban a Chile como una prioridad en su plan global de imposición de su modelo económico y político. Richard Nixon declaró que haría “gritar a la economía Chilena”[5], y lo hizo con éxito, llevando al país a su peor crisis económica, con la inimaginable cifra de entre 342% y 606% de inflación al final del gobierno de Allende.

4. Documento de 162 páginas conocido como “El Ladrillo”, el que aplicaba en el contexto chileno las metodologías neoliberalistas propuestas por el economista Milton Friedman.

5. Pronunciada por Nixon el 15 de Septiembre de 1970, la cual fue confesada por el director de la CIA en ese entonces, Richard Helms, demostrando la agresividad y la paranoia por no tener “otra Cuba” en Latinoamérica, entorpeciendo los planes de EE.UU.

La primera etapa del gobierno de la UP en cuanto a resultados económicos tuvo buenos resultados, pero luego de la aplicación de un nuevo terrorismo silencioso y sin muertes masivas aparentes, causó la caída del primer gobierno socialista electo en democracia en el mundo. La historia es conocida: los bancos congelaron los créditos y EE.UU. la ayuda económica. El Banco Mundial inexplicablemente canceló los préstamos. La International Telegrapf and Telephone (ITT), organizó el bloqueo de insumos con diversas corporaciones estadounidenses, y en conjunto con la CIA aplicó estrategias de guerrilla económica para sabotear la estabilidad del mercado y fomentar un movimiento interno de oposición contra el gobierno de Allende[6]. Grupos asociados a la derecha organizaron diversos actos de acaparamiento y desestabilización, como la huelga de camioneros -o de los patrones- que paralizó el sistema de transporte en octubre de 1972. El control ejercido por las multinacionales extranjeras que manejaban recursos tangibles e intangibles en el país, como el cobre, el salitre y las comunicaciones, peligraban por las reformas realizadas tímidamente durante el gobierno de Frei, y con fuerza entrópica durante el de Allende.

Bloqueada económica y tecnológicamente, la Unidad Popular estaba obligada a utilizar el ingenio, la optimización de los recursos y las capacidades de aplicación de los investigadores y desarrolladores locales, es decir, la autogestión como metodología de sobrevivencia obligada.

Pedro Vuskovic[7], el primero de cinco Ministros de Economía de la Unidad Popular debía transmutar el sistema capitalista imperante a socialista mediante la siguiente metodología:

- Estatización de las áreas «claves» de la economía
- Nacionalización de la Minería Cuprífera
- Aplicación de la reforma agraria
- Congelamiento de los precios de las mercancías
- Aumento de los salarios de todos los trabajadores
- Modificación de la constitución y creación de una cámara única

Vuskovic, luego de su nombramiento como Ministro de Economía, afirmaría que el nuevo gobierno buscaría “destruir las bases económicas del imperialismo y de la clase dirigente, terminando con la propiedad privada de los medios de producción”.

El criterio para identificar una empresa de interés social fue el del Decreto de Ley Nº 520, de 1932. Este consistía en dar atribuciones al Estado para que si una empresa considerada clave en la economía nacional detenía la producción, este debía intervenirla para que volviera a producir. Este fue el marco legal para el proceso de nacionalización. La metodología favorecía el interés común y transversal de la población general. Señalado como ilegal por la oposición, fue aprobado por la Contraloría General de la República y aplicado en los años siguientes. Otra vía legal consistía en la compra de acciones mediante la Corporación de fomento de la producción (CORFO) de empresas constituidas como sociedades anónimas. Una vez adquirida la Empresa, se reorganizaba la gerencia, los trabajadores se empoderaban de ésta y se designaba un interventor que tendría como responsabilidad rendir a CORFO, sus respectivos ministerios o al presidente, sobre la gestión y producción de la empresa.

6. Sitio del Departamento de Estado de EEUU, Actividades de la CIA en Chile; http://foia.state.gov/Reports/HincheyReport.asp#17

7. Ministros de Economía, Fomento y Reconstrucción durante la UP: Pedro Vuskovic (1970-1972) Carlos Matus (1972), Fernando Flores (1972), Orlando Millas (1972-1973) y José Cademártori (1973)

En un documento interno del Partido Socialista lanzado un año después de las elecciones, se relataba el siguiente escenario:

> "Comprendemos que, en última instancia, el poder de la clase media reside en su poder económico... Es posible para el gobierno (por medio de la acción ejecutiva) destruir las bases del sistema capitalista de producción, creando y expandiendo el 'área de propiedad social', a expensas de las empresas capitalistas y de la burguesía monopólica, podremos quitarles a ellos el poder económico", dado que: "El Estado burgués en Chile no puede servir de base al socialismo, es necesario destruirlo. Para construir el socialismo, los trabajadores chilenos deben utilizar su dominio sobre la clase media para apoderarse del poder total y expropiar gradualmente todo el capital privado. Esto es lo que se llama la dictadura del proletariado..."

Esta actitud enfureció a la clase alta chilena, los que veían cómo perdían territorio y poder ante reformas que buscaban generar un equilibrio entre las personas; una filosofía que atentaba contra el sistema económico capitalista promovido por EEUU en el mundo.

Economía socialista cibernética

Fernando Flores (ex-MAPU), ingeniero de 27 años, Director Técnico General de la Corporación de Fomento de la Producción, simultáneamente Director del Banco Interamericano y Presidente del Instituto Tecnológico de Chile (INTEC), enfrentaba la complejidad de coordinar las empresas nacionalizadas. En su periodo instala un equipo de trabajo multidisciplinario (gestión, técnico y científico) con el ingeniero Raúl Espejo para convertir la CORFO en un distribuidor de información económica a tiempo real, usando la precaria tecnología existente en el país.

Sin mucha esperanza, Flores escribe una carta a su mentor teórico de la organización efectiva. Stafford Beer, quien relataría más adelante esta invitación, cuenta:

> "... Recibí una carta que ha cambiado mi vida. Fue enviada por el director general técnico de la Junta de Planificación del Estado de Chile. Destacó en esta carta que había estudiado todas mis obras, que había reunido un equipo de científicos, y que si por favor podía venir y hacerme cargo. Apenas podía creerlo, como se pueden imaginar. Esto fue para mí empezar un viaje de 8.000 millas de trayecto una y otra vez entre Londres y Santiago"

Stafford Beer llega a Chile y lo primero que hizo fue preguntar por Humberto Maturana y Francisco Varela, predestinando una metodología de integración de su propio modelo con el desarrollo de la teoría de la autopoiesis desarrollada desde la facultad de biología de la Universidad de Chile, donde más tarde también se integraría el austriaco Heinz Von Foerster, uno de los padres originales de la cibernética.

Beer encontró un equipo de trabajo multidisciplinario al que le entregó un manuscrito de su libro "The Brain of the Firm", que se convirtió en una guía metodológica para la aplicación del Modelo de Sistema Viable[8]. En retrospectiva, la situación enfrentada era revolucionaria. Sin la tecnología adecuada, conceptos como inteligencia artificial, visualización de datos, redes y tiempo real, gobierno electrónico, y uso social de las tecnologías de la información, fueron abordados con mucha antelación en el proyecto Cybersyn. Los recursos del Estado estaban disponibles para aplicar las metodologías de Stafford Beer, y algunos de los Institutos de Investigación del Estado de Chile, como la Corporación de Investigación Tecnológica (INTEC), tenían la experiencia de trabajo de Gui Bonsiepe[9], uno de los pioneros en el concepto de Interfaz, factor fundamental en el mapeo nervioso de la economía chilena. El equipo liderado por Bonsiepe también fue el encargado de crear la señalética para el edifico UNCTAD III, acci n que fue desarrollada por el grupo compuesto por Pepa Foncea, Lucía Wormald, Eddy Carmona y Jessie Cintolesi, quienes también trabajaron en el diseño de simbología y datos para Cybersyn desde INTEC.

La gestión electrónica fue asumida por la Empresa Nacional de Computación ECOM. En un estado de bloqueo tecnológico, hoy día es notable entender la creación de un sistema integrado de información transmitida a tiempo real y visualizada mediante interfaces inteligentes, en un espacio inmersivo interactivo llamado Opsroom. Todo con recursos mínimos pero efectivos[10].

Para este propósito Isaquino Benadof, encargado del proyecto Cybersyn desde Ecom, tenía la responsabilidad de crear el software Cyberstryde, que analizaría la información enviada desde las empresas y la procesaría para ser visualizada

8. *El 'Viable System Model' (VSM) o Modelo del Sistema Viable, fue desarrollado por Stafford Beer y guió la implementación del proyecto CYBERSYN. Tiene tres componentes elementales que incuban la gestión y dinámica de los procesos:*
a: El ambiente o entorno de la organización
b: La operación
c: La administración
El VSM es un modelo de la estructura de cualquier sistema viable. Un sistema viable es cualquier sistema organizado que reúna las demandas de supervivencia en un ambiente cambiante. Una de las características primarias de los sistemas que sobreviven es que son adaptables a las condiciones ambientales. Los componentes de un sistema viable son cinco subsistemas que trabajan recíprocamente y que pueden ser identificados a través de los diversos aspectos de la estructura de cada organización.

9*. Gui Bonsiepe: diseñador, educador, escritor, uno de los teóricos de diseño relevantes en el mundo. Actualmente dedicado al diseño de información. Profesor de Diseño Industrial y Comunicación Visual en la Escuela de Ulm HFG en Alemania, escuela que marcó las pautas del diseño moderno del siglo 20. En 1970 dirige el departamento de Diseño de INTEC, CORFO, donde desarrolla proyectos sociales en diseño industrial y gráfico. Postuló al diseño como herramienta fundamental para el desarrollo de productos que respondieran a la realidad industrial y problemas sociales del país, reduciendo de este modo la dependencia tecnológica. Fuente: Diseño de símbolos Edificio UNCTAD. Pepa Foncea. http://www.275dias.cl/2010/05/25/archivos-pdf/*

10. *En Chile ya existían atisbos realizados tanto a aspectos relacionados a la biopolítica y bio arquitectura por sus características geográficas y necesidad básica de transmitir y gestionar la información estatal. El desarrollo del proyecto Cybersyn debe ser considerado como una evolución natural de esta condición, la cual ya había sido conceptualizado anteriormente. Cabe destacar la iniciativa de los años 20 del sindicato de profesores denominada "Sindicalismo Funcional", redactada por los investigadores Leonora Reyes y David Maulén.*

mediante los símbolos y patrones diseñados por el equipo de diseño gráfico de INTEC.

Este gesto transdisciplinario, basado en una estética de preocupaciones orientadas a crear interfaces inteligentes para servir a una economía transparente y basada en datos científicos empíricos y a tiempo real, contrastaba abismalmente con la realidad golpista que se gestaba subterráneamente, fuera del alcance de la opinión pública general. Pero sólo eran rumores que alimentaban el miedo que filtraba corroyendo las bases del inconciente colectivo nacional.

La oportunidad de crear un sistema de gestión cibernética de la información económica, justo en el comienzo a nivel global del uso de redes de transmisión electrónica de información y datos, era la clave en cuanto a la necesidad de manejar nuestras complejidades económicas con un sistema diseñado siguiendo los patrones de una ergonomía tangible nacional, basada en nuestras propias complejidades[11].

El proyecto tenía un carácter secreto por razones de seguridad, y contrastaba con la función pública de la construcción del edificio para la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, UNCTAD III. Sin embargo, ambas estaban unidas gracias a la raíz común que les daba sentido: la aplicación de todas las vías posibles para potenciar y validar la propuesta de una economía mas equitativa y la revolución pacífica del Gobierno de la UP. Ambos proyectos se presentan hoy como una especie de ruina arqueológica de la historia política y tecnológica de Chile, fragmentada y destruida por el golpe militar, con pistas distribuidas en diversos países, aplastada agresivamente por las metodología económicas neoliberalistas aplicadas cuando el país aún estaba en shock por el golpe de Estado de 1973.

El Edificio de la UNCTAD III era parte de un sistema integrado en sí mismo, con diferentes servicios dispuestos para el usuario, con un perfil tecnológico y cultural. La construcción del edificio tuvo la participación de Hellmuth Stuven (1942-2009), ingeniero integrante de la CORMU quien, conciente de las tecnologías disponibles de la época, aplicó el software PERT para la gestión eficiente de la construcción del edificio. Consistía en la entrega de datos por parte de los trabajadores usando un sistema de tarjetas perforadas, las que ayudaban a procesar la información relacionada a las horas de trabajo, insumos de construcción y proyecciones de tiempo y metas.

Stuven (luego de volver a Chile después de un largo exilio) plantearía que la historia de la UNCTAD es la historia de los trabajadores[12]. Este tipo de acciones lo llevó más adelante a ser un potente defensor del uso del software libre y del desarrollo de aplicaciones virtuales creadas a partir de las complejidades locales. Hoy imagino a Hellmuth Stuven como uno de los pioneros de la creación de software libre en Chile si no se hubiera producido el golpe de estado de 1973.

Cybersyn proponía la gestión eficiente y a tiempo real entre diferentes nodos, con una proyección basada en cálculos similares a los usados por Stuven, por un lado, y Bonsiepe, por otro, en la UNCTAD III. La simbología apelaba a una forma gestáltica de absorber la información, viva, más cercana a la naturaleza y lejana a las prácticas burocráticas obsoletas del Estado[13]. La entrega de esta herramienta de la ciencia al pueblo -como expresaba Salvador Allende en el borrador del discurso inaugural del proyecto que nunca fue ejecutado- compartían con la UNCTAD III una raíz y contexto similar. Ambos tenían en común servir de interfaz para comunicar un lenguaje que nacía de una iniciativa social experimental.

Un hito fundamental en la reunión de ambos proyectos fue la charla dictada por Stafford Beer

11. Si dependemos de los sistemas de los otros, estamos condenados a ser esclavos de estos sistemas (A. Jaar).

12. Los investigadores David Maulén y Juan Guzmán profundizan con el mismo Stuven en la siguiente entrevista: http://www.youtube.com/watch?v=Jcn9A4FBVq0

13. "Los burócratas nunca mueren, porque jamás han vivido", Jean Paul Sartre.

en este edificio en 1972. El director operacional del proyecto Cybersyn, Raúl Espejo, recuerda:
"...Stafford dio una charla sobre el VSM en UNCTAD III organizada por académicos de la Universidad de Chile, pienso que pudo haber sido en junio de 1972. Lo presenté ante una amplia concurrencia que llenaba la sala. Él presentó el modelo del sistema viable en su estilo inimitable"[14]

Imagino a la audiencia escuchando a Beer dando su charla en inglés con su apariencia de apóstol científico: alto, con barba generosa, en un edificio repleto de gestos modernos, arte contemporáneo, con intérpretes simultáneos electrónicos. Me imagino las reacciones después de la charla, con gente acercándose a Beer y a los integrantes del equipo de Cybersyn, queriendo saber más. Imagino a la prensa y a los medios de comunicación comenzando a especular, con la paranoia del control del gobierno comunista come-niños, que ahora tendría este nuevo computador para crear un Gran Hermano que lo observaría y controlaría todo.
Ambos son proyectos abortados y reescritos, con una metodología similar a la de la Iglesia Católica en su misión de colonización, al instalar iglesias sobre sitios sagrados de los pueblos originarios de Latinoamérica. Luego del bombardeo de La Moneda, el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral sirvió como base de operaciones para la Junta Militar golpista, y el proyecto Cybersyn trató de ser utilizado por los militares para sus propósitos, acción frustrada gracias a la eliminación por parte del equipo original de factores claves del proyecto, como su software y otros insumos.
El economista Sergio de Castro, gurú de la generación de Chicago Boys neoliberales, en coordinación con Jaime Guzmán, funden convicciones entre la vieja y nueva derecha, inaugurando, bajo el alero de la dictadura, metodologías que perpetuarían hasta hoy día gracias a la Constitución chilena de 1980, el poder de las clases económicas dominantes, en contraposición a la propuesta de creación de una economía socialista cibernética, destruyendo la promesa de una tercera vía entre el comunismo y el capitalismo.
Esa economía socialista cibernética ha capturado la imaginación de personas alrededor de todo el mundo, como la investigadora Edén Medina[15], y desde Chile uno de los trabajos más interesantes en torno a este proyecto ha sido el del artista Mario Navarro, quien también participa en la exhibición propuesta por el equipo curatorial de 275 días, quienes explican su obra de la siguiente manera:

> "... sugiere una relación con la temporalidad a partir de la utilización de 275 datos, cifras, nombres, etc. relacionados con las historias del edificio del CCGM. Se trata de reflejar un modo de hacer, una forma de actuar, una estrategia de intervención que selecciona sus instrumentos críticos en función de la coyuntura de signos que se propone analizar y desmontar..."

Montaje y desmontaje, conquista y reconquista, la metáfora de la ambigüedad del poder, precariedad e inestabilidad de un edificio que ha servido para diversos propósitos, no sólo por su ubicación o dimensiones, sino por la carga política y cultural que representa. Un espacio condenado a ser eternamente conquistado y reestructurado.
En el caso de Cybersyn, el análisis está afectando a materialidades invisibles, ya que su re-escritura afecta factores económicos que han servido como modelo experimental para un supuesto bienestar

14. Relato contado por Raúl Espejo a los autores de este artículo en marzo del 2011.

15. Medina ha desarrollado una extensa investigación sobre el proyecto Cybersyn y la historia política y tecnológica de Chile. Más info en http://www.informatics.indiana.edu/edenm/research/research.html

social, donde sin embargo la desigualdad de oportunidades representa su no aplicación. El control de la economía y la sociedad hoy día se ha transformado en un asunto de control de números, programas (softwares), y quien controla el algoritmo electrónico tiene el poder sobre una realidad aparente. Por esta razón, el fracaso del proyecto sobrepasa la anécdota histórica. ¿Qué hubiera pasado si se hubiera aplicado el proyecto?, podríamos pensar que por lo menos Chile hubiera sido un pionero en el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación, pero con la diferencia de que este factor pionero hubiera estado basado en el bienestar humano, y no en la astucia del mercado.

Hoy el algoritmo le pertenece a Microsoft, Facebook, Google, Twitter, y Chile lidera a nivel latinoamericano el uso de estas herramientas. Nuestra sociedad se basa en el uso de complejas fórmulas que habitan internet como interfaz para gestionar desde los aspectos mas importantes hasta los mas insignificantes. La oportunidad de haber contado con un sistema de gestión de la información local, sobrepasaría el ámbito económico, y podría haber sido aplicado a entornos más amplios. El caso de Cyberfolk enfoca esta perspectiva. Cyberfolk fue el intento de un sub-proyecto de Cybersyn por amplificar las posibilidades técnicas de la red, permitiendo que la gente participara mediante el uso de telepresencia y desde sus casas en la toma de decisiones que competían a su entorno cercano, teniendo voz en decisiones vinculadas a presupuesto, asuntos éticos y estéticos de su comunidad, practicando pioneramente nociones de democracia electrónica participativa. La fórmula era sencilla: mediante un sistema compuesto por señales de transmisión a tiempo real emitidas a los televisores de los ciudadanos, y un sistema de elección algedónico -que significa placer y dolor- estos tendrían la posibilidad de participar y decidir sobre asuntos que le competían directa y localmente.

Representaba, en la práctica, un gesto simple pero significativo hacia una sociedad más transversal y heterárquica, desenmascarando procesos burocráticos inútiles. La pregunta es si, como sociedad, hubiéramos sabido usar bien esa herramienta o, más bien, si estamos sabiendo usar las herramientas actuales sin un actor hedonista de por medio, y no construyendo un mundo dependiente y adicto a realidades aparentes impuestas por la virtualidad de la tecnología.

Imagen Opsroom, Cybersyn. Gentileza Enrique Rivera

En retrospectiva y considerando el estado actual de la sociedad, ningún proyecto de sociedad pasado merece ser considerado como ideal e igualitario, ya que el ser humano por esencia tiende a degradar cualquier diseño propuesto. En un mundo igualitario el ser humano no necesita tecnologías mecánicas o digitales, dependiente de energías que exterminan y aniquilan, ni menos necesita de las economías de mercado obsoletas que convierten al ser en un cliente dependiente del consumo, esclavizado a una lógica irracional. En el ideal no existe el uso de las tecnologías electrónicas, ya que solo ofrecen una especie de adaptabilidad de sobrevivencia y consumo con una obsolescencia programada.

La noción de una sociedad que vive como un gran cuerpo biológico interconectado fue un fundamento clave en el pensamiento cibernético, alimentado por grandes pensadores como Heinrich Von Foerster, Gregory Bateson, Gordon Pask y Buckminster

Fuller, entre otros. Sin embargo, el mal uso de esta condición tiene resultados nefastos. Hoy las TIC´s crean una realidad aparente de esta noción, una especie de ubicuidad artificial intrascendente, de personalidades múltiples y vacías. La aplicación de herramientas tecnológicas sin un acuerdo ético común esta convirtiendo a generaciones completas de humanos en zombies adictos a estas nuevas vidas paralelas ideales. En el futuro, estas generaciones necesitarán trascender desde el estado de salvajismo digital que los condiciona hacia una nueva re-conexión con su cuerpo y conciencia en la vida real.

Edgard Morin, filósofo y político francés, denuncia: "La nave espacial Tierra se está propulsando por cuatro motores no controlados -la ciencia, la tecnología, la economía y los beneficios- hacia una serie de probables catástrofes en cadena. Lejos de ser una distinta de otra, la crisis que enfrenta el mundo son todos los componentes de una megacrisis, en el que cada desastre potencial empeorará y acelerara los demás"[16]

Para la generación post dictadura de Chile ya no basta pensar en conceptos como los propuestos por Francisco Bilbao en la sociedad de la igualdad. La globalización predispone un paradigma geo político mundial hegemónico que se filtra por Los Andes y el Pacífico mediante internet, y las multinacionales irremediablemente convierten a los ciudadanos en consumidores y clientes esclavos de necesidades ficticias.

El ideal, tal vez, consiste en descubrir la tecnología del cuerpo, el control de nuestra energía electromagnética, comunicarnos telepáticamente, el respeto por los bienes comunes, y la reproducción humana a partir de los flujos cíclicos de cosecha que permite la naturaleza.

16. Globalización: civilización y barbarie *de* Edgard Morin. *http://edant.clarin.com/diario/2003/01/15/o-01615.htm*

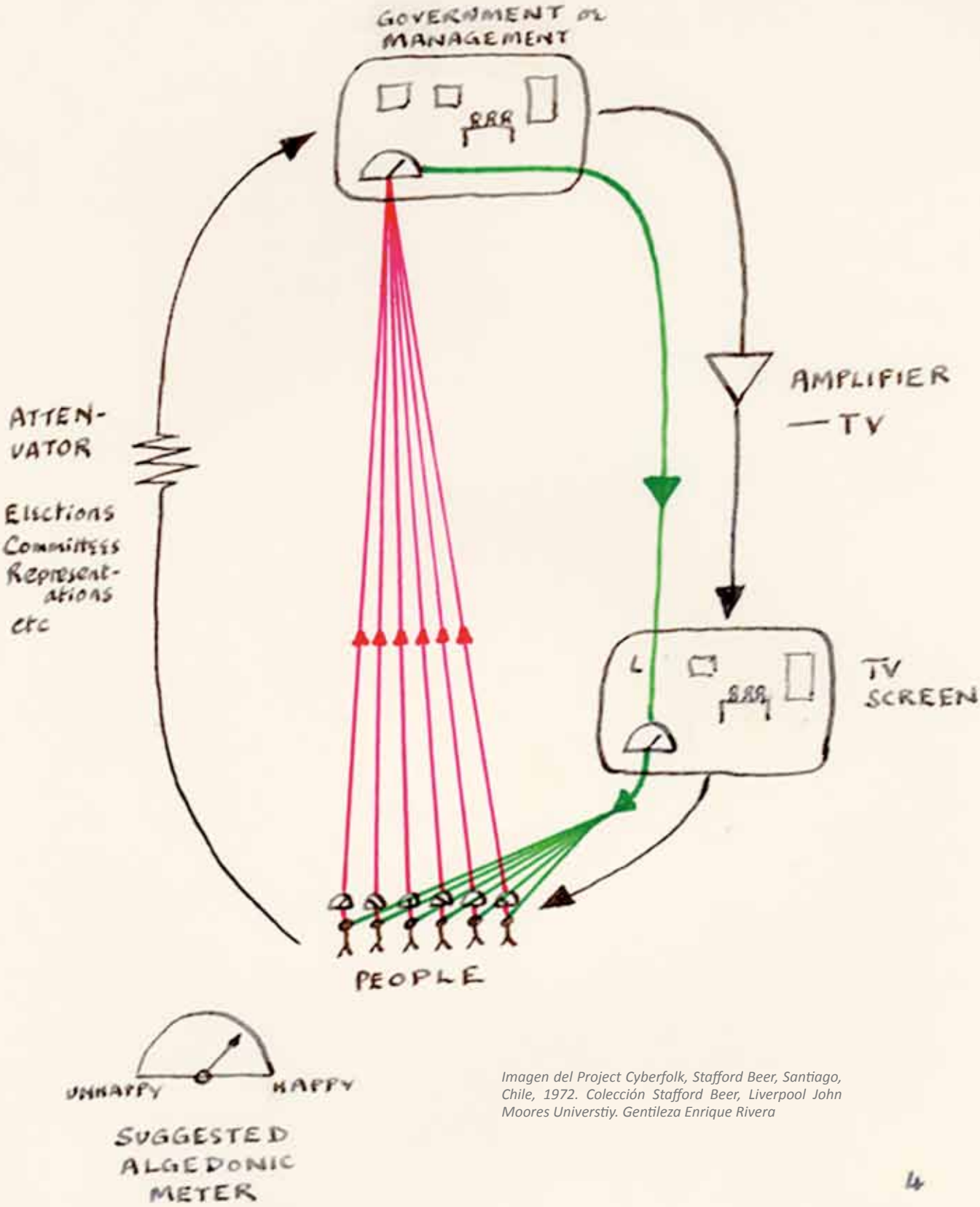


Imagen del Project Cyberfolk, Stafford Beer, Santiago, Chile, 1972. Colección Stafford Beer, Liverpool John Moores Universtiy. Gentileza Enrique Rivera

POLITICAL CYBERNETICS

It is noteworthy that this system, shorn of its technology and therefore of its formal existence, already tries to be.

We thought it out in order to provide convenient & legal outlets for pressures building up. These pressures constitute political power — in the limit they may overthrow governments.

However, the government has political power as well; and it has amplifiers.

A group of us discussed where the power really is far into the night.

It seems likely that further elaboration of this model, & its scientific analysis, would provide new insights, quantified and objective statements about political organization, & perhaps suggest new policies.

This certainly needs to be done, not only for its own sake, but so that the consequences of installing such a system can be understood in advance.

Imagen del Project Cyberfolk, Stafford Beer, Santiago, Chile, 1972. Colección Stafford Beer, Liverpool John Moores Universtiy. Gentileza Enrique Rivera

Genealogías: innovación y prácticas contra el desaprendizaje social

Iván **Orellana**

1.

Me han invitado a escribir este artículo, en gran medida por la experiencia de haber realizado entre los años 2007 y 2009 el proyecto "Genealogías de la Innovación en Chile"[1], en el cual nos propusimos investigar un largo proceso de producción de conocimientos en Chile, que acotamos de manera amplia entre 1950 y 1973, y que ha significado una importante experiencia de reconocimiento de un extenso capital cultural, intelectual y social, que en opinión de todos los participantes del proyecto afecta de manera relevante al patrimonio del país. Sin duda que un proyecto con estos objetivos no puede ser finalizado a la usanza de otros proyectos, porque el objeto de estudio excede a las capacidades de un grupo de personas, pero la intención y el proceso de trabajo llevado a cabo ha abierto puertas y generado información que es determinante para reconsiderar cómo genéricamente se trata este tipo de patrimonio, y para prospectar estrategias y maneras de utilizar este patrimonio de manera beneficiosa para el país.

A modo de resumen inicial, es importante decir que el proyecto nos entregó materiales suficientes para considerar de manera informada a este proceso que con el lenguaje de hoy se puede definir como innovación[2]. Se trata de un proceso en el cual, por ejemplo, se originó una extensa muestra de organizaciones de diferente tamaño y naturaleza dedicadas a la producción de conocimiento especializado, o a la aplicación de estos conocimientos a la transformación de la realidad social, económica, cultural y técnica del país. Al observar algunas cifras, como las tasas de aumento de la matrícula universitaria o de sindicalización, nos muestran en un contexto social con intensas dinámicas de incorporación de las capacidades de la población en espacios y formatos propositivos de transformación social. Una característica de los diferentes procesos que hemos estudiado (desarrollo de las ciencias, la cultura, las ciencias sociales y la política) es una notable capacidad de integración de talento y de capacidades de acción en formatos de institucionalización bajo una lógica amplia de trabajo colectivo que apuntaba al "Desarrollo" del país. Debido a ello, también es destacable la importancia de una ética de lo público que primaba sobre otros valores individualistas o privatizantes.

Los fundamentos de nuestro proyecto fueron sin duda variados, pero debo decir que existió inicialmente una razón de tipo personal que incidió en que hiciéramos el proyecto: en el ejercicio de mi trabajo profesional durante un extenso período de años fuera de Chile, muchas veces me encontré dando explicaciones sobre de dónde venían elementos, ideas y contenidos de mi actuar profesional, y siempre esta explicación implicaba describir la relación con algunos importantes y generosos profesores que tuve en Chile (en mi período formativo en los años 80's y 90's).

1. En este proyecto actuamos como directores del mismo Mónica Gifreu y yo, ambos provenientes de Urbmedia. Luego, el proyecto contó con el apoyo de la Universidad de Chile, específicamente el Centro de Investigaciones de la Web y del Yahoo! Lab, de la Facultad de Ingeniería, dirigido por Ricardo Baeza-Yates. Además contamos con el apoyo de Innova Chile de CORFO, la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes y de CEPAL (División de Desarrollo Social). A ellos y a los participantes, a quienes identificamos más adelante, les damos un profundo agradecimiento.

2. Elaboramos para Innova Chile de CORFO dos informes del proyecto Genealogías de la Innovación en Chile, que no han sido publicados.

Buena parte de esta herencia era, a mi entender, un conjunto de criterios que todavía podían ser descritos como innovadores, y que yo reconocía como un rasgo de un tipo profesional formado en Chile, especialmente conectado con una tradición universitaria previa al Chile de la dictadura y del neoliberalismo. Una segunda razón de peso fue que en el proceso de trabajo que efectué en España entre 2004 y 2008, realizamos un intenso proceso de innovaciones a nivel sectorial, el cual tuvo diversos momentos, desde unos claramente expansivos (con crecimiento de la actividad por 10) a otros en los cuales el bloqueo y la obstrucción respecto de las propuestas que efectuábamos, fueron el rasgo predominante. De allí surge un claro interés por entender el proceso de bloqueo de la innovación y de los procesos de cambio sociales, como algo muy importante en el campo de la innovación, lo que nos condujo a avanzar hacia un concepto de innovación distinto a la innovación lineal que se aplica habitualmente al desarrollo científico, tecnológico y de negocios.

La verdad es que la reflexión que compartimos en ese momento con Michel Foucault es que no puede haber innovación social importante sin cambio social importante, por lo tanto es comprensible y esperable que la simple proposición de estos cambios origine procesos de fricción social crecientes y proporcionales al tamaño de los cambios propuestos[3]. De este cruzamiento de análisis y reflexión surgió la idea de desarrollar una propuesta genealógica de la innovación, que se haga cargo de contextualizar ésta, no en un vacío social sino en un espacio en el cual los cambios dejan una marca, y en el cual las trayectorias de la sociedad y el grupo social que desarrolla la innovación tienen un rol y una gran importancia.

Con estas ideas presentes decidimos hacer el proyecto en Chile como una manera de revisar retrospectivamente un proceso que evidenciaba una gran potencia transformadora y que abría un espacio de pregunta importante respecto a cómo funcionaron los mecanismos sociales que soportaron o contuvieron la fricción que estos cambios implicaban. En realidad, ésta era la gran pregunta que buscábamos responder.

2.

En la investigación previa, reparamos en un conjunto de elementos que formaban parte del inventario inicial:

> no existe una literatura especializada en innovación que analice el desarrollo de ésta en Chile; la información con que se puede contar es parcial, y emerge de diferentes estudios dedicados a temas específicos, generalmente separados por área (los hay en literatura, en diseño, en informática, y en algunas áreas de la ciencia);

existe un importante problema valórico-temporal para situarse desde hoy (digamos el 2011) debido a los importantes sucesos históricos que se superponen a un conocimiento "directo" de estos hechos: como nosotros lo decimos "…hay que cruzar 4 o 5 diluvios de información y de juicios consolidados en Chile para llegar al período 1950-1970"

3. Para todo este trabajo véase de Michel Foucault *el artículo "Nietzsche, la Genealogía, la Historia".*

Mirando hacia atrás, nos encontramos con: “vuelta a la Democracia”, “toda la Dictadura”, “el golpe de estado”, “el gobierno de la UP”, “el triunfo de la UP”, y recién podemos llegar a “los años 60’s” como unidad de análisis, y cada una de estas etapas nos abren un espacio de juicios y prejuicios específicos desde los cuales se escuchan nuestras preguntas, y se responde en consecuencia.

Un primer elemento a destacar del ejercicio mismo de la investigación es la sorpresa que causaba nuestro interés en estos hechos por parte de la mayoría de los consultados y entrevistados, lo que dejaba ver diferentes situaciones: no formaba parte de la actual realidad chilena el preguntar por estos hechos; no era inmediatamente comprensible la intención de nuestra investigación; no existían instituciones directamente responsables del tema global en que situábamos nuestro interés (proceso histórico, ligado a la innovación, rol de instituciones públicas); no había relación alguna establecida de manera explícita entre los formatos de innovación existentes y una preocupación por la trayectoria de Chile en este ámbito.

El segundo elemento a destacar es la principal ganancia de nuestro proyecto: este interés puesto a funcionar nos condujo a recobrar al menos parte de la red social que buscábamos estudiar, y este recobrar ha sido el inaugurar y profundizar relaciones con importantes personajes de nuestra historia y sociedad, lo que ha sido un importante cambio para nosotros, especialmente en lo que contribuye esto a entender el mismo tipo de trabajo que estábamos efectuando y cuál puede ser eventualmente la función de él[4]. En este ámbito, lo más importante que surgió ha sido la convicción de que existe un inmenso trabajo por hacer, que es de importancia para nosotros y para el país y que, lamentablemente, cada segundo que pasa puede significar una pérdida irreparable (debido a que la generación que participó de estos procesos oscila entre los 70 y 90 años), lo que nos impregna de una idea de urgencia importante.

3.

Es posible encontrar en Chile un conjunto de proyectos que han surgido y que comparten en cierta medida un principio genealógico, como este proyecto sobre el edificio de la UNCTAD III en Santiago de Chile (275 días). Entender el edificio, su origen, su función, su historia, implicaba entender un conjunto de elementos básicos, como la red de relaciones que le dio origen. Al entrar en este proceso de investigación se abren de manera inevitable

4. **a.** *En este proyecto han participado y colaborado generosamente las siguientes personas:*
Entrevistas y sesiones de trabajo: Pedro Sepúlveda (Profesor de ESADE, Barcelona, España), Guillermo Núñez (artista, Premio Nacional de Arte), Ramón Castillo (Curador de arte contemporáneo, Museo Nacional de Bellas Artes), Marjorie Peña, Daniela Schütte, Roberto Aguirre y Ana Tironi (Biblioteca Nacional), Dr. Juan Carlos Letelier (Biólogo, de la Universidad de Chile), Martín Hopenhayn y Marco Ortega (CEPAL), Dr. Armando Cisternas (Sismólogo, Universidad de Chile), Dra. Felisa Córdova (Ingeniero eléctrico, Universidad de Santiago), Sergio Salamó (Ministerio de Educación), Oscar Aguero (Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes), Dr. Ricardo Baeza-Yates (Ingeniero, Universidad de Chile),Carlos Vignolo (Ingeniero - Universidad de Chile), Dr. Claudio Naranjo (Médico y Terapeuta), Pepa Foncea (Profesora diseño gráfico), Alfonso Gómez (Diseñador industrial), Pancho Hoffmann (Terapeuta y Artista), Soledad Bianchi (Profesora de literatura), Samy Frenk (Investigador, terapeuta de Rolfing), Dr. Mario Luxoro (Ingeniero Químico-Biólogo), Ignacio Aliaga (Cineteca Nacional), Adriana Hoffmann (Bióloga, medioambientalista), Dr. Manuel Antonio Garretón (Sociólogo), Felipe Alliende (Profesor de Literatura), Marcelo Porta (Cineasta), Soledad Ferreiro (Directora de la Biblioteca del Congreso Nacional), Juan Alvarez (Ingeniero informático, U. de Chile).
b. *Consultas: Humberto Maturana (Biólogo), Sebastián Edwards (Economista), Fernando Flores (Ingeniero, Senador de la República), Luis Weinstein (Médico), Rolando Toro (Psicólogo y terapeuta), Eduardo Devés (Historiador, Universidad de Santiago), Sergio Contreras, (Economista, ex funcionario del Banco Mundial), Reinhardt Schultz (Cineasta), José Moreno (Fototeca de la Universidad de Chile), David Núñez (Biblioteca Nacional).*

preguntas, que no nos pueden llevar a restaurar el tiempo, pero que sí ayudan a iniciar un proceso muy necesario: no existe sólo una versión de las cosas, especialmente si éstas están invisibilizadas desde el presente. Como dice Foucault, genealogía es una contramemoria. Es necesario ahora hacer la contramemoria del edificio, dejar que hable y señale desde todas sus dimensiones, apelando a sus principios de símbolo que se fue desfigurando en el tiempo, y que cuestiona desde su historia la desfiguración de sentido que lo ha afectado.

Hay una casualidad que reúne iniciativas, proyectos, empeños. A veces existen muchos años de distancia, pero las similitudes emergen y se hacen evidentes de diferentes maneras. En el caso de este texto hay una casualidad triple: nosotros nos preguntábamos por la naturaleza de las resistencias a la innovación en Barcelona, desde allí descubrimos el enfoque genealógico desarrollado por Foucault y Guattari en la CERFI, en la Francia de los años 60's, orientado a hacer genealogía para la instalación de nuevos equipamientos colectivos públicos. Luego hicimos el proyecto en Chile, y ahora se nos invita a participar en este proyecto sobre un edificio que tiene una vinculación con equipamiento colectivo –cuando fue creado-, y con genealogía –ahora-. Desde esta casualidad tal vez nos toca listar algunas características de los proyectos genealógicos. En términos generales, estos procesos pueden ser vistos como intentos o acercamientos para rearmar un tejido social, en parte perdido o degradado. Humberto Maturana nos habla de un linaje que hay que conservar (el linaje de la creatividad con conciencia social), porque sino se pierden las maneras de hacer las cosas: en eso debiéramos enfocarnos[5]. Porque, al parecer, el problema central que tenemos ahora en Chile (y en gran parte del mundo) es no encontrar la manera de hacer las cosas. No todas las cosas, por supuesto, sino aquellos desafíos más importantes, que como resume en PNUD (2010) para Chile son la forma de llevar las buenas ideas a concretarse. ¿Qué conspira contra las buenas ideas? En parte esa es la pregunta de muchos proyectos genealógicos: se han enfocado en el por qué y cómo, se han dado proyectos y procesos notables (en nuestro país). Y en ese camino nos encontramos con evidencias, hechos, y actitudes realmente sorprendentes. Es tanto que se hace difícil, a veces, creer que procesos como estos se hayan dado en nuestro país (aparece en parte un país extraño por su creatividad y proactividad, e inexplicable entender dónde y cómo estamos ahora). La clave está en las formas de relacionarse, en la sociabilidad, en la confianza, en la amistad. La mayoría de las historias recogidas así lo indican. Visto desde hoy, nos vemos obligados a hacer dos ejercicios, ambos genealógicos: 1º) pensar, reconocer, que en realidad no conocemos el país (no sabemos bien dónde estamos parados), y 2º) pensar, reconocer, que en realidad debemos

5. *"No sabemos hacer los muros incaicos porque el último albañil que podía hacerlos al vivir, murió, y con su muerte acabó un linaje de la historia humana. Tal vez si quedase algún relato.... tal vez si hubiese sobrevivido algún aprendiz. A nosotros en Chile nos puede pasar lo mismo: la falta de práctica genera el olvido y la muerte, el fin de la historia. Y cuando eso pasa, a veces un mundo se acaba de modo irrecuperable. Ese es nuestro riesgo, la muerte del presente en el olvido del pasado porque nadie siguió el linaje. Hay linajes que vale la pena seguir. El linaje del trabajo serio, de la creatividad con conciencia social, del hacer universitario responsable. El linaje de la cooperación en la creatividad y no de la enajenación antisocial de la competencia." Texto de* Humberto Maturana *dedicado a Francisco Hoffmann* ***"El sentido de lo humano"****(1990)*

buscar por qué, cómo, dónde y de qué manera este país es el mismo (y poder aceptar que en realidad estamos parados en el mismo país)

En este contexto de preguntas y hallazgos, nuestra mirada se amplía y ha cambiado; algo tiene que decir la historia: cómo se articula el vernos, qué rasgos destacan como profundos y cuáles como superficiales, en qué medida el reconocernos en una manera de hacer del pasado nos define una forma de ser futura… Muchos juegos de fuerzas y energías tensionan y fluidizan estas preguntas, pero como dice Foucault no hay nada socialmente importante que emerja sin un campo de fricción. Y en este espacio queda expuesto el valor del proyecto genealógico: permite hacer una transposición del pasado al presente, y luego, del presente al futuro, tomando conciencia de costos, de inversiones ya hechas en direcciones precisas, avances que pueden estar perdidos o que potencialmente pueden ser recuperados.

4.

Cuando reconocemos un inmenso valor en los procesos estudiados, de los 50's a los 70's, donde se incluye el proyecto del edificio UNCTAD III, se destaca y se hace palpable el valor de la existencia de una cultura "intermedia" en Chile, es decir, una cultura que no se movía por los parámetros de la cultura tradicional de Chile (o de los hacendados, como dice Gabriel Salazar), y que era capaz de conectar con la cultura de los sectores populares (la que surge en "la Chimba", como también dice Gabriel Salazar). Una cultura dónde las clases medias y profesionales podían integrarse en un proyecto colectivo con los sectores populares, una cultura que se concreta en importantes procesos para el país, desde la creación de CORFO a la realización de la reunión de la UNCTAD III (una reunión mundial sobre la pobreza en el mundo), avanzando con un imaginario colectivo e inclusivo. Visto desde los años 2000, desde un país que tiene una "deuda cultural" como dice el PNUD (2002), cuyo principal contenido es no poder dar un relato colectivo que explique a la población dónde socialmente se encuentra y por qué se encuentra allí. Esta experiencia previa, este modelo de cultura intermedia, es sin duda un activo importante, tiene un valor estratégico para entender dónde estamos y hacia dónde podemos ir. Y en buena medida podemos apuntar dónde ir cuando quien se lo pregunta sabe de dónde viene.

En cierta medida, la experiencia actual chilena desde la cual nos vemos obligados a entender estos procesos previos, como dicen Rodrigo Arocena y Judit Sutz[6], describen un proceso de "desaprendizaje" social: un conjunto de logros colectivos a través de los cuales el país se dotó de estructuras, procesos y modos de actuar, todos públicos, es desmantelado (por ejemplo, privatizándolo), traspasando el manejo de estos recursos a otros agentes no públicos, perdiendo el país un conocimiento clave para su propio manejo estratégico.

*6. El tipo de intercambio en las relaciones económicas de América Latina ha profundizado las "divisorias de aprendizaje", llegando incluso a numerosos casos de "desaprendizaje" debido al desmantelamiento de grupos especializados que acompaña a la privatización de empresas públicas. Arocena, Rodrigo y Sutz, Judith "El estudio de la Innovación desde el Sur y las perspectivas de un Nuevo Desarrollo" en: **Revista Iberoamericana Ciencia, Tecnología** Nº**7** Septiembre - Diciembre 2006.*

5.

Situar los proyectos genealógicos en el ámbito de la innovación no es un ejercicio forzado. En realidad no es posible la innovación sin genealogía, sin atender a los cambios profundos y a sus costos: los proyectos se enraízan en una realidad social y territorial, se conectan a fuerzas presentes en unas personas, en unos grupos sociales y en unos tiempos específicos. Se piensa en la innovación desde el punto de vista de la creatividad y de la emergencia de lo nuevo, pero para hacer aparecer esto se necesitan redes, confianza, energía, dinero, visión. Sin esto, todos productos de la energía de una sociedad, no hay innovación posible. La innovación no se puede forzar o fingir: es evidencia de una inmensa flexibilidad social, que es "porosa", que permite que esa sociedad ocupe efectivamente sus recursos. Por ello, hasta las visiones más tecnocráticas que están presentes actualmente (como p.ej. Richard Florida, en Economía Creativa) hacen énfasis en que los medios "creativos" e innovadores son medios con un alto nivel de tolerancia interpersonal. Pero en realidad este énfasis apunta a nuestro entender a otro factor: no es suficiente con tolerancia, sino que requiere diversidad. Al invertir la mirada, la sociedad más creativa e innovadora es aquella que cuenta con un extenso catálogo de respuestas para enfrentar sus desafíos, y como dicen Arjun Appadurai y Catherina Stenou (2000), esto sólo se consigue integrando diversidad. Cuando una sociedad es eficaz en este proceso logra dotarse de una "infraestructura de la imaginación" que es tan relevante como la infraestructura física y material para lograr producir las respuestas a sus propios desafíos. De acuerdo a estos criterios, se puede contar con una visión de la innovación bastante más interesante y potente desde un punto de vista social que la visión que sólo la conecta a la vertiente ciencia/tecnología/negocios, y esta visión tiene en la experiencia chilena de los 50's a los 70's una importante fuente de recursos y ejemplos.

6.

La manera en que me encontré con la necesidad de un nuevo discurso político en Chile.

El proyecto de Genealogías de la Innovación en Chile me abrió un espacio de reflexión importante en el cual he estado trabajando en los últimos dos años y que puedo describir a través de dos líneas principales: en qué medida lo que revela nuestra investigación supone considerar la experiencia previa como un activo de principal importancia para el país, y cómo el plantearse manejar este recurso supone cambiar relaciones de poder. Es un recurso central por lo que explicamos antes: nos evidencia una forma cultural inclusiva y expansiva, con compromiso por lo público, que es de gran importancia para elaborar un discurso colectivo e igualitario (no discriminador). Y considerar estas experiencias como recursos nos pone en la situación de identificar maneras de administrarlos, y esto supone tomar decisiones, destinar recursos, desarrollar una preocupación y una sensibilidad, poner en acción ciertas maneras de hacerlo. En este sentido, consideramos indispensable para manejar este recurso al menos una política de gestión de nuestro capital intelectual. Ojalá esta política sea elaborable en consenso por el interés general que supone, pero como las evidencias dicen que no está en los programas políticos actuales esta prioridad, tal vez el desafío sea inventar la forma de desarrollar esta política desde la ciudadanía. Nada mejor que uno mismo cuide sus propias cosas, ¿no?. Y eso es un programa político que comienza con estos procesos de apropiación de nuestra propia historia reciente. Tal vez los proyectos genealógicos sean un primer paso de un programa y una praxis política bastante efectiva contra el desaprendizaje social, ¿por qué no?

Álbum de la UNCTAD III, 1972. Cortesía de Rodrigo Miranda.

Extintor. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Textos: Afecciones

En torno al edificio de la UNCTAD III, reflejo del espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile

Carlos **Navarrete**

Hasta no hace mucho tiempo atrás, pasar por la zona de Alameda Bernardo O'Higgins entre Portugal y José Victorino Lastarria representaba una de las mejores postales de Santiago de Chile, ya que al gris contaminado del paisaje, se le sumaba una extraña construcción que en tiempos de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) había sido la edificación que la identificaba, e incluso, durante los primeros años de la recuperación democrática, poco o nada se había hecho en pos de recuperar arquitectónicamente el edificio Diego Portales, como el régimen militar la había nombrado.

Sin embargo, un domingo 5 de marzo de 2006, "el edificio que fuera construido en 1971 como máxima expresión de la modernidad bajo el gobierno de Salvador Allende y que fuera elegido por Augusto Pinochet como sede del poder de la Junta de Gobierno, sufrió un violento incendio que destruyó por completo su Centro de Convenciones".[1] La catástrofe detonó una serie de notas en la prensa local, tratando de explicar cómo ese inmueble utilizado hasta ese minuto por el Ministerio de Defensa no había sido objeto de una manutención acorde al desarrollo del país, ni mucho menos a una recuperación de sus instalaciones.

Más allá de lo que se empezó a decir y a publicar sobre este asunto en los medios locales, en varios círculos artísticos este tema no pasó desapercibido, de hecho, con algunos de mis colegas meditábamos sobre este lugar en sus primeros días de inaugurado. De ahí, entonces, que el recuerdo de la Unidad Popular (UP) fuese el punto de partida para analizar el gesto del Presidente Allende en términos de iniciar la construcción de este edificio de modo acelerado, dada la realización de este encuentro económico para el "Tercer Mundo"[2] en el mes de abril de 1972 y la positiva respuesta de arquitectos, ingenieros y obreros en términos de cumplir con ese encargo como si se tratase de una obra colectiva en el más amplio sentido de la palabra.

En ese orden de ideas, el artista gráfico Pedro Millar[3] me habló de su obra realizada en compañía de Luz Donoso (1923- 2008) y de cómo cuando fue a ver en dónde se ubicaría, "lo único que hallé fue una serie de vigas de acero, las que iban a armar una estructura y entonces Eduardo Martínez Bonati me dijo que eso sería el muro en donde se colgaría la obra."[4] Otro tanto me comentó en su momento el pintor Mario Toral, el grabador Eduardo Vilches y, en lo personal, el encuentro con el artista

1. Oscar Valenzuela, ***"Polémica por el devastador incendio en el Diego Portales"*** *en* ***Diario Siete****.* Santiago. Marzo. 06. 2006. pp. 01 a 03.

2*. Léase el artículo de* Javier Rojahelis *cuando señala: "Apodado irónicamente por la gente como el portaaviones, el edificio que Allende mandó a erigir para albergar la Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo (UNCTAD), de 1972, fue un hito de velocidad constructiva (partió a fines de abril de 1971 y demoró 10 meses en ser terminado). La obra, que se instaló junto a una torre que se había proyectado como extensión norte de la Remodelación San Borja, fue elaborada simultáneamente en su planta y en su techo." En diario* ***El Mercurio****,* Artes y Letras. Santiago. Agosto 12. 2007 pp. E2 y E3.

3*. La obra en cuestión era un tapiz bordado de grandes dimensiones, ubicado en uno de los salones plenarios. La obra fugazmente apareció registrada fotográficamente en revista Ercilla como parte de un artículo que hablaba de la realización de la UNCTAD III y posteriormente al 11 de Septiembre de 1973 se encuentra desaparecida. Aunque algunas versiones orales hablan de que parte de este trabajo se estuvo vendiendo en algunos locales del Mercado Persa ubicado en el Parque de los Reyes hasta no hace mucho. No ha sido posible hasta la fecha hallar algún rastro de la obra.*

4*.* Carlos Navarrete *en conversación con Pedro Millar, marzo de 2006. Escuela de Arte Universidad Finis Terrae. Santiago.*

Patricio de la O, me hizo rememorar el día en que con mis abuelas fui a tomar once al casino de ese lugar, ya que junto a este artista fuimos repasando cómo la amplitud de ese recinto permitía atender a una gran cantidad de personas, ofreciendo buena comida a muy bajo precio. Esta simple enumeración de pequeñas historias me permitió comprender que esta edificación representaba en ellos un momento único donde las artes visuales se entrelazaron a la arquitectura y ésta a un deseo de hacer urbanismo más allá de las teorías e ideas en boga por esos años. Aunque a la luz de los acontecimientos que siguieron al fatídico 11 de septiembre de 1973, poco o nada quedó de ese gesto radical.

Dos años después del siniestro tuve la oportunidad de recorrer las amplias dependencias de este edificio debido a que la empresa ALCORP fue la encargada del proceso de demolición de gran parte de este levantamiento urbano[5], lo que implicaba retirar y embalar las obras de arte que había en el lugar y por lo mismo aplicar un protocolo de trabajo desarrollado por el Ministerio de Obras Públicas (MOP). Como miembro del equipo de trabajo[6] encargado de la remoción y embalaje de las obras de arte, me vi enfrentado a la no fácil tarea de ir confrontando las historias que se narraban en torno al edificio, su momento histórico y muy especialmente el estado de las obras de arte que ahí se encontraban.

Una de las primeras impresiones fue el encuentro con la obra mural de José Venturelli, “Representación Alegoría Americana”, ubicada en uno de los salones de conferencias que pese a los años se mantenía en muy buen estado. El mural, de estilo figurativo y americanista, se contraponía a la arquitectura interior que lo cobijaba, ya que las líneas arquitectónicas de este pequeño salón eran de corte modernista y muy en el estilo del film de Stanley Kubrick, “2001 Odisea del Espacio”, en términos de jugar con colores saturados en el recubrimiento de los muros (alfombradas en un tono anaranjado intenso) y el piso con un tapete en ocre oscuro, que hacía juego con las maderas naturales -las que a modo de decorados-, otorgaban a las uniones para las parrillas de focos empotradas en barras de aluminio; un aire de contemporaneidad sencillo y solemne.

Otro aspecto que me llamó poderosamente la atención de ese salón y de los otros que con el paso de los días fui visitando, fue el toque de modernidad a los distintos espacios interiores por medio de las curvas en reemplazo de los ángulos rectos en las terminaciones de muros y mampostería. Ello también se podía observar con mayor notoriedad en muchas de las puertas que dividían algunas zonas de oficinas del recinto y especialmente en el entrepiso, lugar en donde estaban las casetas para los intérpretes de cada una de las ponencias.

***5**. Para una mejor idea de lo que se desarrolla léase “Diego Portales se llamará Centro Gabriela Mistral” de Mauricio Aguirre, cuando señala: “El incendio que afectó en marzo de 2006 una importante zona del edificio Diego Portales fue el punto de partida para crear uno de los más ambiciosos proyectos urbanísticos que se emplazarán en la capital: el Centro Cultural Gabriela Mistral. Y por eso, la remodelación del característico recinto será total”. En diario La Tercera. Santiago. Agosto 07. 2007.*

***6**. El equipo estaba integrado por la artista visual Lorraine Leigh, el ingeniero civil Roberto Leigh, bajo la atenta coordinación por parte de ALCORP del ingeniero Carlos Romero. Las faenas se iniciaron a comienzos de diciembre de 2008 y finalizaron en febrero de 2009.*

Este contrapunto entre lo que podríamos llamar una visualidad americanista desde por ejemplo, la obra de J. Venturelli y un interiorismo arquitectónico modernista es, desde mi punto de vista, uno de los mejores elementos identitarios de este recinto. Porque buscando al "Hombre Nuevo" en un sentido intuitivo, los artistas y arquitectos involucrados en ese proyecto dieron con estos dos extremos visibles del momento que atravesaba Chile, haciéndolos convivir en cada uno de los elementos que fueron dando forma a este levantamiento.

En otras palabras, recorrer las diversas dependencias de este recinto, con el paso de las semanas se convirtió para mi persona en el mejor reflejo para poder dimensionar un espacio social en donde perfectamente era posible imaginar a un ciudadano conciente de su origen geográfico habitando una arquitectura de líneas puras y simples, anclada en los nuevos materiales y tecnologías para su tiempo.

He indicado que en esos primeros días de trabajo al interior de esta edificación, mi encuentro con la obra de Venturelli me permitió avizorar un cierto momento de Chile, oculto por varias décadas para una inmensa mayoría. Este dato no menor, se fue acrecentando cuando al cabo de una semana a ese mismo lugar trajimos el taco xilográfico de Santos Chávez (1934 - 2001) obra que destacaba por la belleza del trazo realizado mediante la certera gubia que al horadar la madera fue capaz de perfilar dos rostros humanos, los cuales apelaban a nuestro origen mapuche. La obra en cuestión había sido declarada desaparecida, sin embargo, en una de las primeras limpiezas del recinto, luego del incendio; apareció en inmejorables condiciones de conservación. La madera no mostraba signos de humedad y no se observaba deterioro alguno, más que el paso del tiempo por esos dos rostros visibles ante la mirada del espectador por la tinta negra que les recubría. Mientras los asistentes iban preparando el material para embalar este trabajo, sistemáticamente fueron llegando los distintos obreros afanados en la demolición de gran parte de las dependencias del edificio, para observar estos poderosos retratos; tal acto quedó grabado en mi retina por el simple hecho del poder que puede tener una imagen cuando se transforma en arte ante la mirada de una persona cualquiera.

Traté de imaginar lo que esta obra provocó en las personas que ingresaban a ese recinto recién inaugurado, con esos espacios luciendo obras de arte contemporáneo junto a los nuevos materiales para esa arquitectura consagrada al pueblo de Chile, o como bien leí un día en un matutino local sobre las actividades del lugar en 1972: "se podía circular libremente desde la Alameda hacia Villavicencio, y desde ahí al Parque Forestal. Había una plaza interior, sin rejas, con esculturas donde actuaban artistas y cantantes, recuerda el arquitecto Miguel Lawner, uno de los profesionales que participó en la construcción de la imponente estructura".[7] Esta sentencia

7. Oscar Valenzuela. ***"Nuevo gobierno planea reconstruir el Diego Portales para abrirlo a la gente".*** En Diario Siete. Santiago. Marzo 08. 2006. p 10.

inmediatamente me llevó al trabajo de Federico Assler, quien desarrolló un conjunto escultórico en hormigón armado, en uno de los sectores que da a Villavicencio y que a partir de la Dictadura Militar, sólo pudo ser observado desde esa calle, porque al enrejamiento de todo el perímetro circundante de la edificación, el sector de la escultura fue utilizado como estacionamientos, negando toda posibilidad de interacción y uso con el espectador, que había sido el sentido original del artista al emplazar esta pieza volumétrica en donde se mezclaban formas orgánicas con rasgos humanos, a levantamientos verticales con aires andinos. De hecho, una de las grandes discusiones con la empresa ALCORP fue la no remoción de esta obra debido a que se destruiría si se intentaba cualquier proceso de separación. Tal acto fue apoyado por el propio escultor, quien una mañana de diciembre se apareció por el lugar para reunirse con personeros del MOP y el propio arquitecto encargado de la remodelación de esta edificación.

La obra de Assler corrió mejor suerte que muchas otras piezas escultóricas. Pienso en la obra de Carlos Ortúzar ubicada a la entrada de la torre de oficinas y que a pocos días del golpe militar ya había desaparecido[8], o los bebederos de concreto e incrustaciones de cerámica, realizadas por Sergio Mandiola, algunos de los cuales desaparecieron y los que sobrevivieron al paso del tiempo estaban en pobres condiciones materiales. Algo parecido sucedió con las macetas de Ricardo Irarrázaval, elaboradas en concreto y pensadas como un conjunto escultórico modular muy en el estilo de Federico Assler. De hecho, una vez escuché que fue el propio Assler el que invitó a Irarrázaval a trabajar en su taller para realizar estas obras que constituyen una rareza dentro de su producción visual.

Sin embargo, la obra que se convirtió en un punto emblemático de las transformaciones de este recinto durante 1973 a 1989 fue la obra del escultor Félix Maruenda (1942-2004) titulada "Chimenea", debido a que su volumen ubicado a un costado de la placa de conferencias daba a la Alameda Bernardo O'higgins, ubicándose en una explanada que unía los patios interiores con esta avenida. Este sector rápidamente fue convertido en estacionamientos techados, junto al cierre de rejas de ese perímetro. Lo más simbólico de tal procedimiento fue el cambio de color de la escultura, de un rojo intenso y muy a tono con las líneas arquitectónicas de la obra arquitectónica a un verde nilo, como buscando rebajar su origen contemporáneo a un orden burdo y meramente utilitario.

A ese respecto, poco o nada se ha escrito sobre el carácter utilitario de muchas de las obras de arte que fueron alhajando el recinto. Por ejemplo, la escultura de F. Maruenda era la cara visible en el exterior de los ductos de ventilación del casino.

***8**. Para una mejor comprensión de lo expuesto véase **"Las Obras perdidas del Diego Portales"** de* Yenni Cáceres. *Cuando expone: "Nadie parece tener respuestas de lo que pasó con las obras de arte del edificio de la UNCTAD. Uno de los arquitectos proyectistas del edificio, Sergio González, volvió a buscarlas al mismo edificio después que se levantó el toque de queda, el 15 de septiembre, y comprobó que a pocos días del golpe una escultura de Carlos Ortúzar –emplazada en una terraza- ya no estaba. Miguel Lawner, encargado de la Cormu (Corporación de Mejoramiento Urbano) durante la UP y coordinador de la construcción del edificio, no pudo averiguar mucho más. Fue detenido el 12 de septiembre y el 15 lo mandaron a Isla Dawson". En revista **Qué Pasa**.* Santiago. Diciembre 14. 2007. pp 24-31.

Los tiradores de los salones principales fueron realizados en bronce por el escultor Ricardo Mesa (1931- 2000) y representaban una mano empuñada asociada al ideal socialista "Venceremos".

Nemesio Antúnez (1918 - 1993) intervino un recinto con una serie de franjas negras en sentido diagonal que iban desde el suelo al muro, en baldosa cerámica. Dicha intervención era una clara alusión a las relaciones que había entre pintura y arquitectura. El simple acto de jugar con el blanco y el negro ya daba a ese espacio una atmósfera severa y audaz, muy en la idea de lo que hoy se llama "retro futurismo". Enumero estas obras porque además de su carácter funcional sufrieron los embates y el odio de la Dictadura Militar, mientras ella habitó el lugar. Por ejemplo, los tiradores fueron reinstalados después del golpe pero con las manos hacia abajo, la intervención de Antúnez fue convertida en un torpe juego ortogonal de baldosas negras y blancas, muy en el estilo de un tablero de ajedrez y durante el proceso de reconstrucción del recinto no fue considerado por el MOP como obra de arte y fue destruida una mañana de diciembre. Algo parecido ocurrió con un par de murales que estaban bajo unas capas de pinturas y que una persona que había trabajado en el lugar me mostró con mucha emoción, al ver que serían desmantelados esos paneles por inservibles.

Tales datos han quedado concitados en las notas que fui elaborando a diario durante mis días de trabajo en ese lugar y ahora se han entreverado a este breve escrito. Ciertamente que las obras que sobrevivieron, hoy en día, se exponen a los ciudadanos que visitan este recinto, actualmente transformado en centro cultural. Otras esperan ser vistas cuando las otras etapas de reconstrucción culminen, pero lo verdaderamente interesante es saber el destino de algunos trabajos recuperados en los años 90 y que actualmente están en manos privadas, ya que como bien se sabe, cada uno de los artistas que participaron con una obra en este proyecto "durante tres meses, todos recibieron un honorario equivalente al sueldo que se le pagaba a un obrero calificado de la construcción, lo cual correspondía a 15.000 escudos".[9] Por tanto, las obras pertenecen al Estado de Chile. Este ha sido otros de los temas que sistemáticamente se ha esquivado en los últimos años por los gobiernos de turno, en el sentido de que debiera existir un gesto de restitución, previo pago por parte del Estado, a quienes tengan algunas de estas piezas y una indemnización a los artistas que sufrieron la pérdida de sus obras bajo las circunstancias que en algunos casos he descrito.

Mientras preparo estas notas, no dejo de ponderar en cómo la tarea de recolectar y embalar las distintas obras de arte que había en ese lugar, sistemáticamente me fue llevando a los trabajos que ya no estaban. Ello me hace pensar en el carácter de vasos comunicantes que se logró establecer entre los 35 artistas que tomaron el desafío de unir a través del trabajo visual la visión de la arquitectura local de ese momento y, en el fondo, la idea de hacer ciudad más allá del encuentro internacional que los convocó. A ese respecto la frase esculpida en piedra por el escultor Samuel Román (1907 - 1990) -también desaparecida-, resume gran parte de lo expuesto: "este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo de Chile, representado por: sus obreros, sus técnicos, sus artistas y sus profesionales. Fue construido en 275 días y terminado el 3 de abril de 1972 durante el Gobierno popular del compañero Presidente de la República Salvador Allende G.".[10] Por lo mismo, recuperar en pleno siglo XXI este recinto, no sólo implica maquillar la austera arquitectura del recinto, sino más bien devolverle su carácter original como un signo distintivo de nuestra identidad.

9. *Ibid nota 8*

10. David Maulén, ***"El edificio del pueblo antes de las llamas".*** *En diario* La Nación. Santiago. Marzo 12. 2006. pp 48-49.

"La pasión y el fervor con que todo el pueblo construyo este edificio es un símbolo con que Chile quiere contribuir a que se construya una nueva humanidad" discurso del Presidente Salvador Allende G. en el acto de inauguración UNCTAD III (13 de Abril 1972)

"Hacer un edificio cuyos espacios acepten cambios y sean susceptibles de utilizarse para distintas manifestaciones de la cultura. Texto extraído de las premisas para el diseño del edificio UNCTAD III". Revista AUCA (Arquitectura, Urbanismo, Construcción, Arte) nº 22, abril, 1972, p.60

Intersticios

Mario **Sobarzo**

El rosal que los vivos riegan sobre su huesa,
¿no le pinta a sus rosas unas formas de heridas?,
¿no tiene acre el olor, siniestra la belleza
y las frondas menguadas de serpientes tejidas?
Gabriela Mistral

La vida de las palabras está constituida siempre históricamente. Esto implica que los distintos significados que la van definiendo están determinados por estructuraciones económicas, sociales y políticas específicas, que van configurando estratos, formaciones geológicas, que necesitan ser investigadas para acceder a una comprensión más adecuada y completa del contexto en que ellas se usan.

En el caso del término intersticio, los diferentes momentos históricos que constituyen su significación nos dan cuenta de tres tipos de preocupaciones. En primer lugar, las que se refieren a su configuración matérica, donde lo fundamental está representado por el sentido etimológico primigenio de la palabra. Un intersticio es una hendidura pequeña que se eleva entre dos cuerpos o en el mismo cuerpo. Esto hace referencia al prefijo latino inter, que significa "entre" y al verbo sistere, que tiene como raíz sta-/ste-/sti-, que significa: 'estar de pie'. Es decir, un intersticio es aquello que se mantiene en pie entre dos cuerpos o en un mismo cuerpo.

Pero, ¿qué es estar de pie? Para que algo esté de pie, alguna vez debe no haberlo estado. Es decir, ese afán de mantenerse, nos recuerda que alguna vez se tuvo que poner en pie, o sea, alguna vez esto se erigió, se fundó. Como si la gravedad fuera simbólicamente el enemigo de una humanidad erecta, que se percata de su lento decaimiento y la lleva a necesitar una tercera pierna, como en el enigma de Edipo. En el acto de levantarse entre, en medio de, dos cuerpos que están ahí, el intersticio devela su vacío, su hacer lugar retirándose para aparecer. Este carácter de la retirada es lo que los determina en su condición de existencia, que aparece para el cuerpo o los cuerpos como aquello que se yergue desde su ausencia corpórica.

En segundo lugar y, por efecto de su expansión sígnica, nuestro concepto ingresó en la medicina relacionándose con los fluidos como la linfa, aquel humor acuoso que circula por los vasos linfáticos. Este carácter del intersticio, cercano a lo líquido, da cuenta de su relación con la circulación que hace posible la vida.

En tercer lugar, un nuevo desplazamiento conceptual sitúa nuestro concepto en un desvío semántico que incluye las referencias al tiempo y el espacio. Es decir, un intersticio es la separación que existe entre dos momentos históricos o espacios que se encuentran relacionados.

Creo que estos tres sentidos de la palabra, que han ido constituyendo sus diferentes capas geológicas, nos permiten interpretar las implicancias del trabajo curatorial y el lugar en que él se emplaza. Esto quiere decir que más que pensar el aparecer de las obras seleccionadas en el proyecto 275 días, vamos a centrarnos en los intersticios que quedan entre el proyecto UNCTAD III, construido en la Unidad Popular, su transformación en Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, su expropiación en la dictadura y posterior conversión en el centro del poder de lo que ella representó (Diego Portales), y su actual expresión como Centro Cultural GAM. Estos cuatro momentos definen diferentes connotaciones de los quiebres en términos materiales, bióticos, espaciales y temporales que marcan el sitio en que el edificio se emplaza[1]. Por este motivo la

1. Para entender el sitio que es este emplazamiento, recomiendo el excelente libro sobre la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), que es la que le aporta la torre que hasta hoy aún ocupa el Ministerio de Defensa. ***La Interpretación de la Obra Arquitectónica y Proyecciones de la Política en el Espacio Habitacional Urbano*** *de Alfonso Raposo, Gabriela Raposo y Marcos Valencia. Universidad Central. Santiago, 2006.*

hipótesis orientadora de este texto se sitúa en la interrogación acerca de aquello que se sustrae a la mirada, haciéndole espacio a una historia que siempre es la del conflicto y que llegó a niveles más profundos de los que en un principio me imaginaba, como mostraré al final.

La historia del edificio está marcada por el momento en que la sociedad chilena alcanzó su máximo proceso de desarrollo democrático. Fue la vez en que la desigualdad económica y social estuvo más baja (lo que no significa mayor cantidad de riqueza), en que grandes masas fueron más cultas (las publicaciones de Quimantú y muchos proyectos artísticos que entonces germinaron, lo hicieron posible), en que la justicia y el desarrollo social llegó a lugares donde nunca se había visto (el campo, las poblaciones, las distintas periferias del capitalismo), etc.

Por ello en la construcción del edificio UNCTAD III esto quedó plasmado en múltiples gestos, como cuando vino el paro de los gremios profesionales y algunos de ellos decidieron abandonar la obra, los trabajadores siguieron levantando el edificio, gracias a lo cual se logró el récord de los 275 días. Y, obviamente, también se hizo notorio en las obras artísticas que constituían la exposición permanente cuando éste se convirtió en Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral.

Sería larguísimo enunciar la infinita cantidad de actos humanos, colectivos, construidos desde abajo y a la izquierda (como dirán luego los zapatistas), que hicieron de él (el edificio) un motivo de orgullo para el gobierno de la Unidad Popular y quienes lo sustentaban. Lo cierto es que la sinergia colectiva produjo una tarea titánica que siguió resonando aún mucho tiempo después, cuando la muerte y la barbarie se tomaron las calles y los corazones de Chile. Recuerdo que mi papá me contaba, cuando yo era niño, que en el viaje para imprimir el diario La Mañanita, perteneciente al sindicato de trabajadores del diario La Mañana de Talca (lo habían tenido tomado por varios meses), había comido alimentos riquísimos y baratos en los casinos del Gabriela Mistral. Con los años esto se lo escuché a muchas personas y siempre estuvo marcado por una añoranza que iba más allá de lo simplemente culinario. Marcaba para él y quienes me lo contaron, un símbolo de lo que había sido ese extraño momento en que los trabajadores y trabajadoras de Chile sintieron que el destino estaba en sus manos y era construido por ellos.

Luego vino la dictadura con su carga de horror y destrucción que también afectó al edificio con la desaparición de obras artísticas, desplazamiento visual y simbólico de otras, cierre perimetral, lo que lo llevó a representar lo más parecido a la estrella de la muerte de la Guerra de las Galaxias. Incluso cuando pasaba por ahí evitaba acercarme a los pozos, y las puertas realizadas por Juan Egenau me parecían siniestras. Los militares que custodiaban el centro de poder de la dictadura, y posteriormente el Ministerio de Defensa, eran la huella profunda de los crímenes que la televisión nos negaba y los políticos cómplices, aplaudían. Pocos gestos patentizan de forma tan clara el desplazamiento grotesco del significado que el edificio tuvo, como su cambio de nombre. Diego Portales representa una de las figuras favoritas de la derecha conservadora y, como tal, sirvió de ícono en la dictadura, convirtiéndose en medallas,

efigies que poblaron la imaginería asociada a ella y el propio nombre del Gabriela Mistral. Como si las cárceles ambulantes que este personajillo del siglo XIX implementara, hubieran servido de inspiración a los centros de tortura de la DINA y la CNI, y la constitución de 1833 a la de 1980.

Pero no sólo fue oscuridad, muerte y miedo, lo que nos legó aquella época. Las experiencias de organización y de resistencia de las masas populares expresadas en grandes paros nacionales, la valentía de la denuncia a los crímenes que se estaban cometiendo, la obstinada persistencia de la memoria y de la solidaridad compañera, fueron cuajando en aprendizajes colectivos, en otras formas de conocimiento que intentaban derrocar a la muerte y el horror. Son estas prácticas de subsistencia, quizá, lo más importante que nos llegó del gobierno del Presidente Salvador Allende y lo que él representó, y por eso me detendré en ellas para ingresar luego a analizar el modo en que se solidifican en la actualidad y se expresan en los trabajos seleccionados por los curadores.

El conocimiento que las clases populares engendran se sustenta en la ruptura. Ruptura con el modo en que el otro las define, las califica y cuantifica. Ruptura con una vida que es sólo fugacidad inane, conciencia absurda de sí. La ruptura, como una acción política, implica romper el deseo de fijarse en el colonialismo cultural del capital, nace de aceptar la diferencia de las lenguas como condición necesaria para entenderse, del reconocimiento y valoración de la multiplicidad. Nacerán así los conflictos, pero también la aceptación de que no hay superioridad de uno sobre el otro, sino aceptación de esta misma diferencia como espacio irreductible, que es el que fija el modo del hacer comunicativo.

Lo que aparece aquí es la intraducibilidad del ser humano. El mero formular una afirmación -que lleva implícita su negación, en tanto ha nacido contra ella; de la oposición de dos principios que se conservan imposiblemente reducibles el uno al otro- conlleva la apelación a la diferencia, al quiebre, al hiato, a la invaginación, en un momento determinado, que es siempre el de la red textual-nombre. En este espacio aparece lo no administrable en el mero discurso, pues en su nacimiento siempre hay un más allá al que es necesario referirlo. En este espacio de quiebre se abre paso un punto de fuga intraducible, inenarrable, la conciencia de sí, como aquel resabio que el capitalismo nunca puede integrar ni reconocer ni aceptar: el proletario, como aquel que ha sido expropiado de todo, salvo de la vida necesaria para reproducir el capital, como lo señaló Žižek[2].

En la fractura, en el corte, desaparece la posibilidad de la formulación de la identidad, desaparece la administración de la lógica y la metafísica del capital (la igualdad en el mercado), para dar paso a una libertad que no requiere de fundamentos trascendentales ni de redes de sentido, sino que más bien los rechaza, en la medida que serían un volver a construir sobre un abismo de inasibilidad, una falacia ya desarmada.

Como lo ha señalado Raúl Zibechi[3], las formas comunidad y multitud son enemigas del capitalismo, que busca disolver a la primera con sucedáneos de participación construidos sobre la promesa de mejoría social y capturar a la 2ª, disolviendo las "experiencias compartidas, amorfas, eficientes, espontáneas, sorpresivas y sorprendentes", que ella representa. Pero ambas sobreviven en la rabia, en la diseminación de la resistencia. Sin embargo,

2. *Véase, por ejemplo, el capítulo "Sobre el Uno" en:* ***Porque no Saben lo que Hacen. El Goce como un factor político.*** Ed. Paidós. España, 1998.
3. *Véase su libro* ***Progre-sismo. La domesticación de los conflictos sociales.*** Ed. Quimantú. Chile, 2010.

lo que no se logra es construir una opción sólo a partir de la rabia. Y creo que en esto hay 3 razones: 1) se necesita algo más que una mera negación de lo existente; 2) se necesita una opción atractiva y validable socialmente que sólo existe **en** (remarco este "en") la lucha; 3) y relacionado a lo anterior, se necesita romper con el mismo orden simbólico que se pretende ganar, con lo cual ambas opciones se vuelven contradictorias entre lo moral que la sostiene y la praxis política que requiere para hacerlo. Estas contradicciones son el aprendizaje colectivo de los cuerpos, de las voluntades y del deseo, que se agita en el poder constituyente del que nos habla Negri[4] y que permite la superación de la violencia del capital.

Este aprendizaje colectivo se manifiesta en múltiples formas, en la ciudad, en el trabajo, en el padecimiento de transportarse, etc., y cuando vence lo hace cortando el nudo gordiano del capital: 1) con experiencias de encuentro, conocimiento y reconocimiento de estas fuerzas, con construcción de trabajos de base (para generar territorialidades comunes y no sólo vivir en el territorio); 2) haciendo estas experiencias de trabajo común territorial con objetivos, plazos y compromisos claros, que permiten construir una militancia social común (evitando, de este modo, la instrumentalización del movimiento y evidenciando a las fuerzas políticas espurias que lo hacen); 3) abriendo espacios de actividad política para que esa misma experiencia de trabajo territorial constituya acuerdos que nacen no desde la teoría que hacen una decena de iluminados, sino desde las necesidades que hay que resolver para la autosubsistencia y existencia.

Esto configura una estrategia política que se fundamenta en 3 principios: resistencia en la (y construcción de) cotidianeidad, experiencia de colectividad y organización comunitaria transversal del territorio (lo que en los '70 se llamó Cordón[5]). Creo que es esto lo que la acción política realiza al ir subvirtiendo el poder, haciéndose fuerte desde los intersticios que este mismo poder genera, construyendo las confianzas colectivas que hoy faltan.

En la actualidad, el Centro Cultural GAM expresa este carácter residual de los espacios de subsistencia, que hemos venido describiendo. En una democracia híbrida, debido a las características heredadas de la dictadura (sistema electoral binominal, inexistencia de plebiscito, persecución y estigmatización de las luchas sociales mediante el eslogan de terrorismo, desafección mayoritaria y desconfianza en la política, por nombrar algunas), y nuevos lastres surgidos de la extremada desigualdad imperante hoy, el conocimiento popular se desarrolla en la autogestión, autonomía y territorialización.

Todo esto me lleva a la cercanía existente entre lo que vengo señalando y las obras que son parte del proyecto 275 días. Creo que si algo marca estos trabajos es una estrategia sutil de descolonización de sí, de resistencia a la expropiación de la mirada y a la internalización del miedo. Ahí donde las antiguas obras están desaparecidas (como tantas y tantos compañeros) o desterritorializadas de su sitio original, las obras actuales funcionan como trabajos intersticiales en la multiplicidad de sentidos que antes describimos. Así, Leonardo Portus apela al trabajo

*4. Véase **Contrapoder en Contrapoder. Una introducción.** Ediciones de Mano en Mano. Argentina, 2001.*

5. Para una descripción de lo que fueron y su modo de funcionamiento, revisar la 3ª parte del extraordinario documental La Batalla de Chile de Patricio Guzmán, llamado El Poder Popular (Chile, 1979). Para entender su importancia existen distintos análisis, entre los que pueden nombrarse los realizados por Sebastián Silva (pueden encontrarse varios en www.archivochile.com) y Peter Winn (Tejedores de la revolución. Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo. LOM Ediciones. Chile, 2004)

de borradura, de censura y negación de memoria, mediante la invisibilidad o camuflaje a los videntes en Voluntad y mediante la refracción de la luz en la otra (Lápida). Algo semejante realiza Cristián Silva (Filtraciones) con un trabajo de remembranza que se duplica infinitamente hacia la sala de arte popular latinoamericano, disolviendo las fronteras, los límites que separan intervalos de tiempo y espacio donde los (nuestros) muertos del subcontinente de que Chile forma parte, son la huella; el resto que desde su invaginación y ausencia, retorna potentemente. El Colectivo TUP hace algo semejante en Hálitos II, con uno de los trabajos más bellos de los que integraban la obra original, las chimeneas del Casino, realizada por Félix Maruenda. Finalmente la escultura Casa de Cartas de Mario Navarro utiliza el proceso de luz y sombra mediante un vaciado que remite a 275 palabras que se relacionan con la historia del edificio.

Dos anécdotas marcan el final de este texto. La primera ocurrió mientras acompañaba a Marcelo Pérez que sacaba las fotos, que son parte articulante de él. En esa ocasión, Carabineros detuvo a Marcelo para corroborar su identidad y le borró un par de fotos de 2 edificios institucionales de las FF.AA. y de Orden, que se encuentran en la vereda sur de la Alameda (en ninguna parte señala que esté prohibido tomarlas). La segunda vez, esperaba para entregar el disco con las mismas fotografías, y mientras esperaba me acerqué a mirar el trabajo de Mario Navarro en el frontis de uno de los salones de seminario, un guardia se me acercó y me invitó a abandonar el lugar, debido al caracter privado de la reunión que se realizaba en el salón. Menos de 10 minutos después, cuando salió la gente de él, a nadie parecía importarle ni comprender que aquello que yo estaba mirando era una escultura y, por el contrario, se había convertido en un extraordinario posavasos.

Cuando los curadores de la muestra 275 días me invitaron a escribir en el catálogo bajo los incitantes vectores que ellos habían trabajado, y luego de asistir a un diálogo en el Museo de la Memoria en que participaron arquitectos, trabajadores de la cocina, trabajadores de la construcción del edificio, muchos jóvenes que no habían sido parte del proceso y algunos artistas, pensé en buscar en los intersticios en y alrededor de(l) Centro Cultural, aquello que aún quedaba de este pasado que construimos hoy, quienes nos emocionamos con la proeza de los 275 días. No me imaginaba entonces que los intersticios no sólo conservan lo que subsiste de bueno del pasado, sino también el horror no procesado que retorna, como lo dijera bellamente Gabriela Mistral en el trozo del poema que sirve de epígrafe a este texto.

Fotografías de Marcelo Pérez

Artesanía. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Texto Curatorial

Arte integrado a la arquitectura como Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones

Paulina **Varas** / José **Llano**

El proyecto curatorial y de investigación que desarrollamos, surgió desde la utilización de los conceptos de Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas. A su vez, estos conceptos fueron parte de la construcción de un sistema orgánico a modo de "cuerpo escindido" que organizó las diversas acciones que los artistas ejecutaron[1]. Para ello convocamos a los artistas Mario Navarro, Leonardo Portus, Cristián Silva Soura, Colectivo TUP (Trabajos de Utilidad Pública) y el grupo inicialmente compuesto por Lotty Rosenfeld[2], Nury Gaviola y Roberto Larraguibel. Asimismo, relacionamos estas acciones a partir de la señalización de un sentido para cada obra, con la finalidad de enfatizar las acciones que cada artista desarrolló sobre el cuerpo del Edificio, y que fueron: lo olfativo como circulación (Silva y TUP); lo visual en una temporalidad específica (Navarro); lo táctil dentro de un contexto y entrelazamiento (Portus); y lo sonoro que convoca diversas afecciones (Gaviola y Larraguibel). Es importante señalar que los artistas que convocamos habían trabajado anteriormente sobre algunas ideas, memorias, relatos o imaginarios relacionados con el edificio para la UNCTAD III.

Realizamos un diagrama que organizó las ideas que teníamos sobre las intervenciones de arte en el edificio, además de la noción de "cuerpo escindido". Nuestra propuesta quería problematizar aquel aspecto que proponía la convocatoria al concurso curatorial[3] de manera que pudiéramos reflexionar y profundizar críticamente sobre algunos aspectos que nos parece que pueden dar luces sobre nuestros procesos colectivos de "recuperación" y "memoria". Para nosotros se trataba de pensar la condición de memoria de este Edificio a partir de los conceptos que articulan nuestra toma de posición frente a este lugar. El Sitio Específico, entendiendo que en este lugar se emplazaba materialmente y existía como Edificio, con sus usos, apropiaciones y modificaciones, es decir, que sobre un mismo lugar el programa de sí mismo se había modificado, pero seguía existiendo a la manera de capas o como preferimos llamarlo más adelante, como "nudos genealógicos"; Tiempo Específico, se refiere a accionar desde temporalidades y permanencias ya que la residencia en un lugar a partir de las profundas transformaciones debían acompañarse del habitar también en recintos del tiempo[4]; Contexto Específico, dice relación con aquellas determinantes sociales e históricas que hacen posible un acontecimiento que deviene experiencia e involucra un tejido y un paisaje social, económico y político; Afecciones Específicas fue aquel concepto que nos hacía sentido en el presente, y que definimos en este proyecto como aquel impulso individual que permitía poner en común y colectivizar la experiencia, y que iba más allá de una temporalidad única, si no que se

1. La ideación del proyecto curatorial fue realizado en el momento en que el edificio se estaba construyendo durante 2009 y 2010, es decir que los lugares donde proyectamos las obras aún no existían físicamente, sino que trabajamos sobre los planos de arquitectura.

2. Como señalamos anteriormente, la artista Lotty Rosenfeld sólo pudo participar los primeros meses del proyecto, y luego se tuvo que retirar por problemas de fuerza mayor, quedando a cargo del desarrollo del proyecto "archivo sonoro" Nury Gaviola y Roberto Larraguibel.

3. La convocatoria para el concurso proponía lo siguiente: "La Comisión Nemesio Antúnez considera que la envergadura del proyecto del centro cultural, sumado a su valor simbólico, amerita una operación diferente a las realizadas históricamente por la Comisión. Bajo esta premisa, se determinó como un gesto de memoria y recuperación de la poética original del edificio, realizar un concurso curatorial". La cursiva es nuestra, y es bajo esta premisa que se popone el diagrama curatorial.

4. Sobre la noción de Time Specific se recomienda revisar parte de la obra visual del artista Antoni Muntadas y sus reflexiones a partir de los lugares de la memoria y el tiempo como un factor intrínseco del espacio. Hay una extensa bibliografía al respecto de la cual mencionamos: AAVV ***On Translation*** *ediciones ACTAR, Barcelona, 2002;* Varas, Paulina *(comp.)* ***Muntadas en Latinoamérica*** ediciones de la Universidad de Caldas, Manizales, 2009*; entre muchos otros más.*

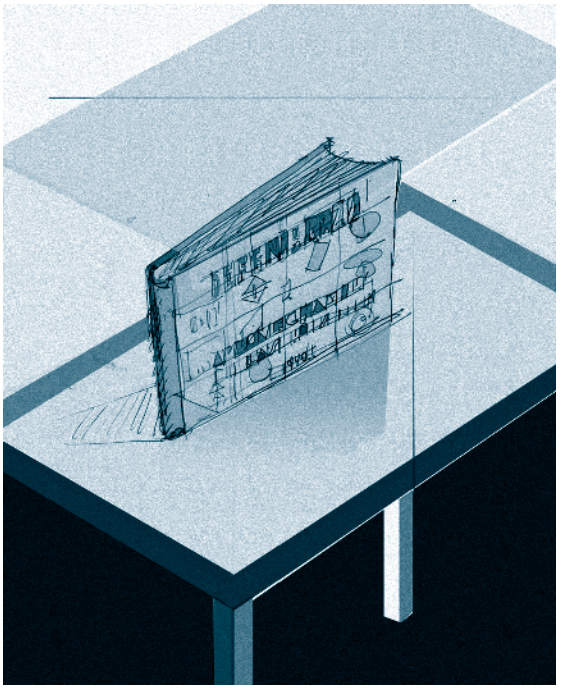
conectaba con otros momentos donde el sentido del presente tomaba lugar, sería todo aquello que permite que vivamos en espacios comunes, y que nos afecte política y culturalmente.

Sitio- Olfato- Filtraciones- Hálitos II

El sitio fue concebido en su relación con "emplazamiento, situación, ubicación" en el sentido que señala una especificidad en relación al programa del edificio de 1972.

La propuesta de obra del artista Cristián Silva, titulada "Filtraciones", está en gran medida empalmada con la importancia que los procesos alquímicos conllevan para él. En esta obra resulta esencial la noción de "circulación" de imágenes al interior del inmueble, a la manera del intercambio que se produce entre lo que entra y sale del edificio por medio de los sistemas de aire acondicionado. El grupo de imágenes y objetos determina y sitúa en tensión, elementos identitarios y del folclor regional, con otros más universales. Esta numerosa y ecléctica colección de obras producidas por el artista no se detiene sólo sobre una ubicación en-tránsito sino que la aplica también en el ejercicio de asociatividad filtrada, la misma obra abre una proposición de filtración. La ubicación de la obra está incorporada al muro situado en el pasillo, camino a las salas de seminario, en el zócalo del edificio B.

La obra que desarrolló el Colectivo TUP (Trabajos de Utilidad Pública)[5], se denominó "Hálitos II"[6] y fue planteada como una investigación sobre la



visualidad de la vida cotidiana como generadora de experiencias comunes, de espaciamientos en la temporalidad de los habitantes que hacen la Ciudad, y sobre todo se posiciona sobre los registros de lo que fue el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral en 1972-73. El proyecto se plantea en su calidad de reservorio, como una zona de inclusión para aquellas conversaciones que tienen lugar en la ciudad y que hacen ciudad-experiencia, en su calidad de intercambio, flujo y representación de prácticas y saberes compartidos. La ubicación de esta obra es en la entrada principal en el primer piso del edificio B.

5. El colectivo TUP esta formado por: Patricio Castro, Pablo Lobos, Alexis Llerena, Leo Ahumada, Pablo Cottet, Daniela Alvarado y Cristián Ayala.

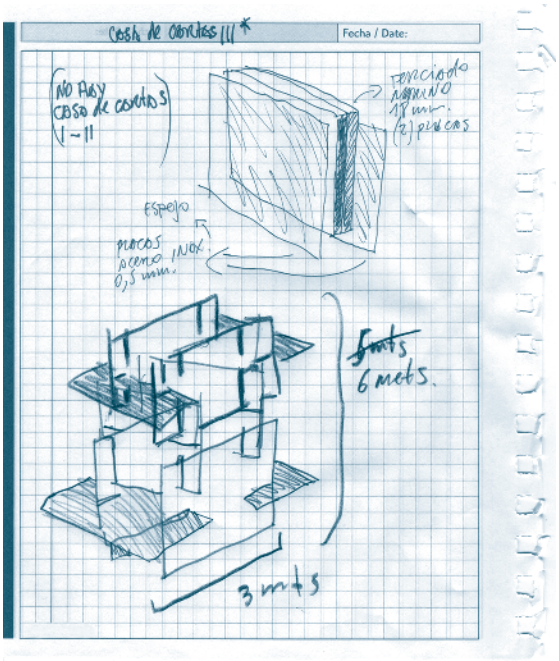
6. Hálitos II es el nombre definitivo de la obra construida. En el anteproyecto presentado al concurso, esta obra se denominó solamente "Hálitos" y estaba emplazada en el pasillo que une el Metro Universidad Católica con el Centro Cultural. No fue posible instalarla allí por nuevos requerimientos que hizo la administración de Metro al MOP, razón por la cual se debía reformular el lugar y materialidad. Luego de un esfuerzo que realizó el colectivo TUP, logró mantener la lógica original e instalar la obra en el lugar señalado.

Tiempo- Vista- Casa de Cartas III

El tiempo, entendido como la especificidad temporal de la práctica -que sería un modo de hacer, una forma de actuar, una estrategia de intervención- que selecciona sus instrumentos críticos en función de la coyuntura de signos que se propone analizar y desmontar, es parte del proyecto que propuso el artista chileno Mario Navarro con la obra “Casa de Cartas III”.

La obra consiste en una estructura modular y una serie de textos alusivos al proceso de planificación, construcción, destrucción y remodelamiento del edificio que albergó a la UNCTAD III. La obra toma como puntos referenciales dos aspectos que han sido constantes en el desarrollo de sus últimos proyectos. El primero se refiere a la utilización del juego de naipes “House of Cards” diseñado por Charles & Ray Eames en 1952 donde funciona especialmente como modelo constructivo. El segundo aspecto importante en este proyecto deriva de los días empleados para la construcción del edificio original, los 275 días que fueron los empleados para la ejecución de la obra gruesa que albergó a la UNCTAD III. El artista utilizó esta cifra como el elemento que le permitió recopilar y mostrar 275 datos relevantes, irrelevantes, anecdóticos o incluso contradictorios respecto de la construcción y el posterior devenir histórico del edificio.

Esta obra, consiste en un sistema modular de MDF y una estructura metálica en su interior. El sistema modular total de la obra contiene textos calados -corte láser CNC– que proponen un juego de reflejo sobre lo “visible e invisible” donde la ilusión de la lectura de los textos, sus referencias y las cualidades constructivas de la misma obra relativiza la concepción tradicional de archivo, pues desdibuja los datos duros y “la verdad histórica” como única fuente de información. A su vez la escultura completa está pintada con base de poliuretano Rojo Brillante proponiendo un trabajo sobre la idea de superficie, superficialidad y profundidad. Esta obra está instalada en el hall de acceso del edificio A.

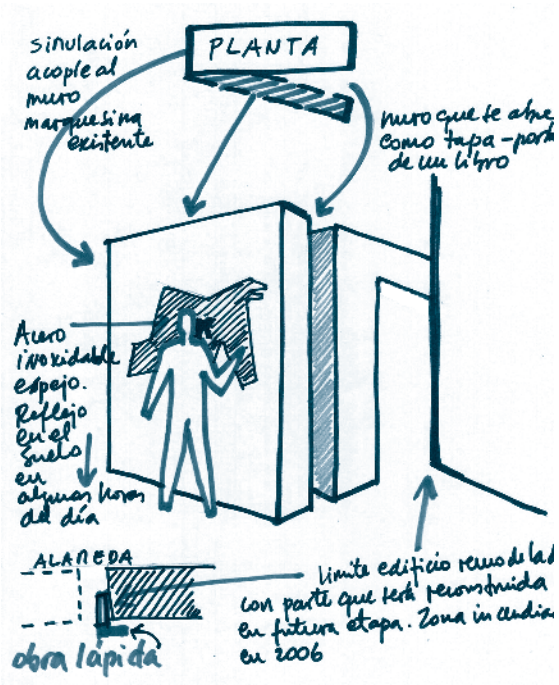


Contexto- Tacto Voluntad y Lápida

La noción de contexto entendida en su acepción cercana a tejido, reunión, entrelazamiento, fue explorada por el artista chileno Leonardo Portus para sus obras denominadas Voluntad y Lápida. La Ciudad y su Arquitectura constituyen un eje importante del trabajo de Leonardo Portus, la memoria tejida a través de lugares emblemáticos que insisten en recordarnos lo que fuimos y somos a modo de huellas de nuestros conflictos y traumas. Portus realizó esta obra a partir de un suceso que ha considerado interesante de rescatar: es aquel relacionado con la construcción en 1972 de la placa conmemorativa que realizó el escultor chileno Samuel Román encargada por el arquitecto Sergio González y que señalaba lo siguiente: “Este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile, representado por: sus obreros, sus técnicos, sus artistas y sus

profesionales. Fue construido en 275 días y terminado el 3 de abril de 1972 durante el Gobierno popular del compañero Presidente de la República Salvador Allende G." Esta misma está desaparecida en la actualidad pero se conservan fotografías realizadas en la época. Además, Portus recuerda la historia que señala que el mismo arquitecto mandó a grabar dos cilindros de metal con los nombres de todos quienes trabajaron en la obra del edificio y fueron enterrados en el mismo lugar donde estaba instalada la desaparecida placa.

La obra Voluntad ubicada en los pasamanos del sector Patio Hundido del edificio rescata el texto de la placa que esta vez reproduce en código Braille como ejercicio de lectura para no videntes, haciendo patente y tangible un fragmento de nuestra historia oculto, perdido y, por lo tanto, intangible. En Lápida el artista rescata el testimonio colectivo a partir de la réplica de la placa señalada en un muro nuevo del exterior del edificio en el primer piso a un costado del acceso principal, señalando una abertura del muro como insistencia sobre la presencia ausente. Estas obras sobre la piel y la arquitectura se instalan físicamente como un ejercicio de lectura de la memoria, evitando



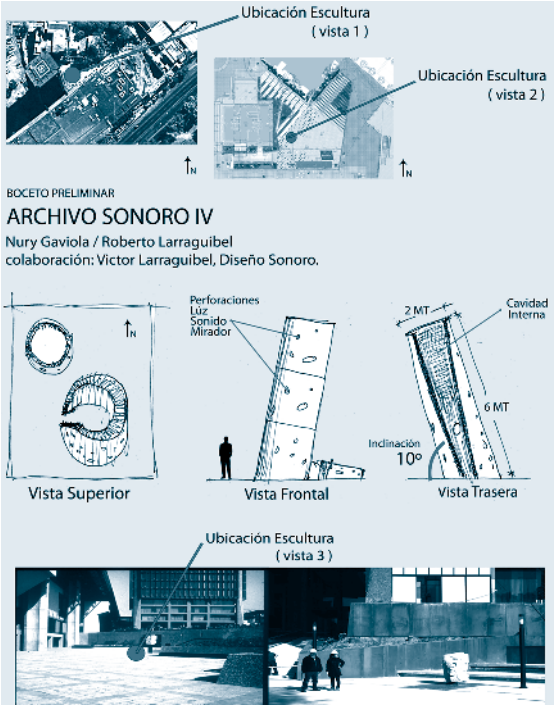
los recuerdos nostálgicos, para transformarse en murmullos y silencios que siempre fueron expuestos y compartidos.

Afecciones- Oído- Archivo Sonoro de las Afecciones

Las afecciones serían aquellas situaciones que impactan, conmueven, impresionan, inquietan y perturban, que al ser puestas en un espacio común permiten activar imaginarios colectivos. La obra "Archivo Sonoro de las Afecciones" fue una creación colectiva en la cual trabajaron inicialmente los artistas Lotty Rosenfeld, Nury Gaviola y Roberto Larraguibel. Dada la carga histórica que albergaba el edificio, a partir de su construcción en 1971, esta propuesta artística trabajó con la idea de poner y re-poner en escena, la memoria estética, social y política de más de tres decenios que han marcado la trayectoria de una de las obras arquitectónicas más emblemáticas en nuestro país. Esta obra proponía realizar una selección de materiales de archivo de carácter nacional e internacional que dialogarían entre sí, con el entorno y con el público, de manera de recrear una atmósfera "afectiva" que impactara la memoria colectiva de quienes accederían al espacio artísticamente intervenido

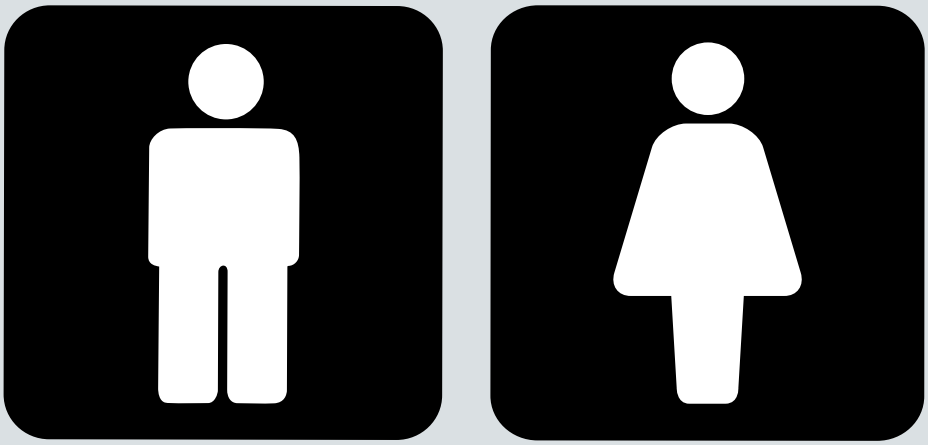
Se trataba de una instalación audio-visual-lumínica compuesta por diversas bandas sonoras interceptadas programadamente por proyecciones móviles, u otros elementos visuales que se diseñarían de acuerdo a los espacios disponibles a ser trabajados. Se iba a trabajar con acentos sonoros en los idiomas oficiales de la reunión internacional: árabe, chino, español, francés, inglés y ruso. Recuperar afectos olvidados y suspendidos en el tiempo era el sentido de esta propuesta que se instalaría en el sector del Patio Hundido del edificio.

Este proyecto fue aprobado por la administración pública en el año 2009 y a principios del 2010 se comenzó a desarrollar la investigación y propuesta técnica. A partir del cambio de Gobierno[7] y el



cambio de administración, junto al nombramiento de una nueva dirección ejecutiva del Centro Cultural, se solicitó a la Dirección de Arquitectura del MOP, que debido a "nuevos usos del edificio" la instalación de esta obra no se realizara debido a que no hacía "convivir" los actos artísticos que se planificaban para el futuro en el Patio Hundido. El primer proyecto fue denominado "Archivo Sonoro de las Afecciones" (I, II, III) y por la solicitud de modificación del proyecto curatorial, los artistas tuvieron que desarrollar el proyecto "Archivo Sonoro IV". Este proyecto fue finalizado, se realizaron todas las etapas que anteceden a su instalación, pero no fue posible instalarla debido a este nuevo requerimiento administrativo. Esperamos que en un esfuerzo y voluntad futura, esta obra pueda instalarse en el Edificio, cumpliendo así con todas las etapas proyectadas por esta curaduría y con el trabajo de los artistas.

7. Nos referimos al término del Gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet por el del Presidente Sebastián Piñera en 2010.



Baños Hombre, Baños Mujer. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Obras

Filtraciones

Cristián **Silva**

Desde principios de los años noventa, mis trabajos se han desplazado por el territorio en el que se intersectan lo existencial y lo político, intentando explorar lo que he denominado *el lado íntimo y afectivo de la lucha de clases.*

En mi trabajo conviven elementos re-codificados que pertenecen a los más diversos niveles de la cultura, etapas de la historia y puntos de vista ideológicos; muchas veces estos elementos provienen de un inventario autobiográfico, mientras que en otras ocasiones son parte de la memoria colectiva universal o local. Casi siempre, estos elementos son altamente específicos pero, al mismo tiempo, abiertos y con la disposición a generar múltiples lecturas e interpretaciones.

A pesar de haber vivido en México durante la última década y de haber desarrollado mi carrera más reciente inmersa plenamente en ese contexto, siempre he intentado mantener un íntimo contacto con el acontecer, la coyuntura y -lo que podríamos llamar- *la sensibilidad chilena.*

Es así como el año 2004 recibí una invitación para exponer mi obra en la diminuta pero briosa galería H-10 de Valparaíso. Aquella exposición, titulada Tornado, consistió en una micro-instalación cuyo eje central fue una modesta maqueta que reproducía a escala los ductos de extracción de aire ubicados inicialmente a un costado del antiguo edificio UNCTAD III (destinados a evacuar los vapores y gases de la cocina del recinto).

.

Fabricados originalmente en acero, aquellos notables y enigmáticos ductos correspondían en verdad a la escultura titulada *Chimenea*, del artista nacional Félix Maruenda (quien, siendo muy joven en ese momento, fue uno de los tantos artistas comisionados para hacerse cargo de aspectos funcionales del edificio y dotarlos de un sentido poético portador de la mística colectiva del proyecto).

Actualmente, y por desgracia desmantelados los ductos y tras el fallecimiento del escultor Félix Maruenda, me he propuesto retomar la carga simbólica y formal de esta pieza y la he convertido en pivote central de mi presente investigación (en la que convergen las nociones de memoria, pérdida, recuperación y vida colectiva).

Mi propuesta, que es parte del proyecto "Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas", se titula *Filtraciones*, y consiste en un conjunto de unidades, muy diversas entre sí, que se ubica a medio camino entre las nociones de alegoría, memorial y gabinete de curiosidades. Esta instalación se ha integrado a un muro de madera oscura, poblado de vitrinas, que se encuentra en el pasillo del zócalo, frente al Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile.

En principio, la obra *Filtraciones* se trata de la revisión, reformulación y recombinación de íconos que forman o formaron parte de aquellas culturas y naciones del mundo que estuvieron vinculadas al imaginario del proyecto de la Unidad Popular, tanto de sus aliados como de sus adversarios ideológicos.

De pequeño, mediano o gran formato, las unidades que conforman la obra *Filtraciones* transitan por diversas materialidades y presentaciones (dibujos, impresiones, pinturas, fotografías, objetos, esculturas y videos), como a su vez aluden a los más disímiles acontecimientos, ámbitos y anécdotas.

Es así como en esta obra es posible distinguir el encuentro -o desencuentro- entre una "máquina de toques" (artefacto típico en las cantinas mexicanas, destinado al juego de dar y recibir pequeñas descargas eléctricas), un Ampelmänchen (el "hombrecillo del semáforo", personaje característico de la vida urbana de la ex DDR), o la bandera del balneario chileno de Zapallar.

Unas representaciones *figuradas* de la mano izquierda y del pie izquierdo de José Clemente Orozco y el Dr. Atl -eminencias del modernismo pictórico mexicano- respectivamente, que se encuentran semi-sepultadas bajo tierra tras un vidrio; a su lado, un panel de madera impresa reproduce la portada de la primera edición del Leviathan de Thomas Hobbes (cuyos créditos originales han sido reemplazados por una frase de Mao Tse-Tung). Una reinterpretación del anuncio publicitario de galletas Octubre Rojo diseñado por Aleksandr Rodchenko en 1923, flamea tímidamente no muy lejos de un antiguo televisor en blanco y negro que transmite una secuencia de actos acrobáticos del Circo de Corea del Norte, mientras que no muy lejos de allí una procesadora de alimentos -de fabricación china- revuelve, lentamente y sin cesar, polvo de cacao.

Así, provenientes de las más diversas fuentes y haciendo alusión a estratos y dimensiones a veces muy distantes -y aparentemente inconexas- entre sí, tanto geográfica como temporalmente, las distintas partes de esta instalación proponen establecer un diálogo a diferentes niveles: ya sea por razones formales (color, material, técnica, montaje, etc.), ya sea por afinidad histórica, regional o conceptual. Este grupo de imágenes intenta poner en tensión elementos identitarios y del folclore continental, con otros más universales, aspirando a convertirse en una experiencia que logre cohesionar y compartir con el visitante la confusa y caprichosa multiplicidad de sensaciones que el período aludido me ha evocado personalmente a lo largo de los años.

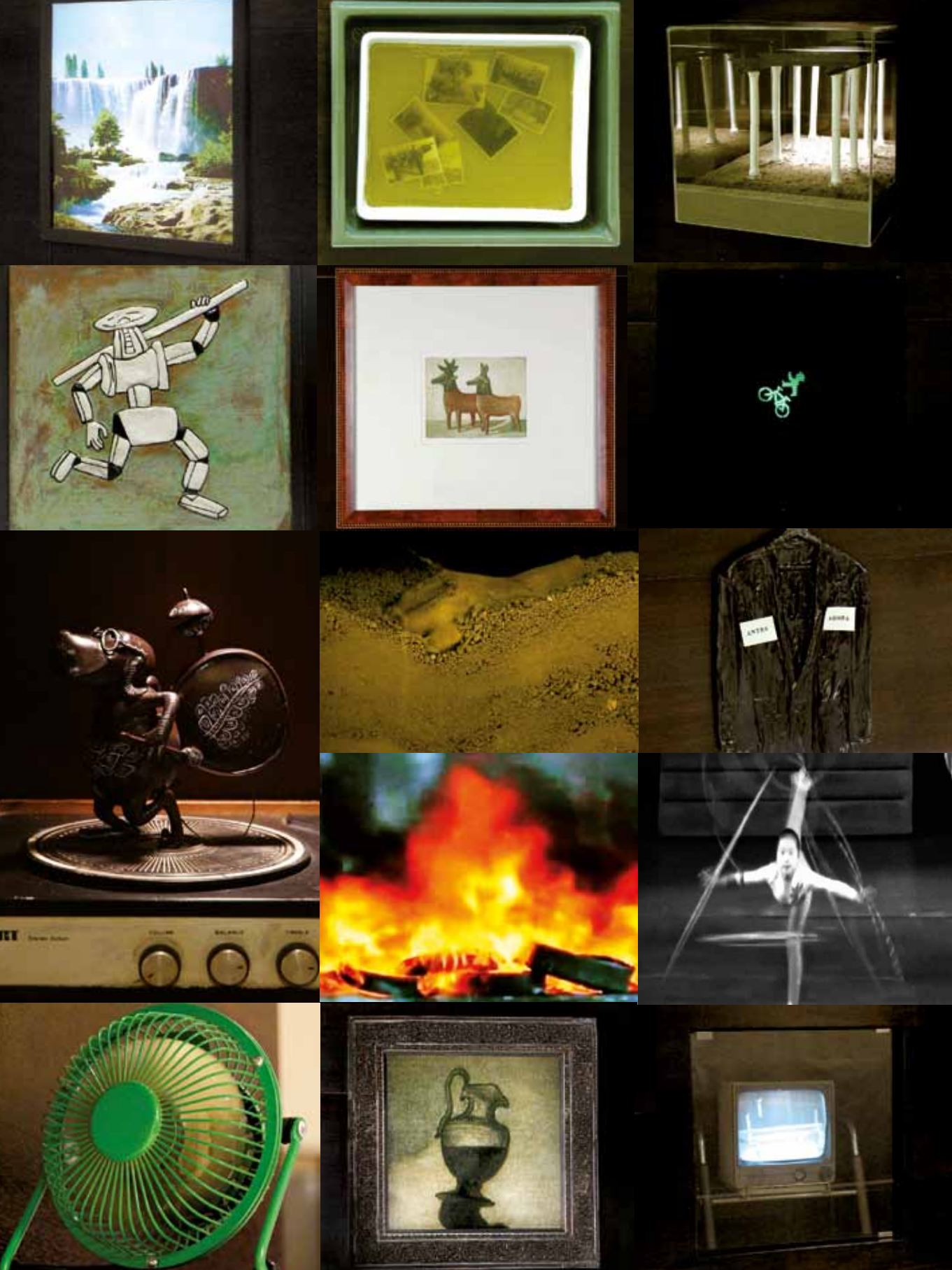
Cabe mencionar, además, que la obra Filtraciones es, a su vez, un fragmento de un proyecto mayor titulado Epílogo, a través del cual he explorado los numerosos alcances, aristas y capas del determinante período de la historia conocido como La Guerra Fría: en ese sentido, en la obra Filtraciones resulta esencial la noción de ambigüedad ideológica, como también la de transversalidad entre las unidades.

Objeto Alegórico Bronce, *soga de yute, soporte de acero;* Bandeja de revelado, *Bandejas de plástico, resina epóxica, impresiones fotográficas;* Chinchinero, *Tornamesa, pasta para modelar, sensor de movimiento;* Cassettes, *poliestireno expandido, resina epóxica, fibra de vidrio, pintura y laca de poliuretano;* Barricada *Video (loop de 11 seg.), pantalla de plasma de 22 pulgadas;* Bandera de Zapallar, *láminas de plexiglass;* Chimeneas, *metal esmaltado, base de mdf;* Pareja Oaxaqueña, *aguafuerte y aguatinta;* Toldo y bandejas de revelado, *estructura de acero, frazada de lana, bandejas de plástico, resina epóxica, impresiones fotográficas;* Parrón, *madera pintada, tierra, plexiglass;* Antes / Ahora, *chaqueta de vestir, asfalto, colgador de madera, tinta sobre papel japonés;* Mezcladora de Chocolate, *máquina batidora semi-industrial de 10 litros, cacao en polvo, sensor de movimiento, ;* Niños Marchando, *farol antiguo metálico, plexiglass impreso, estructura de acero;* Necesito Problemas, *casco de aluminio, vinil autoadhesivo, alas de pájaro;* Mano con jarrón (según Ticiano) *marco antiguo de madera, impresión duratrans, caja de luz;* Cajita de Toques, *botellas de cerveza y tequila,*

vasos, cenicero y colillas de cigarrillo, espejos, impresiones digitales sobre madera, plexiglass, lámina de cobre; Cuernos de chivo, *cables eléctricos;* Avoir l'apprenti dans le Soleil, *placa de plexiglass negro, filtro de plexiglass verde, focos led parpadeantes; Puertas de Cantina, lápiz sobre papel, enmarcado con aluminio y vidrio;* Flujo Continuo, *Televisor antiguo blanco y negro, soporte de madera y metal, loop de video;* Irregular, *clavos de cobre de 3/4 de pulgada, seda dental, cajita de seda dental; Caupolicán, Lámina de cobre repujada, patinada y pintada con esmalte, montada sobre madera;* Salto del Laja, *lámina de plexiglass, impresión duratrans;* Leviathan Mao, *impresión digital sobre tablero de madera;* Lodo con mano izquierda *Plexiglass, tierra, caucho siliconado;* Héroe Nacional, *Torso de maniquí, chaqueta, camisa y corbata, cintas de falla, cadenas, medallas, condecoraciones;* Huracán Irene, *pantalla LCD de 7", loop video, estatuilla de bronce;* Lodo con pie izquierdo, *Plexiglass, tierra, caucho siliconado;* Octubre Rojo, *seda pintada, ventilador, madera, sensor de movimiento.*

04-71903280
NECESITO PROBL

Héroe Nacional:
Pieza compuesta por un torso de maniquí, cubierto con una chaqueta, camisa y corbata, cintas de seda, cadenas, medallas y condecoraciones. La pieza está ubicada al interior de una vitrina, cuyas paredes internas están cubiertas con terciopelo negro.
Ésta es una de las piezas de la obra Filtraciones.


ANTES
AGORA

Chimeneas:
Pieza escultórica hecha de láminas de metal pintado, montada sobre una base de MDF. Esta pieza es una reproducción de la obra "Chimenea" del escultor Félix Maruenda que estaba ubicada en el exterior del edificio.

Hálitos II

Colectivo **TUP**

Germen

El proyecto se plantea en su calidad de reservorio, como una zona de inclusión para aquellas conversaciones que tienen lugar en la ciudad, conversaciones que hacen ciudad-experiencia, en su calidad de intercambio, flujo y representación de prácticas y saberes compartidos. Esta dimensión refleja y sistematiza la práctica continua de *Trabajos de Utilidad Pública*, en relación a la operación de diálogo de "constructor a constructor" aplicada por TUP junto a diferentes sujetos e iniciativas sociales.

El concepto básico del trabajo es el de *reservorio*. Entendemos por tal, una retícula activa, que establece diferencias y dialoga con soportes próximos como la vitrina (énfasis exhibitivo), o el depósito (énfasis conservacional). *Reservorios:* aquí aparece lo que se reserva para activar, tiene lugar la inquietud de lo contenido en ellos. Nueve reservorios que evocan el carácter fundacional del edificio UNCTAD, donde tuvo/tiene lugar la reserva activa de las actividades ciudadanas, guarda y custodia de dinámicas sociales cotidianas que hacen ciudad.

Entonces,"filtrar" y presentar *hálitos*, flujos de quehaceres cotidianos en la ciudad, que atraviesen la nueva arquitectura del emplazamiento y su memoria de centro cultural, es lo que buscamos. Producir desde un desarrollo de tensión y exploración como habilitar y dar lugar, a fragmentos de la ciudad que se presentan a modo de persistencias de lo no nombrado, de lo obrado desde el margen y lo subalterno.

Cuerpo

El trabajo, en el más ancho espectro de sus evocaciones, es el tema que articula los contenidos de los reservorios, hablando sobre problemáticas que van desde la precaria institución del empleo, pasando por la relación de oficio y memoria, hasta la interpelación directa que se abre con una pregunta acerca del "valor" de éste. La épica de la construcción del edificio de la UNCTAD, dibuja el sitio desde donde reflexionar política y plásticamente sobre el trabajo, el salario, la manufactura, el ocio y la historia. Textos desplegados sobre tarjetas, estadísticas, objetos, fotografías, diagramas y miniaturas, entre otras, constituyen el repertorio de formas del cual se sirve hálitos para dar cuenta de su discurso.

Metabolismo

El horizonte de esta obra está dado por su carácter procesual. Se proyecta en el tiempo gracias a continuas transformaciones que se suceden con un riguroso ritual de recambio cada 275 días. Los reservorios, por tanto, son continentes de nuevos temas, de acuerdo a los distintos enfoques de trabajo de los sucesivos participantes de la muestra, en el lapso indicado. Estos invitados obedecen a una categorización previa que refleja distintos estratos del itinerario trazado. Comienza con la intervención de redes sociales estructuradas en la obra a través del influjo tecnológico y el concepto de comunicación; luego, el proceso de trabajo contempla la participación de otros actores del paisaje artístico latinoamericano, convocados bajo el prisma de operar los reservorios con sus particulares visiones; y finalmente, el Colectivo TUP vuelve a realizar una intervención que cierra la exposición, presentando el resultado de la exploración que se iniciara junto a la muestra original, atendiendo a las derivas que se plantearon en ese momento.

Descripci n de los reservorios

1.- Receta de Olla Común

Tarjetón que contiene la transcripción de una entrevista realizada a Ana Leal, pobladora de la población La Victoria (comuna de Pedro Aguirre Cerda), y dirigenta organizadora de ollas comunes en Santiago durante la dictadura militar en los

años ochenta. En ella se relata el procedimiento para cocinar un almuerzo para 100 personas. Se reproduce un fragmento de esta receta.

2.- “Defensa de la Raza y aprovechamiento de las horas libres”

Representación facsimilar de la portada y cara posterior del libro sobre el decreto orgánico Nº 4157 “Defensa de la Raza y aprovechamiento de las horas libres”. Realizado durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Esta simulación consiste en imprimir en color (conservando colores originales del documento) la copia de esa portada y de la cara posterior para luego ser pegadas sobre un libro de utilería, de tapa dura. Se intervendrá la portada con un texto que indica el sitio web donde encontrar dicha publicación.

3.- “Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral” & alimentación (Casino Popular versus Gabriela)

Transcripción de algunos pasajes de dos entrevistas que realizaremos a personas relacionadas con el tema alimenticio en momentos distintos de la historia del edificio Gabriela Mistral. Por una parte, Irma Cáceres, directora del Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral durante el gobierno de presidente Salvador Allende y, por otra, Rodrigo Zapata junto a Alejandro Abarzúa, gerente general, y gerente de operaciones y eventos, respectivamente, del restaurante GABRIELA, ubicado en el interior del GAM. Finaliza el texto con la indicación de la posibilidad de leer las entrevistas en su totalidad, en el sitio web del colectivo (www.tup.cl).

4.- Nómina

Se escribirán en un rollo de papel los nombres de las personas que trabajaron en la construcción del edificio UNCTAD III. Este contenido se extraerá del facsímil que se repartió (tenemos acceso a un ejemplar autografiado por el presidente Salvador Allende) en los tijerales del edificio y que contiene la totalidad de los responsables de la construcción sin orden jerárquico, ni distinción de oficio. La forma en que se instalará el material es en un rollo, a la manera de las boletas de supermercado, que contendrá el nombre y apellido de las personas que trabajaron en la edificación de dicha edificación. Estará dispuesto al interior de la caja de tal modo que se lean en forma aleatoria algunos nombres.

5.-Hechizos

El tarjetón lleva por una cara un diagrama o infografía que explica la papiroflexia o manera en que se construye plisando paso a paso, un sombrero de pintor de brocha gorda en papel de periódico. De manera similar, pero en la cara inversa, llevará un dibujo análogo, esta vez de la manera en que se puede construir un cambucho o bolsa contenedora utilizada comúnmente en las ferias y almacenes de barrio.

Además, un tarjetón contiene por el anverso una infografía que representa la manera en que se construye una “escopeta hechiza”. Por el reverso, llevará el diagrama que explica la manera en que se construye un “lector de medidor de luz artesanal”.

6.- Aviso en el Periódico

El reservorio contendrá el cuerpo de CLASIFICADOS del diario El Mercurio que muestra un aviso clasificado con la siguiente leyenda: “El trabajo dignifica; sueldo base; jornada completa”.

7.- La «Ley de la silla»

Este reservorio dispondrá de un tarjetón con un fragmento del texto de esta ley (La «Ley de la silla» es el nombre con que se conoce a la Ley Nº 2.951, que establece el descanso en silla a los empleados particulares. Es una ley chilena promulgada el 7 de diciembre de 1914, durante el gobierno de Ramón Barros Luco, que determinó la obligación a los propietarios de establecimientos comerciales de disponer de sillas para sus trabajadores. Fue uno de los primeros logros de los movimientos obreros de fines del siglo XIX y comienzos del XX en Chile). Además se emplazará una silla artesanal diminuta

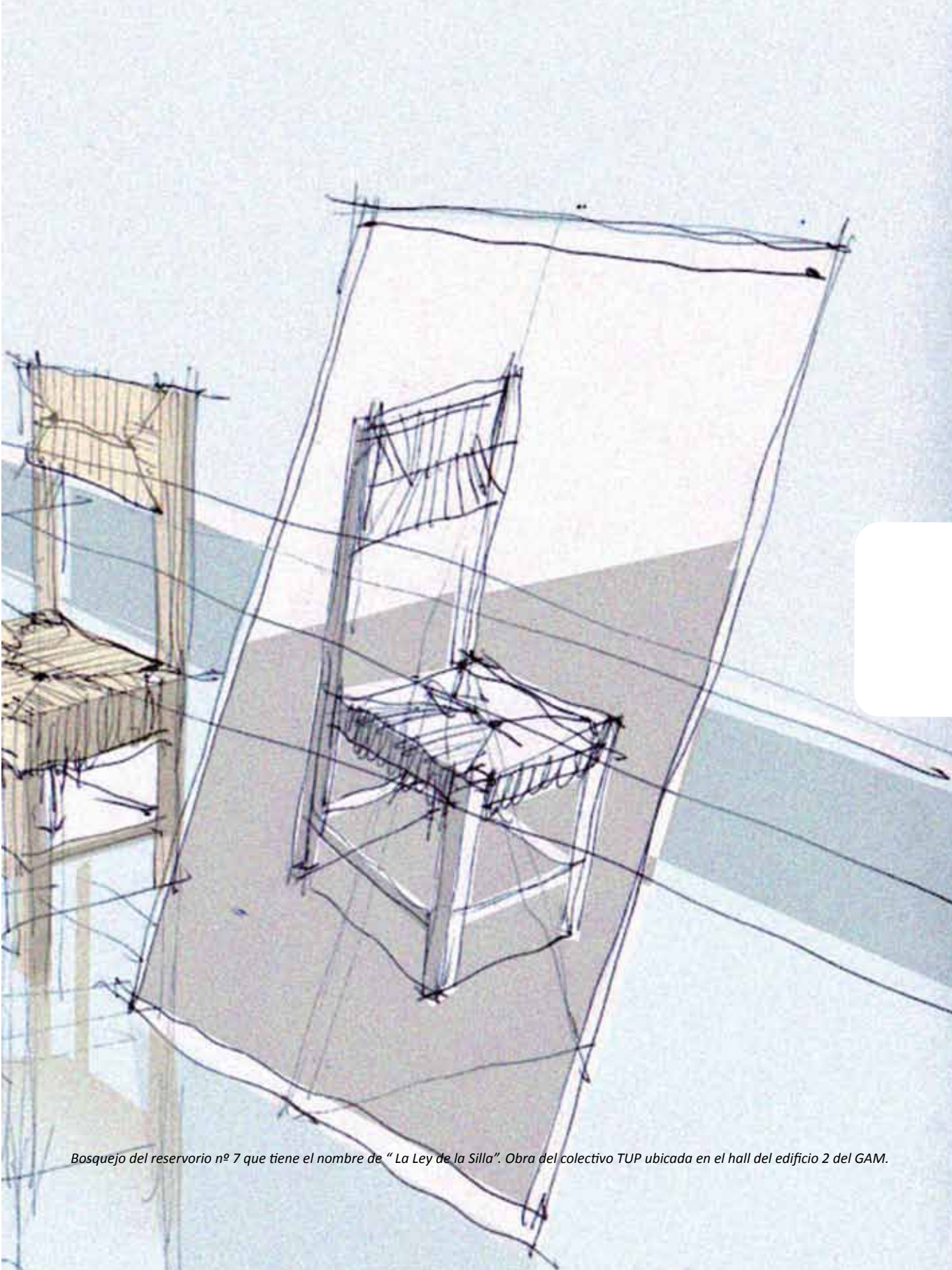
(como las populares sillas de paja trenzada y madera de Santa Rosa de Pelequén o Chimbarongo) y una foto de esa misma silla.

8.- Ley del “mono”

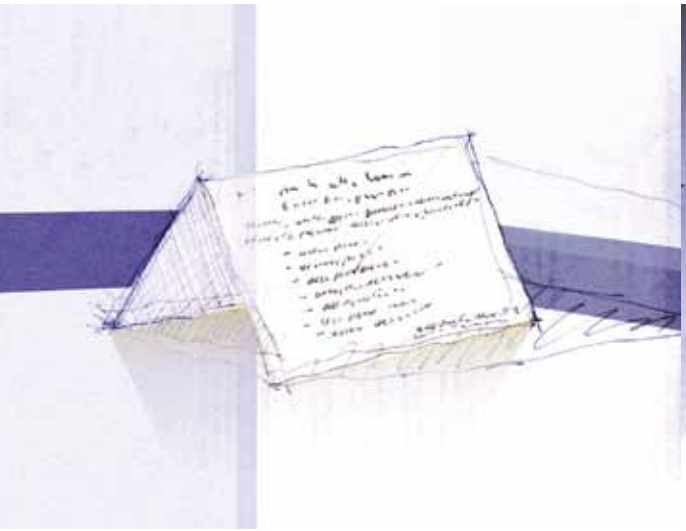
Se trata de un ejemplar de dicha ley (Ley 20.251 del 04/03/08 sobre procedimiento simplificado para los permisos de edificación de viviendas sociales), acompañado de un “mono” real, es decir el dibujo extraído de alguna presentación real de un vecino al municipio.

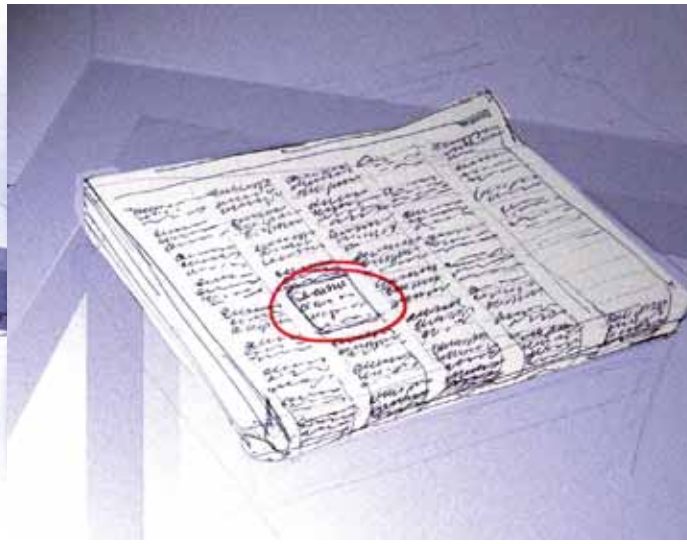
9.- Invocación

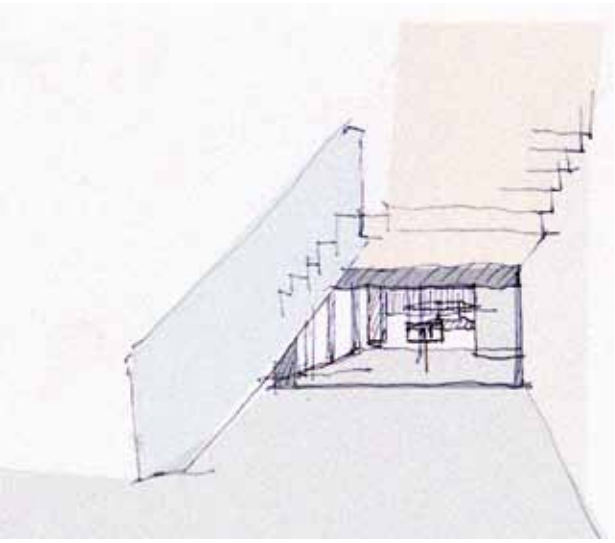
Dentro del reservorio se instalará un cartel que reza: “¿Cuánto vale su trabajo?” y abajo, firmando, una dirección de Facebook, donde se recogerán las respuestas y se abrirá una exploración a propósito del tema.

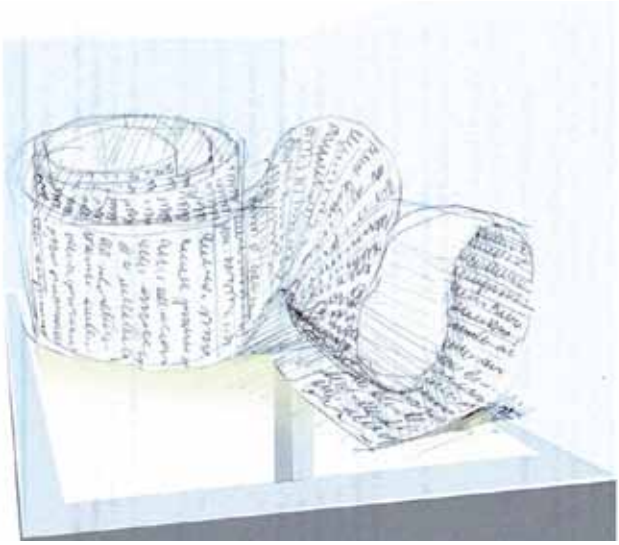


Bosquejo del reservorio nº 7 que tiene el nombre de " La Ley de la Silla". Obra del colectivo TUP ubicada en el hall del edificio 2 del GAM.









Bocetos realizados por Pablo Lobos para Reservorios de Hálitos II

Casa de Cartas III

Mario **Navarro**

Es posible participar en la creaci n de obras reservadas nicamente al placer?
¿Y quién dijo que el placer no es útil?
Charles Eames, 1972

El proyecto “Casa de Cartas III” consiste en una estructura modular y una serie de textos alusivos al proceso de planificación, construcción, destrucción y remodelamiento del edificio que albergó a la conferencia UNCTAD III y al actual Centro Cultural Gabriela Mistral en Santiago de Chile.

La obra toma como puntos referenciales dos aspectos que han sido constantes en el desarrollo de mis últimos proyectos. El primero se refiere directamente a los diseños desarrollados por Charles & Ray Eames. En forma particular para esta obra he puesto mi atención en el juego de naipes House of Cards realizado en 1952 y que en esta obra funciona especialmente como modelo constructivo.

El segundo aspecto importante en este proyecto deriva de los días empleados para la construcción del edificio original. 275 días fueron requeridos para la ejecución de la obra gruesa que albergó a la conferencia UNCTAD III. Tomé esta cifra como el elemento que me permitió recopilar y mostrar una cantidad importante de datos; unos muy importantes y significativos y otros totalmente banales e irrelevantes. Algunos anecdóticos e incluso otros contradictorios respecto de la construcción y el posterior devenir histórico del edificio.

Están ahí, desde los nombre de los arquitectos del edificio hasta Manzanito, uno de los más relevantes artesanos que participó del proyecto. Diseñadores, artistas, ingenieros, jefes de obra y empleados públicos. Fechas, siglas, porcentajes y estadísticas también forman parte del enjambre de textos que atraviesan toda la obra.

La reunión de ambas fuentes es lo que en cierto sentido define el contenido y la forma de la obra, pues por un lado existe la necesidad de tomar una relativa distancia de lo local a través de una pieza de diseño clásico moderno que no tuvo una incidencia relevante en la construcción del imaginario de la arquitectura, el diseño y el arte de los años sesenta

y setenta en Chile. *House of Cards* quizás es más cercano a una metodología de trabajo y al subtexto e itinerario político y de gobernabilidad elaborado por el gobierno de la Unidad Popular en relación a una "estructura de poder multiconectada".

En el caso de la construcción del edificio (entre 1971 y 1972) y los datos recopilados recientemente, da la sensación de tener a la vista un sistema explícitamente orgánico deriva de los múltiples testimonios personales y documentos oficiales de la época que insistían en proponer un modelo que se sustentaba en una plataforma de decisiones transversales sobre la proyección, diseño, construcción e implementación del edificio.

Las referencias y las cualidades constructivas me han permitido desarrollar una obra que relativiza la concepción tradicional de archivo, pues desdibuja los datos duros y "la verdad histórica" como única fuente de información. Estas referencias, plagadas de anhelos idealizados están incorporados a Casa de Cartas III simplemente a partir de mi interés por hechos u objetos de la historia que supieron ser visibles y pudieron irradiar su importancia a casi todo el mundo, a pesar de ser anómalos o excéntricos y que extendidamente pueden ser críticos de las nociones de colectivismo, conocimiento orgánico y democracia a través de esta obra que pretende desarticular una lectura lineal de la historia reciente de Chile.

Ahora bien, desde un punto de vista formal, la obra está resuelta sobre la base de lo que alguien por ahí dijo, sería la insistencia. Es decir, la capacidad de la obra de reiterar su carácter memorial está anclado en los textos calados mediante corte realizado por computadora sobre paneles de MDF y estructura metálica.

Se ha utilizado la tipografía Futura© para cada texto pues se necesitaba una reverberación permanente del deseo de una vida mejor (aunque solo fuera en la escritura).

Cada palabra y cada número tienen una medida individual que de alguna forma definen una estructura o una red de relaciones formales mucho más aleatoria que el calculado y autosoportante modelo que proporcionan los módulos de cartas.

En relación a la pintura utilizada en la obra, se optó por un pigmento rojo bermellón, en poliuretano extra satinado para mantener un explícito contraste con el espacio que acoge la obra y porque consideré oportuno definir este trabajo también a través del esteriotipado uso del color rojo -que muchas veces he ocupado en mis trabajos- en relación a la representación del mundo de la izquierda.

Finalmente, quisiera decir que Casa de Cartas III en el espacio del nuevo Centro Cultural Gabriela Mistral considera acentuar el valor de "lo visual", pues es en esa experiencia donde el conocimiento se hace específico, donde la mayor parte de lo antes descrito se materializa y expresa la importancia de lo inestable, lo frágil y fugaz de la percepción del espacio-tiempo en que nos ha tocado vivir. Que Casa de Cartas III sea una obra de la colección permanente del edificio, no significa que lo que se vea y piense a partir de ella sea necesariamente un punto detenido. Más bien hay que decir que es precisamente ese punto que vemos hoy, el que permite ver la historia en un loop que se topa con el pasado y el futuro de Chile simultáneamente.

Ensamblaje, limpieza y pulido de la obra Casa de Cartas III del artista Mario Navarro. 1976, FIERROS, MIGUEL LAWNER, DEFENSA, SUBDESARROLLO, MARTINEZ BONATI, FRIAS, MIGUEL, 1974. Carta Nº12

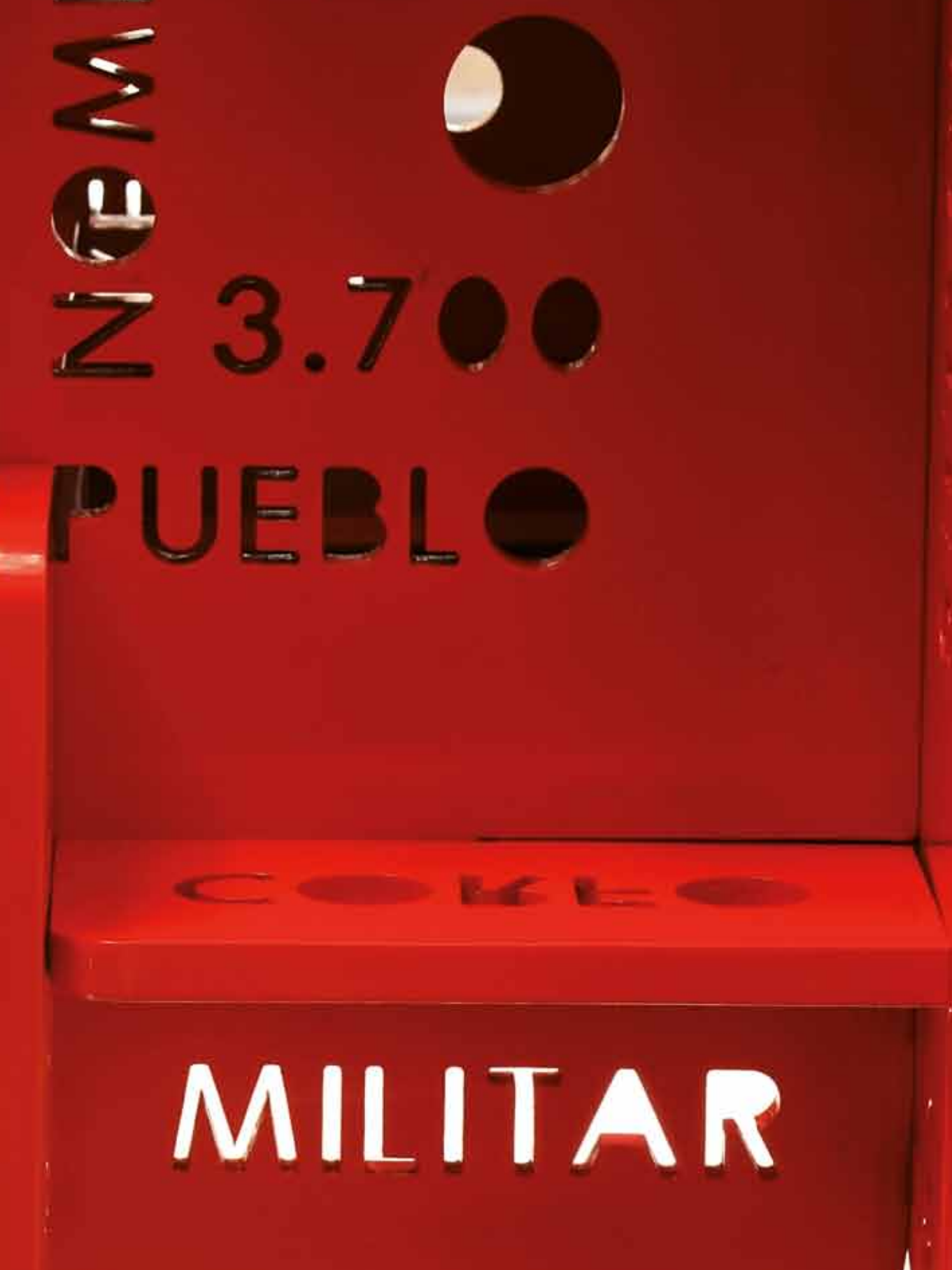
MANZ

EL E

DEL

TERCER

POPULAR


NEMA
Z 3.700
PUEBLO
COKE
MILITAR

Casa de Cartas III

Voluntad y Lápida

Leonardo **Portus**

Podr n sacar las letras,
pero no borrar las palabras de la historia[1]

-

1. *Palabras señaladas espontáneamente por una señora mientras reponíamos la señalética de PVC con el texto en los vidrios de los pasamanos, destruida por vandalismo. Esta señalética replica la frase de la placa perdida que consigna la obra colectiva de construcción del edificio para la UNCTAD III de 1972.*

Hay lugares que insisten en recordarnos lo que fuimos. Su insistencia se instala tal como el moho o una grieta en el living de nuestra casa, entre lo cotidiano y la memoria, justo en el intersticio entre el programa de los grandes proyectos históricos y el devenir real.

Es el caso de nuestro edificio UNCTAD III, cuyos nombres y usos lo han mutado, transformándolo en un palimpsesto paradójico, como si la línea de tiempo fuera aquí una traza quebrada tramposamente, más cerca de una Ley de Murphy que del sueño positivista que todo proyecto político busca encarnar.

Construido en tiempo record, mezcló tecnología de punta y la voluntad épica del sueño socialista del Dr. Allende. Pero, al igual que la Penélope de la canción de Joan Manuel Serrat: se fue quedando sentada a la vereda de la Alameda viendo pasar la historia. El brutalismo de su rostro impregnado del cenit del Movimiento Moderno en Chile, lo envejeció prematuramente, acostumbrándonos en cuatro décadas a este edificio “raro”, sucio de smog como una pirámide maya recubierta de enredaderas. Ese aire demasiado moderno para ser actual y extrañamente viejo para ser un clásico le otorgó una impronta retrofuturista. Su historia circuló en un secreto casi oral, distribuida como los evangelios de los primeros cristianos entre algunos pocos que vimos el aire enternecedor de algunas diapositivas escaneadas de su inauguración, teñidos con cielos color calipso y rosado, sin rejas y alhajado con obras de arte -algunas hoy perdidas y destruidas-. Esas fotos de su interior inaugural tienen hoy el aspecto de fotogramas de una desconocida película de espionaje, cine B o italiano de bajo costo, como la filmografía de Darío Argento en esos recintos decorados con alfombras de verde intenso y obras de Arte Vanguardistas. Tal vez demasiado sofisticadas para el gusto del chileno medio de aquella época y probablemente también aún hoy.

Este edificio nos tiene acostumbrados a las paradojas de la Historia. Sus tijerales serían inaugurados simbólicamente por la Presidenta Michelle Bachelet el domingo 28 de Febrero de 2010, pero justo el 27 nos azota el terremoto y frustra esta ceremonia, tal como sucedió el 2006 cuando un incendio destruyó aproximadamente el 30 % del edificio e impide el acto triunfal de celebración de Bachelet en la Alameda.
Ya el año 2008 trabajé este lugar como tema en el proyecto Voluntad, expuesto en la Sala Puntángeles de Valparaíso. En ese lugar, reproduje la maqueta abstracta del edificio UNCTAD III realizada con blisters o envoltorios de mica acrílica transparente, proveniente del reciclaje del embalaje de microprocesadores de computación INTEL (remanentes de nuestra tecnología actual, reconstruyendo la silueta de un edificio que en su época representaba la tecnología de punta, y construido en tiempo record). Esta maqueta se ubicó en el suelo de Sala Puntángeles, sobre una cantidad de espejos a manera de baldosas reflejándola y también al público, iluminada a su vez por un foco halógeno que proyectó su imponente sombra en la pared sur. Una alegoría al mito de la Caverna de Platón, donde buscamos desentrañar las claves de la historia.

Este edificio se constituye en una imponente huella de nuestros conflictos y traumas, inclusive su mutación siendo reciclado para “transformarse” en su función original: Centro Cultural Gabriela Mistral, nombre que nos augura el estado larvario de un ser que vuelve a ser lo que fue tras una sinopsis o limbo de casi cuarenta años.

Un suceso que siempre me ha llamado la atención es que faltando poco tiempo para su inauguración en abril de 1972, el arquitecto Sergio González propone un gesto que sintetiza todo el concepto épico de su construcción en cuanto a la suma de voluntades colectivas. A Sergio González le pareció impropio reducir el mérito de su construcción sólo a cinco

personas y buscando desjerarquizar la lógica autoral clásica de todo edificio público en cuanto a una placa convencional con el nombre de los arquitectos, ingenieros y las empresas constructoras. Solicita entonces al escultor Samuel Román que realizara una lápida de piedra con la siguiente frase: *"Este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile, representado por sus obreros, sus técnicos, sus artistas y sus profesionales. Fue construido en 275 días y terminado el 3 de abril de 1972 durante el Gobierno popular del compañero Presidente de la República Salvador Allende G."*
Esta placa, ubicada en uno de los muros del jardín que sirve de zócalo a la torre, tras el Golpe de Estado de 1973 fue removida por los militares y lo más probable es que fuera destruida. Sin embargo, González bajo esta lápida consignó el trabajo colectivo mediante dos cilindros de metal enterrados en el concreto y que llevaban inscritos, en estricto orden alfabético, los 3.700 nombres de todos los colaboradores; un gesto único que, si pensamos en el trágico fin de la Vía Chilena al Socialismo, adquiere ribetes premonitorios.

En este proyecto curatorial, he realizado una obra compuesta por dos partes llamada nuevamente "Voluntad" y "Lápida", que rescatan el testimonio colectivo a partir de la réplica de la placa señalada y el rescate del texto en código Braille como ejercicio de lectura para no videntes, haciendo patente y tangible en una experiencia táctil, un fragmento de nuestra historia oculto, perdido y, por lo tanto, intangible.
"Voluntad" se ubica en el exterior del Centro Cultural Gabriela Mistral, en el sector de la plaza hundida del edificio (donde estuvo ubicada la lápida original). Esta obra de formato extendido, nace de la imposible reconstitución de escena de la lápida original de Samuel Román, dada la falta de mayores antecedentes de su formato, salvo sólo una fotografía en blanco y negro que sobrevive como registro. Además, que debido a la remodelación actual de esta plazoleta que incluso hizo desaparecer parte del muro original que alojaba dicha obra con la construcción de una escalinata, resulta más potente y simbólico hacer "estallar y diseminar" su texto, multiplicándolo cuatro veces grabado en código braille en un tubo de acero inoxidable por los pasamanos, repartido en distintas direcciones de esta plaza hundida. Acompaña este texto braille la misma frase ploteada con autoadhesivo esmerilado sobre los vidrios de los pasamanos.

Junto a este texto y anclada en un muro cerca de la ubicación original de la lápida de piedra de Samuel Román, emplacé una placa de acero inoxidable que presenta "Voluntad". Su diseño recuerda la sobria geometría modular biomórfica –con esquinas redondeadas- de la señalética original de la UNCTAD III elaborado por el equipo dirigido por Gui Bonsiepe y un grupo de, en ese entonces, alumnas de Diseño, entre las que destacó Pepa Foncea. En este guiño setentero y vanguardista para aquella época, destacan también dos volúmenes circulares y dos troqueles que componen la letra "t" del alfabeto braille (tiempo, trabajo, territorio, telúrico, tectónica, etc.). En este ejercicio de vacío y forma, simbolizo los dos cilindros metálicos antes mencionados, enterrados en el hormigón en 1972 con los nombres de los constructores del edificio.

Este entrelazamiento de ausencia y presencia "escribe" metafóricamente en el relieve y textura del acero inoxidable los nombres (cuerpos) anónimos enunciados en la placa original desaparecida. Recreando también la leyenda de la hija de Butades -clásico mítico y paradigma del génesis de la fotografía y del arte en general- quien con un carboncillo marcó la sombra de su amante que partía a la guerra proyectada a la luz de una vela, para así conservar su imagen o, como dicta la tradición primitiva, también su alma. Su padre, el alfarero Butades aplicó una capa de arcilla, modelando el relieve de aquel rostro. Esta señal suspendida es similar a los sucesivos cambios de nombre y funciones de este edificio,

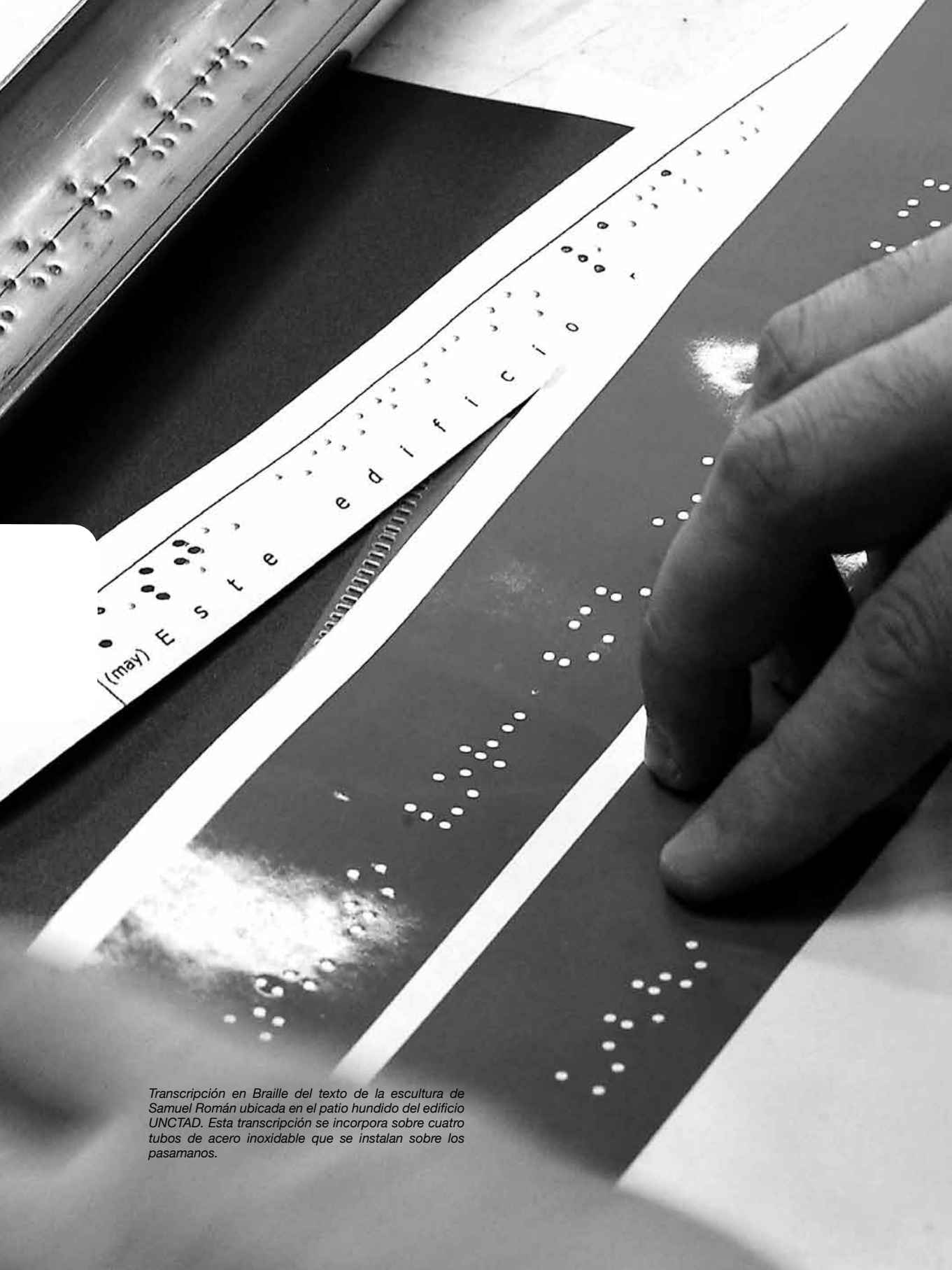
ahora, con su actual reciclaje en Centro Cultural Gabriela Mistral, su vuelta al origen y el retorno de los nombres ocultos, como el novio de la hija de Butades -que tal vez- volvió de la guerra.
"Lápida", la segunda parte de mi proyecto, consiste en una réplica de la obra de Samuel Román, realizada en una lámina de acero inoxidable pulida. Su silueta recortada se ancla en un nuevo muro que simula la continuación de una marquesina (parte del proyecto remodelador del GAM).

Este muro "nuevo", o especie de retablo escala 1:1, disloca el muro existente plegándolo levemente con esta segunda capa, generando una rendija en la alegoría de la tapa de un libro abierto o la cáscara de la metamorfosis de una oruga a mariposa en busca de nuevos niveles de percepción; justo en el lugar que marca un antes y después del sector original incendiado el año 2006, operando como una bisagra del tiempo con la futura etapa de continuación del Centro Cultural, construcción que se mantiene en suspenso.

Esta "Lápida" presenta en su parte frontal un dispositivo de mirilla –similar a la forma exterior, como un punto de fuga o efecto túnel- en la cual el público se reencuentra con la imagen de la lápida perdida a través de una foto histórica, prácticamente el único registro existente, y cuyo contrapicado resalta la imagen de la torre como escenografía, congelando la utopía de la modernidad en versión latinoamericana, como posibilidad latente.

Como artista, resulta fuertemente emotivo trabajar este contraste entre lo blanco, rugoso, y opaco de la placa original, dada su naturaleza pétrea y telúrica, realizada por Samuel Román con la impronta del proceso creativo propio de 1972; con esta nueva versión, la rescata limpia y brillante en su pulida superficie, con un material y tecnología actuales, cuyo reflejo nos hipnotiza y encandila con el resplandor de un espejo retrovisor en su aparente frialdad.

En estas obras, la piel y la arquitectura se funden físicamente como ejercicio de lectura de la memoria. Ya no son solo recuerdos nostálgicos sino murmullos y silencios hoy activados que siempre estuvieron porfiadamente aquí expuestos; destruidos y negados violentamente por algunos e invisibilizados por la complicidad de otros, pero a su vez somos muchos más los que luchamos por no olvidar y compartir el sueño visionario de aquellos años.



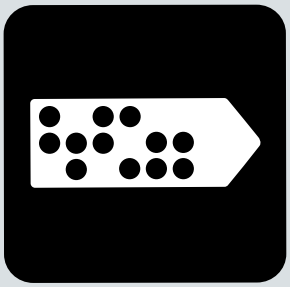
Transcripción en Braille del texto de la escultura de Samuel Román ubicada en el patio hundido del edificio UNCTAD. Esta transcripción se incorpora sobre cuatro tubos de acero inoxidable que se instalan sobre los pasamanos.

Proceso de grabado en Braille del tubo.

Voluntad

Placa de acero inoxidable que relata el sentido y materialización de la obra Voluntad.

Obra Lápida del artista Leonardo Portus



Telex. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Trayectorias genealógicas

Espacio de reactivación de la memoria del edificio[1] UNCTAD III, CCMGM, Diego Portales y CCGM

Nudos genealógicos de sentido para el pasado, presente y futuro del edificio

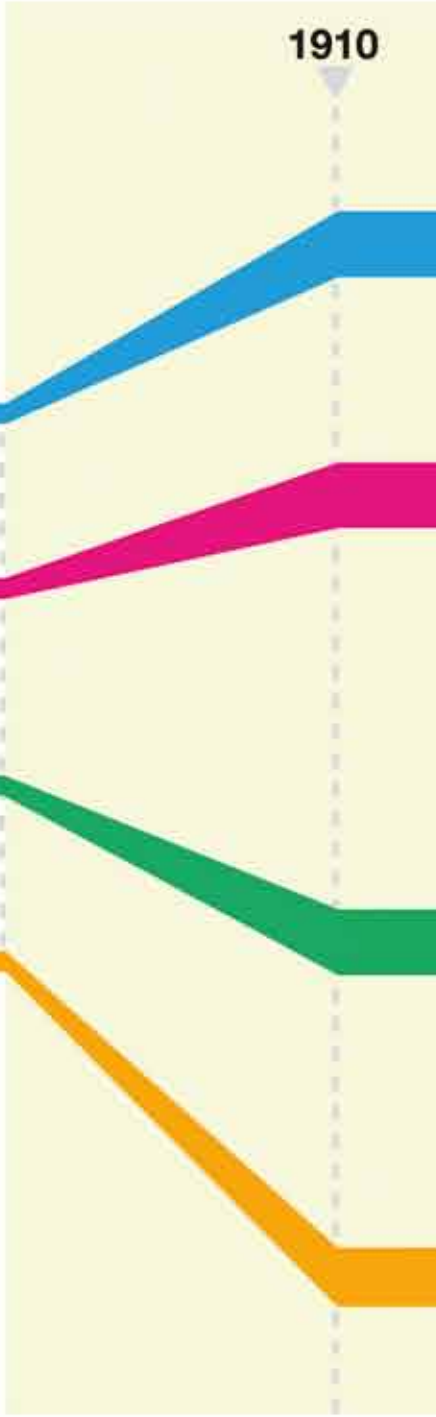
Se trata de un espacio de "trayectorias genealógicas" diseñado[1] para albergar registros de documentación, en un lugar donde el visitante pueda comprender los acontecimientos que hicieron posible la construcción del edificio en 1972 a partir de la señalización de diversos eventos que comienzan con la reforma universitaria chilena en 1928.

Nuestra intención fue evitar la neutralización de estas historias y reactivar su potencial hoy día, a partir de la socialización de un proceso de trabajo colectivo, que traspasa la frontera del arte y la arquitectura para asumir un coro de sucesos, voces y acontecimientos depositados en diversos cuerpos individuales y sociales. Estos fueron tejiendo un trama de complicidades y derivas, más allá del documento expuesto, si no que como una trayectoria viva y genealógica que recupera el pasado para lanzarlo hacia el futuro.

Como hemos señalado, la figura que pensamos para organizar el sentido de estas trayectorias genealógicas, la simbolizamos en un Quipu, como sistema de notación a partir de aquellos nudos que densifican en sí mismos acontecimientos y experiencias. Y que a pesar de querer desanudarse, siempre quedan con la huella de sus enlaces y nexos. También posibilitaba que un nudo se deshiciera y se generara otro nudo, pero siempre en el sistema integrado del Quipu. De esta manera pudimos acercarnos a una propuesta inicial sobre las historias del edificio antes de su construcción y hacia sus posteriores usos.

*__1.__ La sicoanalista y teórica brasileña Suely Rolnik ha desarrollado esta idea de "reactivación de la memoria" a partir de numerosas investigaciones, de la que destacamos su extensa investigación sobre la obra de la artista Lygia Clark. En un texto Rolnik se ha preguntado "¿Cómo transmitir una obra que no es visible, ya que se realiza en la temporalidad de los efectos de la relación que cada persona establece con los objetos que la componen y con el contexto establecido por su dispositivo?" y de su proyecto de investigación y sesenta y seis entrevistas en Francia, Estados Unidos y Brasil a antiguos sobre la obra de la artista, señala: "La apuesta apuntaba a que la reactivación de esta memoria –especialmente la del legado de esta artista- agenciada con el vigor del movimiento artístico reavivado por la actual generación de crítica institucional, tendría el poder de añadir a éste nuevas fuerzas, oriundas de estas poéticas ancestrales y, recíprocamente, el poder de aportar nuevas fuerzas hacia la experiencia de dichas poéticas ancestrales que se habían vuelto objeto de un olvido defensivo. De esta manera, éstas podrían reactivarse y llevar a un replanteo de sus cuestiones en la confrontación con el presente" en: Rolnik, Suely "La memoria del cuerpo contamina el museo" en: **http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es** Agradecemos también a Suely las conversaciones en el contexto del trabajo colectivo de la Red de Conceptualismos de Sur.*

__2.__ La investigación histórica preliminar fue realizada por David Maulén, quien junto al diseñador Daniel Llach, propuso la base sobre la cual el equipo curatorial desarrolló, junto a los diseñadores de instruccionesdeuso el muro que se instaló en la Biblioteca del Centro Cultural.



Trayectorias Genealógicas

Institucionalización

Es un proceso de acciones y de hechos sociales que contornan una identidad. Muchas veces construyen una organización que desarrolla un conocimiento en la sociedad.

Dispositivos

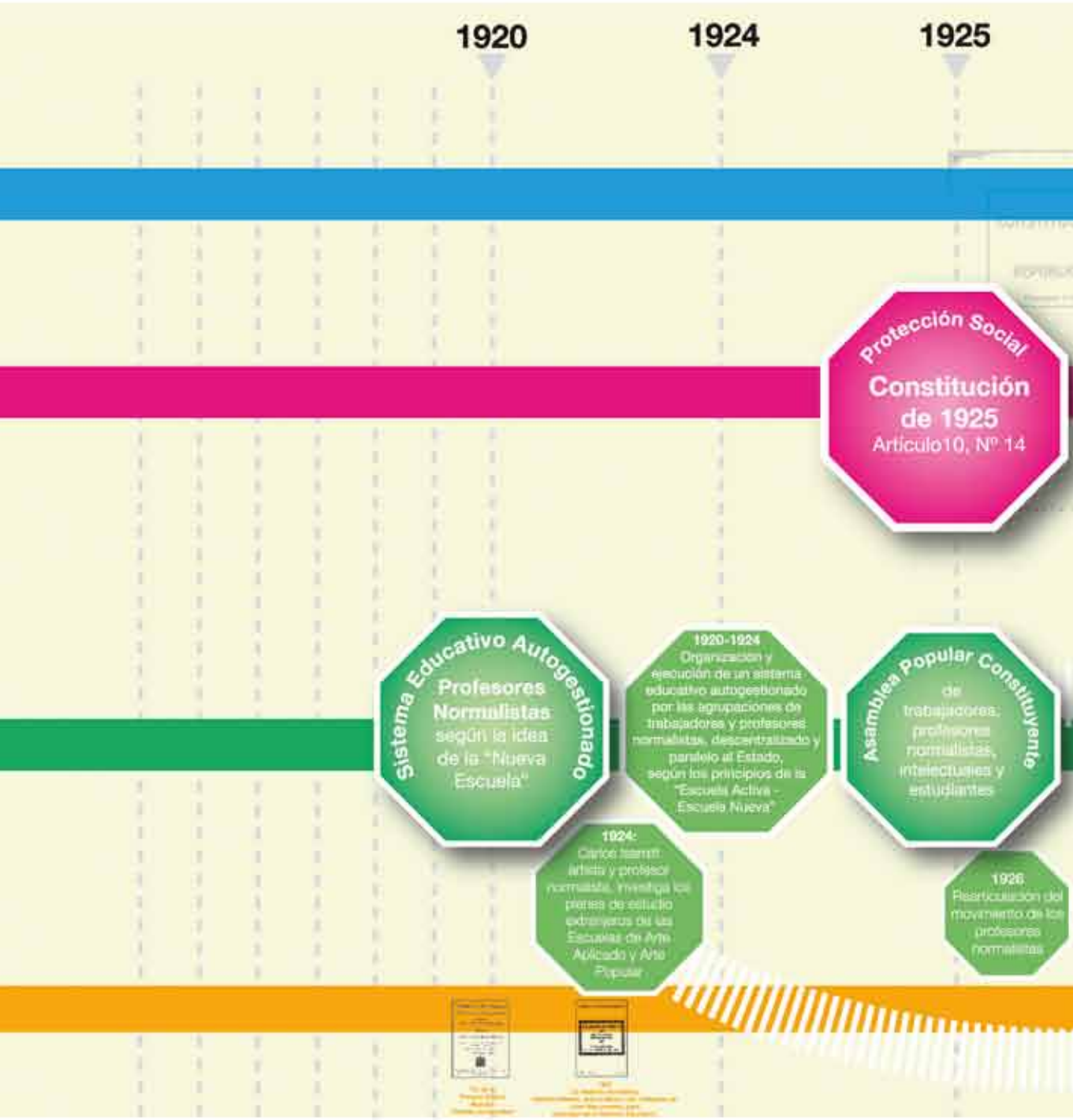
Son elementos de un sistema que estructuran, facilitan y multiplican relaciones de poder y conocimiento para desarrollar espacios sociales.

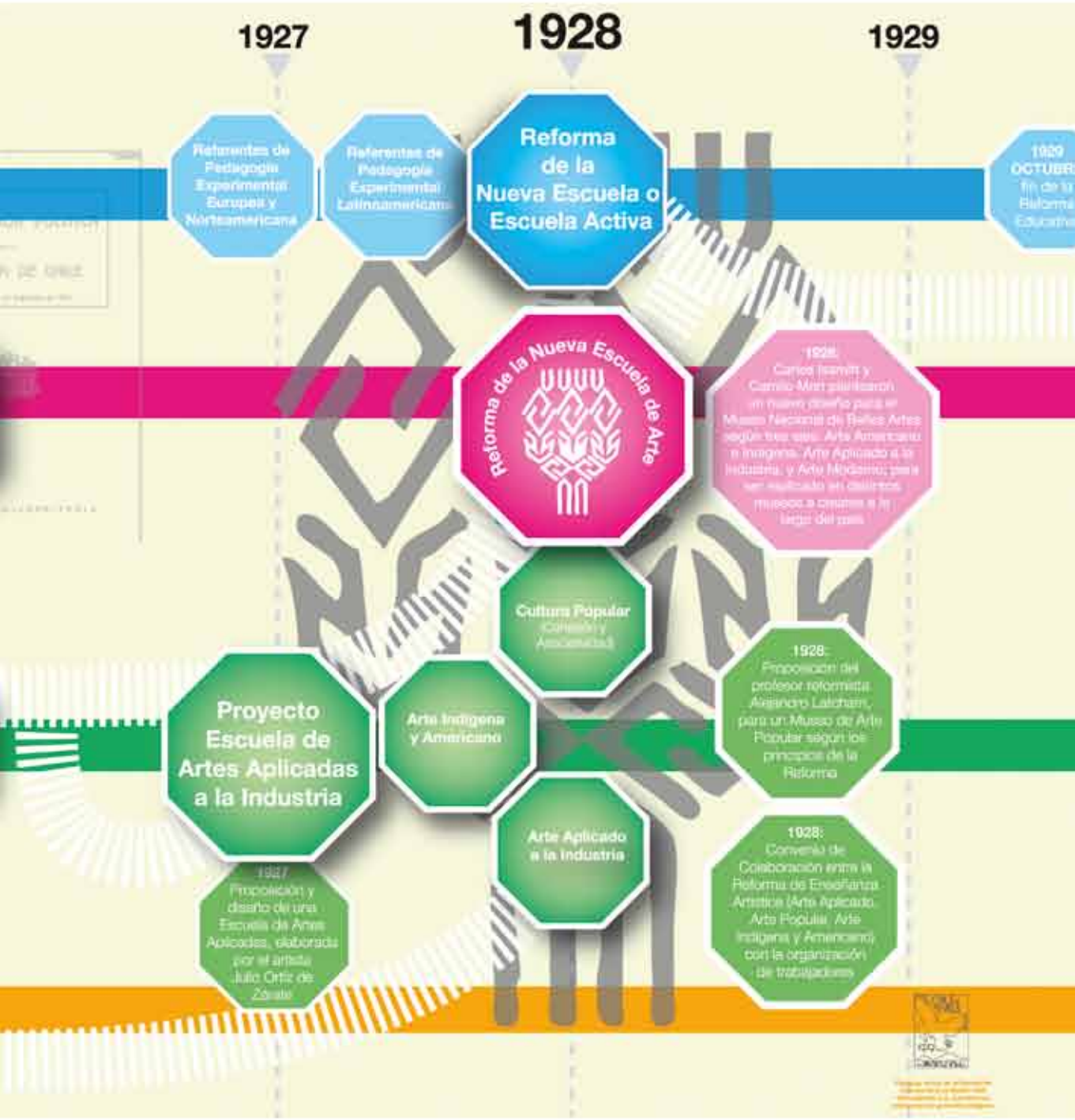
Epistemologías

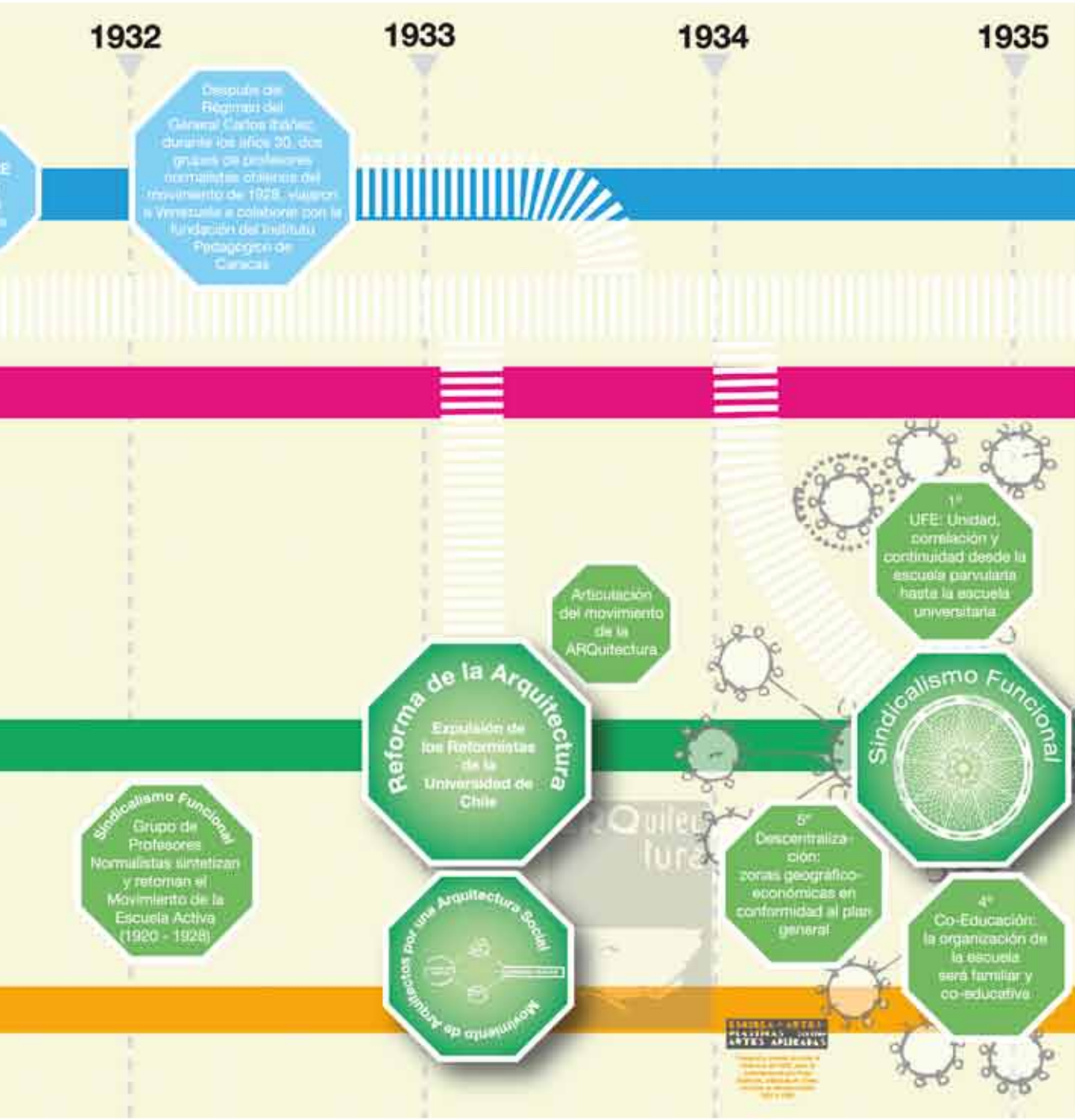
Son marcos de trabajo, campos y teorías que generan un conocimiento elaborando planteamientos filosóficos, ideológicos o poéticos.

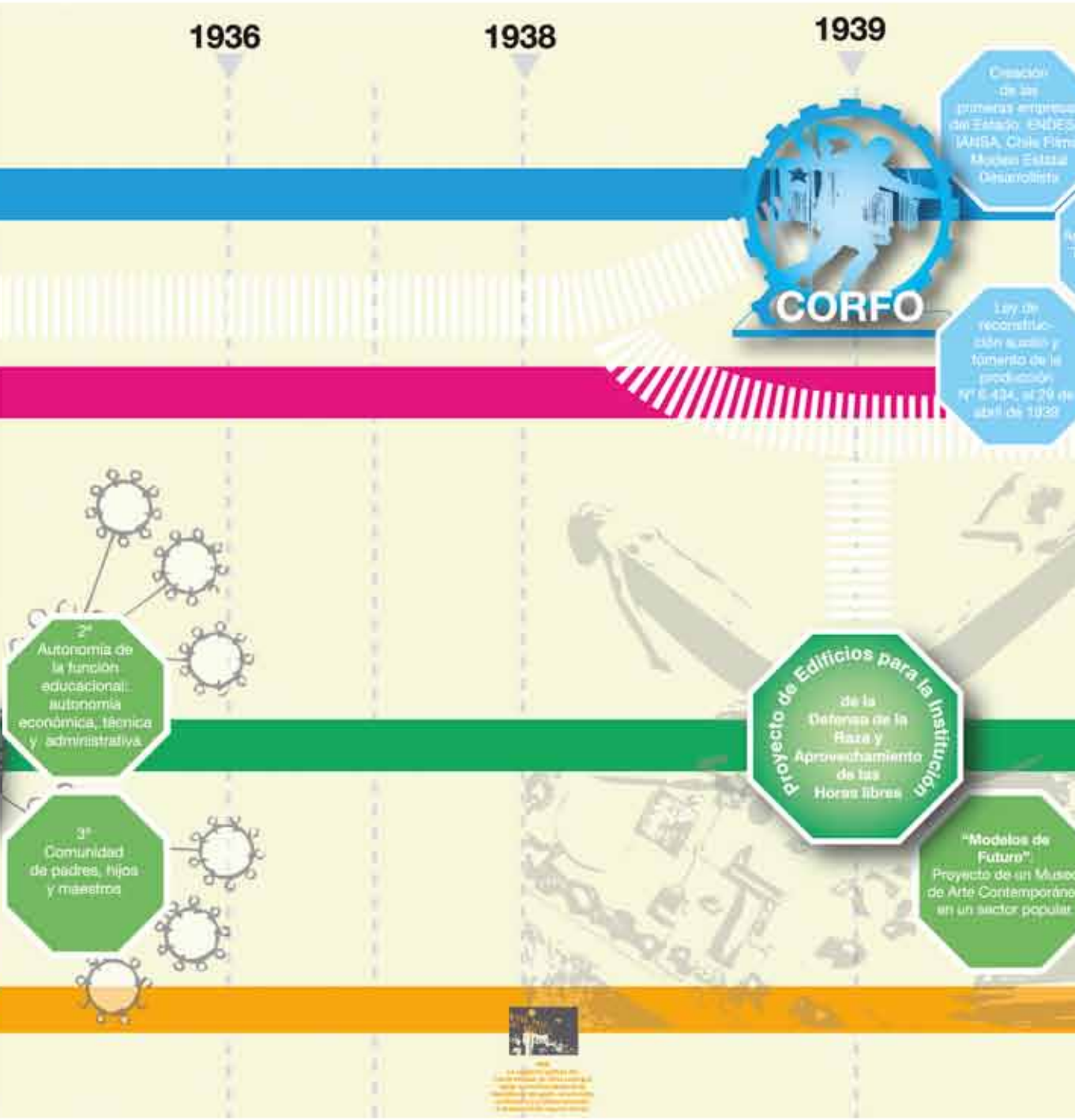
Contexto Global

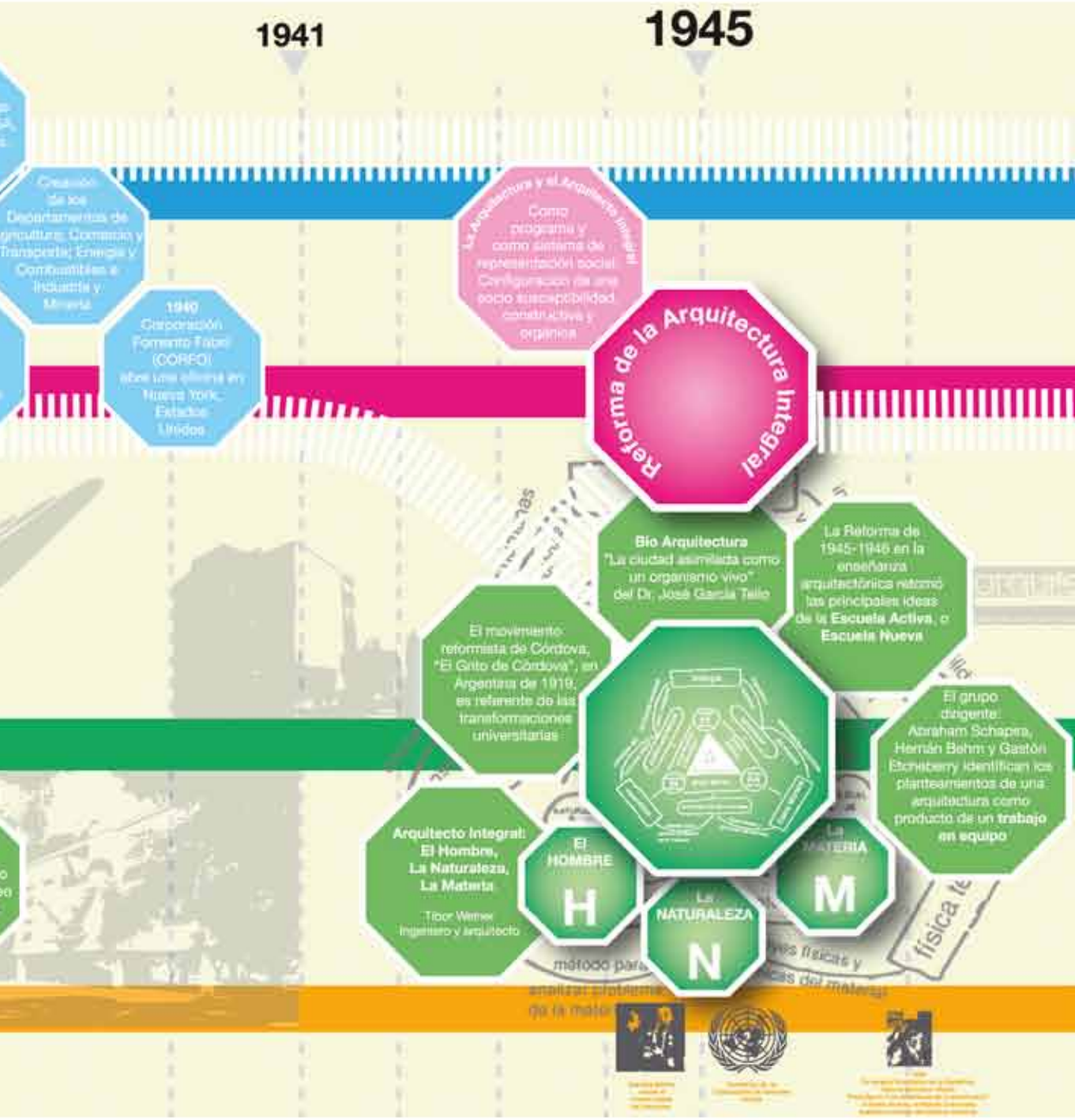
Se refiere a hechos sociales, históricos y políticos desde donde se configuran espacios, campos y teorías que constituyen referencias sociales.

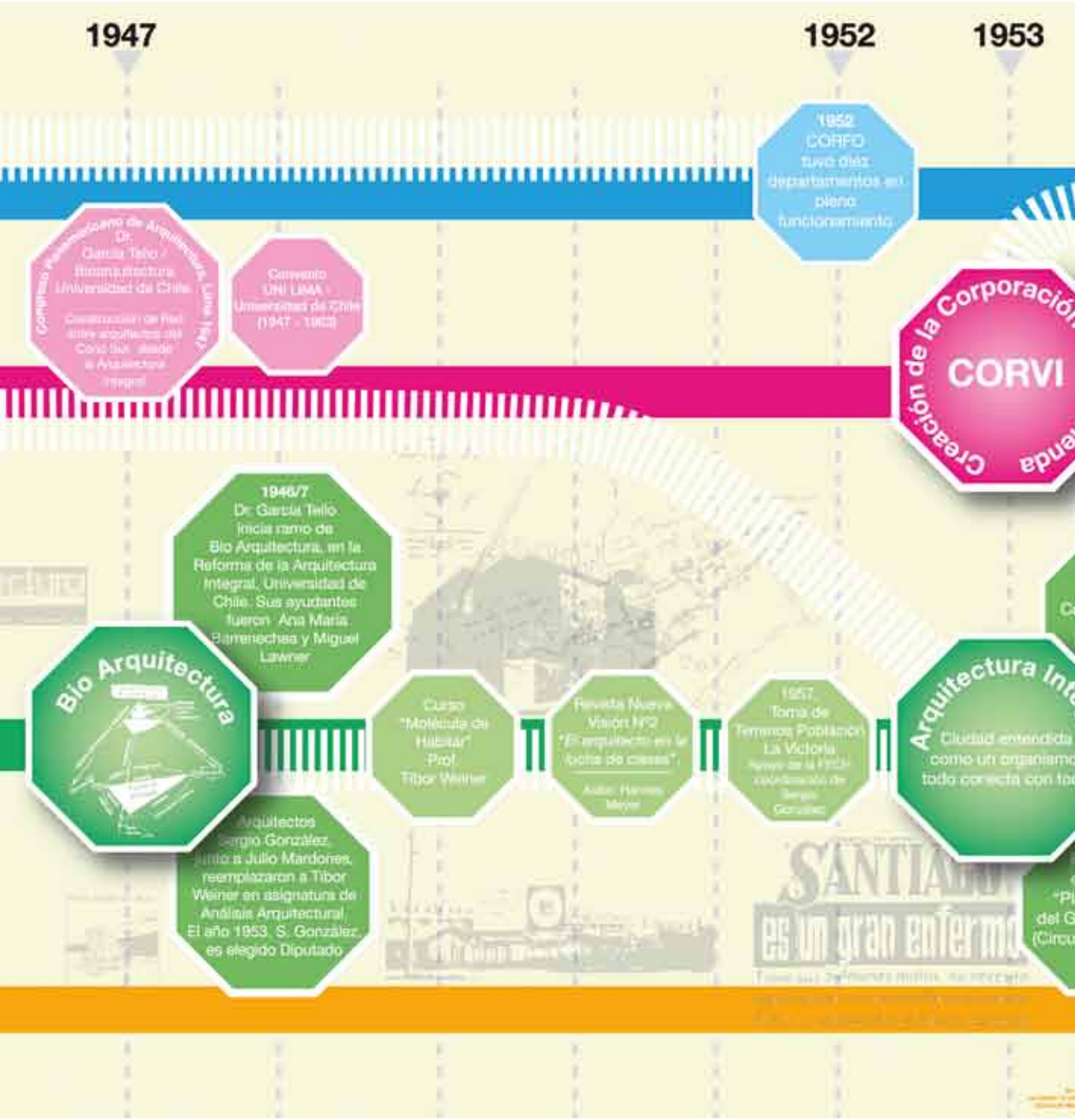

1920
1924
1925
Protección Social
Constitución de 1925
Artículo10, Nº 14
Sistema Educativo Autogestionado
Profesores Normalistas
según la idea de la "Nueva Escuela"
1920-1924
Organización y ejecución de un sistema educativo autogestionado por las agrupaciones de trabajadores y profesores normalistas, descentralizado y paralelo al Estado, según los principios de la "Escuela Activa - Escuela Nueva"
Asamblea Popular Constituyente
de trabajadores, profesores normalistas, intelectuales y estudiantes
1924:
Carlos Isamit, artista y profesor normalista, investiga los planes de estudio extranjeros de las Escuelas de Arte Aplicado y Arte Popular
1926
Rearticulación del movimiento de los profesores normalistas

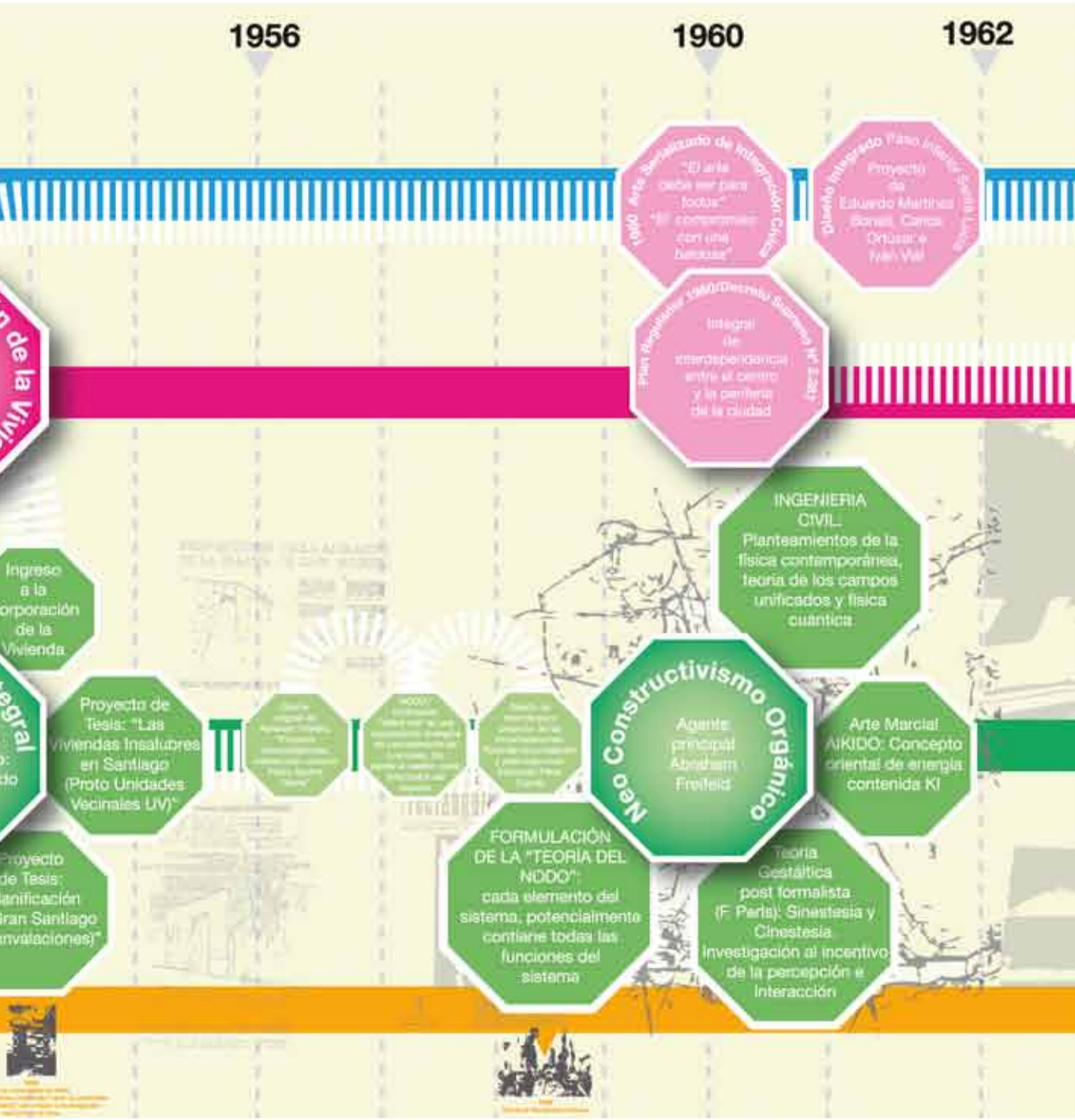

1927
1928
1929
Referentes de Pedagogía Experimental Europea y Norteamericana
Referentes de Pedagogía Experimental Latinoamericana
Reforma de la Nueva Escuela o Escuela Activa
1929 OCTUBRE fin de la Reforma Educativa
Reforma de la Nueva Escuela de Arte
1928: Carlos Isamitt y Camilo Mori planificaron un nuevo diseño para el Museo Nacional de Bellas Artes según tres ejes: Arte Americano e Indígena, Arte Aplicado a la Industria, y Arte Moderno; para ser ejecutado en distintos museos a crearse a lo largo del país
Cultura Popular
Convenio y Asociatividad
1928: Propuesta del profesor reformista Alejandro Latcham, para un Museo de Arte Popular según los principios de la Reforma
Proyecto Escuela de Artes Aplicadas a la Industria
Arte Indígena y Americano
Arte Aplicado a la Industria
1927 Propuesta y diseño de una Escuela de Artes Aplicadas, elaborada por el artista Julio Ortiz de Zárate
1928: Convenio de Colaboración entre la Reforma de Enseñanza Artística (Arte Aplicado, Arte Popular, Arte Indígena y Americano) con la organización de trabajadores

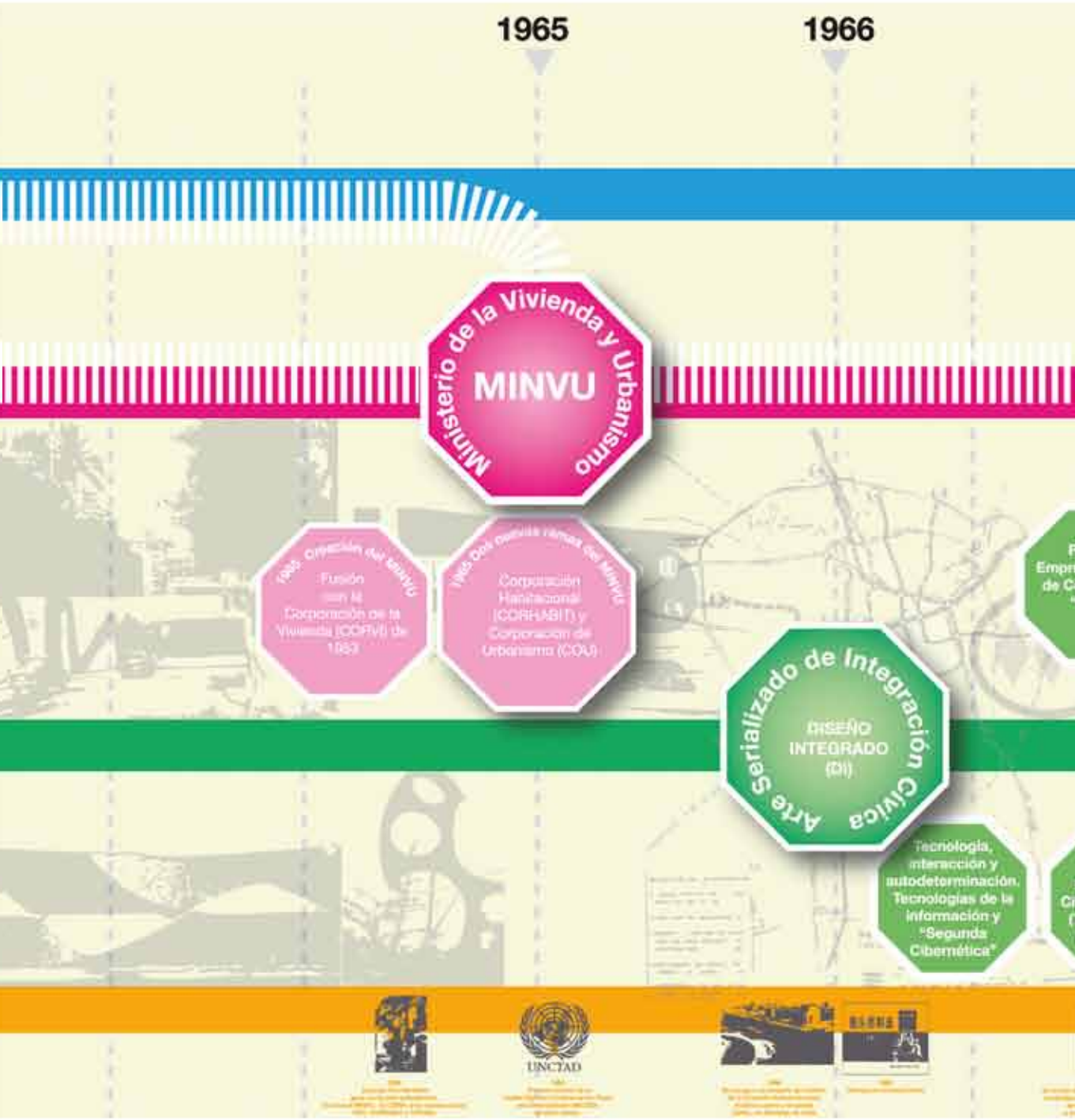

1932
1933
1934
1935
Después del Régimen del General Carlos Ibáñez, durante los años 30, dos grupos de profesores normalistas chilenos del movimiento de 1928, viajaron a Venezuela a colaborar con la fundación del Instituto Pedagógico de Caracas
Sindicalismo Funcional
Grupo de Profesores Normalistas sintetizan y retoman el Movimiento de la Escuela Activa (1920 - 1928)
Reforma de la Arquitectura
Expulsión de los Reformistas de la Universidad de Chile
Movimiento de Arquitectos por una Arquitectura Social
Articulación del movimiento de la ARQuitectura
1°
UFE: Unidad, correlación y continuidad desde la escuela parvularia hasta la escuela universitaria
Sindicalismo Funcional
5°
Descentralización: zonas geográfico-económicas en conformidad al plan general
4°
Co-Educación: la organización de la escuela será familiar y co-educativa

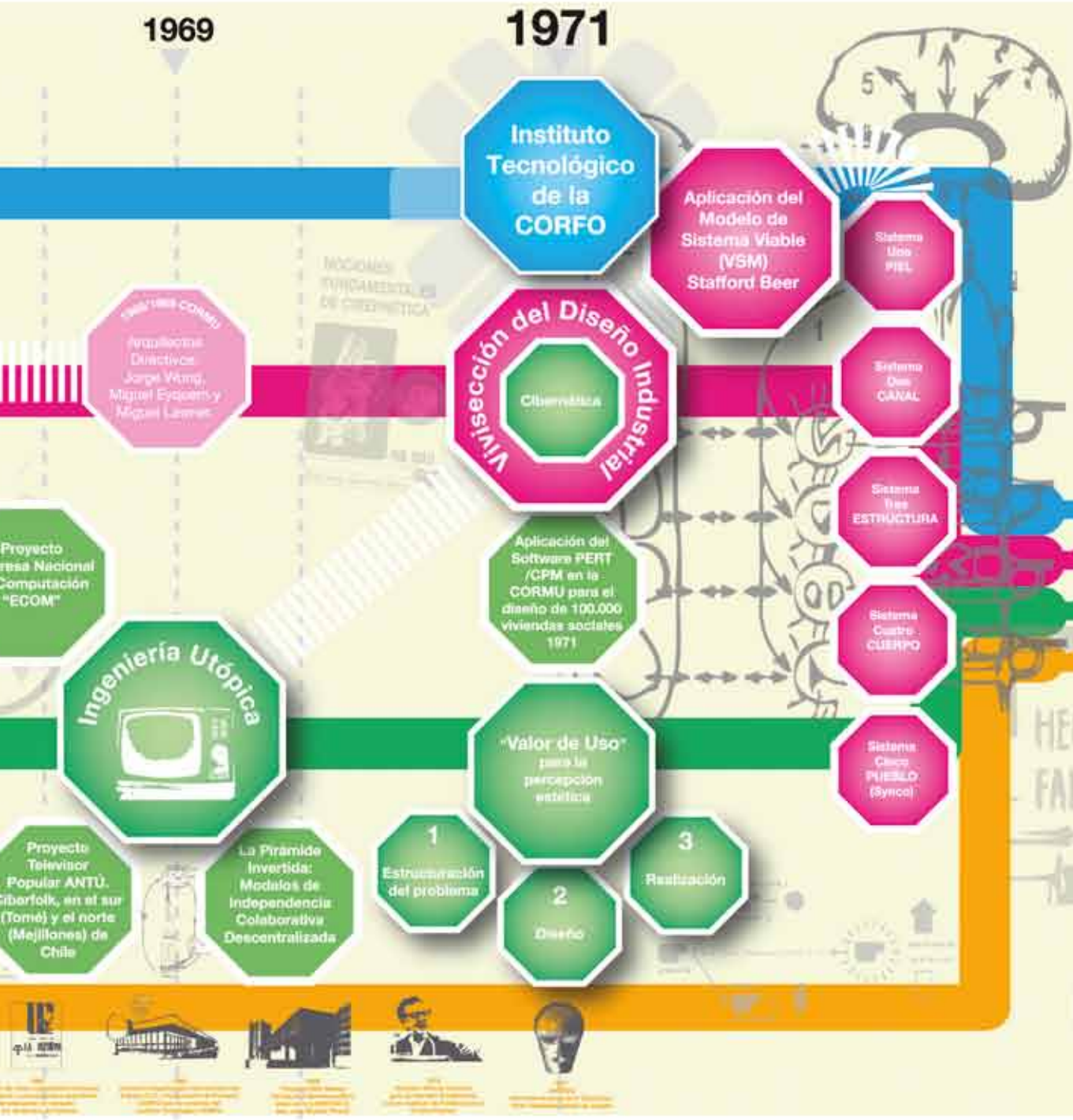

1936
1938
1939
Creación de las primeras empresas del Estado: ENDESA, IANSA, Chile Film. Modelo Estatal Desarrollista
CORFO
Ley de reconstrucción social y fomento de la producción Nº 6.434, el 29 de abril de 1939
2º Autonomía de la función educacional: autonomía económica, técnica y administrativa
3º Comunidad de padres, hijos y maestros
Proyecto de Edificios para la Institución de la Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas libres
"Modelos de Futuro". Proyecto de un Museo de Arte Contemporáneo en un sector popular


1941
1945
Creación de los Departamentos de Agricultura, Comercio y Transporte; Energía y Combustibles e Industria y Minería
1940 Corporación Fomento Fabril (CORFO) abre una oficina en Nueva York, Estados Unidos
"La Arquitectura y el Arquitecto Integral"
Como programa y como sistema de representación social. Configuración de una socio susceptibilidad constructiva y orgánica
Reforma de la Arquitectura Integral
Bio Arquitectura "La ciudad asimilada como un organismo vivo" del Dr. José García Tello
La Reforma de 1945-1946 en la enseñanza arquitectónica retomó las principales ideas de la Escuela Activa, o Escuela Nueva
El movimiento reformista de Córdova, "El Grito de Córdova", en Argentina de 1919, es referente de las transformaciones universitarias
El grupo dirigente: Abraham Schapira, Hernán Behm y Gastón Etcheberry identifican los planteamientos de una arquitectura como producto de un trabajo en equipo
Arquitecto Integral: El Hombre, La Naturaleza, La Materia
Tibor Weiner Ingeniero y Arquitecto
El HOMBRE
H
La NATURALEZA
N
La MATERIA
M
método para analizar sistemas de la materia
física te


1947
1952
1953
1952
CORFO
tuvo diez
departamentos en
pleno
funcionamiento
Dr.
Garcia Tello /
Biomparquitectura
Universidad de Chile
Convenio
UNI LIMA -
Universidad de Chile
(1947 - 1953)
Creación de la Corporación
CORVI
1946/7
Dr. Garcia Tello
inicia ramo de
Bio Arquitectura, en la
Reforma de la Arquitectura
Integral, Universidad de
Chile. Sus ayudantes
fueron Ana María
Parmenchea y Miguel
Lawner
Bio Arquitectura
Curso
"Molécula de
Habitar"
Prof.
Tibor Weiner
Revista Nueva
Vision N°2
"El arquitecto en la
lucha de clases".
1957
Toma de
Terrenos Población
La Victoria
Arquitectura Int
Ciudad entendida
como un organismo
todo conecta con to
Arquitectos
Sergio González,
junto a Julio Mardones,
reemplazaron a Tibor
Weiner en asignatura de
Análisis Arquitectural.
El año 1953, S. González,
es elegido Diputado
SANTIAGO
es un gran enfermo


1956
1960
1962
1960 Arte Semaizado de Integración Cívica
"El arte debe ser para todos"
"El compromiso con una Sociedad"
Diseño Integrado Plano Interior Sector Lo
Proyecto de Eduardo Martinez Bonati, Carlos Ortúzar e Iván Vial
Plan Regulador 1960/Decreto Supremo Nº 2387
Integral de interdependencia entre el centro y la periferia de la ciudad
INGENIERIA CIVIL:
Planteamientos de la física contemporánea, teoría de los campos unificados y física cuántica
Ingreso a la orporación de la Vivienda
Proyecto de Tesis: "Las viviendas Insalubres en Santiago (Proto Unidades Vecinales UV)"
Neo Constructivismo Orgánico
Agente principal Abraham Freifeld
Arte Marcial AIKIDO: Concepto oriental de energía contenida KI
FORMULACIÓN DE LA "TEORÍA DEL NDDO":
cada elemento del sistema, potencialmente contiene todas las funciones del sistema
Teoría Gestáltica post formalista (F. Perls): Sinestesia y Cinestesia
Investigación al incentivo de la percepción e interacción


1965
1966
Ministerio de la Vivienda y Urbanismo
MINVU
Fusión con la Corporación de la Vivienda (CORVI) de 1953
Corporación Habitacional (CORHABIT) y Corporación de Urbanismo (COU)
Arte Serializado de Integración Cívica
DISEÑO INTEGRADO (DI)
Tecnología, interacción y autodeterminación. Tecnologías de la información y "Segunda Cibernética"
UNCTAD


1969
1971
Instituto Tecnológico de la CORFO
Aplicación del Modelo de Sistema Viable (VSM) Stafford Beer
Sistema Uno FIEL
Sistema Dos CANAL
Sistema Tres ESTRUCTURA
Sistema Cuatro CUERPO
Sistema Cinco PUEBLO (Synco)
Arquitectos Directivos Jorge Wong, Miguel Eyquem y Miguel Lasnet
Vivisección del Diseño Industrial
Cibernética
Aplicación del Software PERT /CPM en la CORMU para el diseño de 100.000 viviendas sociales 1971
Proyecto ...resa Nacional ...Computación "ECOM"
Ingeniería Utópica
"Valor de Uso" para la percepción estética
1 Estructuración del problema
2 Diseño
3 Realización
Proyecto Televisor Popular ANTÚ. ...ibarfolk, en el sur (Tomé) y el norte (Mejillones) de Chile
La Pirámide Invertida: Modelos de Independencia Colaborativa Descentralizada

1972

U -Tanth
Secretario General de la Organización de Naciones Unidas y Felipe Herrera, Presidente del Banco Interamericano de Desarrollo. Toman acuerdo para realizar la III° Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD III) en abril del año 1972 en Santiago de Chile

Santiago de Chile, 3 abril de 1972. Inicio de la III° Conferencia de la Organización de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD III)

Al terminar la UNCTAD III, Irma Cáceres de Almeyda y Sergio González, comienzan a gestionar las actividades que caracterizarán el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral (CCMGM)

El Instituto de la Mujer, parte integral del CCMGM, organiza un sistema de transportes para llevar a mujeres de distintas regiones a sus cursos de capacitación

La Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) organiza en el CCMGM, el 1er Congreso Nacional de Científicos. Entre Julio y Agosto.

- 6° Jorna
- Sesi

UNCTAD III

CENTRO CULTURAL METRO

Equipo de Arquitectos Edificio UNCTAD III: José Covacevic, Juan Echeñique, Hugo Gaggero, Sergio González y José Medina

Carmen (Pepa) Foncea, Lucía Wormald, Eddy Carmona, Jeeste Cintolesi; coordinadas por Gui Bonsiepe realizaron todo el diseño de la señalética del edificio

Más de 30 artistas nacionales desarrollaron obras artísticas para el edificio bajo el concepto de "arte integrado a la arquitectura" que coordinó el artista Eduardo Martínez Bonati

"Este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile representado por:

sus obreros
sus técnicos
sus artistas
sus profesionales

Fue construido en 275 días y terminado el 3 de abril de 1972 durante el Gobierno Popular del Compañero Presidente de la República Salvador Allende G."

Inscripción placa conmemorativa del escultor Samuel Román Rojas

La Editorial Nacional Quimantú publica: "Los resultados de la UNCTAD III"

Felipe Herrera, a través de la revista de la Universidad Técnica del Estado, publicó un artículo titulado "UNCTAD III"

"Según lo prescrito en el Art. 25 de la Ley N° 17.457, los bienes muebles e inmuebles de la Comisión Chilena para la Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo UNCTAD III, serán transferidos al Fisco (...) La administración de estos bienes corresponderá al Ministerio de Educación, DIBAM para que se destinen preferentemente a reuniones y congresos internacionales y nacionales, a salas de conferencias, conciertos, teatros y otras actividades en beneficio de la cultura popular".

En Santiago, 17 de agosto 1972

Toma
Presi
vida
consi
decla
"40 m
Popul
sister
cultur

1973

Algunas actividades
que se realizaron en el CCMGM:
- Consejo Mundial de la Paz
- Seminario Latinoamericano de Mujeres
- Organización Mundial de la Salud
Congreso de la Unión Deportiva Militar Sudamericana
eroamericana de Derecho Aeronáutico y del Espacio
Ordinarias de la Comisión Especial de Coordinación
Latinoamericana de Estudiantes
- Confederación Internacional de Cooperativas
rganización del Congreso Interparlamentario Mundial

2006 2009 2010

11 de septiembre de 1973
Golpe de Estado y muerte del presidente Salvador Allende G.

Tras el bombardeo de la Moneda, el edificio CCMGM es utilizado como centro de mando de la Junta Militar. En los siguientes años funcionará como Ministerio del Interior y posteriormente Ministerio de Defensa

El 19 de octubre de 2009, la presidenta de la República Michelle Bachelet promulgó la Ley N° 20.386 que cambió la denominación del edificio a "Centro Cultural Gabriela Mistral"

En diciembre de 2007 luego de un concurso internacional de arquitectura Cristián Fernández y Lateral arquitectura ganaron el proyecto para recuperar el edificio.

En diciembre de 2009 se nombró al equipo ganador del primer lugar del concurso público curatorial para la incorporación de nuevos artistas en el Centro Cultural Gabriela Mistral: "Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas"

OLITANO GABRIELA MISTRAL DIEGO PORTALES GAM

el imperativo del
Allende "darle
ficio" y
ndo la
n de las
as del Gobierno
l CCMGM fue
ando su función
pública

"De edificio UNCTAD III, esto se convirtió en Casa de la Cultura destinado a congresos nacionales e internacionales: los sindicatos y agrupaciones campesinas tienen especial trato. Los estudiantes también".

Julio A. Yubero
Abogado del CCMGM
Ministerio de Educación
(Revista Quinta Rueda "Vivir al estilo UNCTAD" diciembre 1972)

El "cibernético" británico Stafford Beer presenta, en el CCMGM, el Viable System Model (VSM), proyecto de organización de las áreas declaradas de producción social, con una metodología descentralizada, y transmisiones de información en tiempo real ("on-line") conocido como proyecto: Cyberayn

5 de marzo de 2006.
Un incendio afectó al edificio Diego Portales, doce compañías de bomberos tardaron cerca de una hora en controlar el incendio. El siniestro afectó desde el acceso principal, al centro de convenciones, hasta el sector oriente del edificio. La zona de mayor daño fue la del salón plenario. La torre no se vió afectada

04 de septiembre de 2010
Se inaugura el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM con el objetivo de facilitar el acceso a la cultura y la formación de audiencias.

El actual Centro GAM es un lugar de encuentro entre audiencias y creadores, especializado en artes escénicas y musicales

Cafetería. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Encuentro Extendido

Seminario sobre participación ciudadana y gestión colaborativa. Ejercicio colectivo de reflexión sobre el CCGM

Como tercera parte del proyecto curatorial, diseñamos[1] un seminario basado en algunos puntos que creemos necesarios para la real integración e incorporación de las obras de arte a este edificio. Contemplamos registrar la experiencia del seminario como parte de un futuro manual para otros centros culturales que instrumentalicen la instalación de obras como un proyecto curatorial y que implique la participación ciudadana. Por un lado, pensamos que el antiguo edificio visualizó un trabajo colectivo y de participación específica e inédita en el contexto latinoamericano y por otro lado el nuevo edificio alberga un centro cultural público, que tiene como fundamento la participación ciudadana en la cultura en sus más variadas manifestaciones. Contando que este Centro Cultural será un modelo a nivel nacional para la construcción de espacios culturales en diversas ciudades, nos reunimos con distintos agentes culturales en ciudades del Norte, Centro y Sur del territorio nacional para desarrollar conversatorios/ talleres macrozonales.

El Encuentro Extendido –como ejercicio dialógico del proyecto curatorial- formuló un seminario de participación ciudadana y gestión colaborativa que acompañó todo el proceso de trabajo del proyecto. Para tales propósitos se diseñó este encuentro extendido con el objetivo de relacionar el trabajo de las obras artísticas y la construcción del espacio de reactivación de la memoria del edificio, en instancias permanentes. Como también sobre procesos de participación ciudadana, gestión colaborativa y marcos de economía cultural. Este encuentro se integró como un componente asociativo para que tuviera la capacidad de convocar a las trayectorias culturales en una lógica de despacho en cada ciudad.

1. En conjunto con Holon Lab, grupo de ingenieros industriales compuesto por Javier Vásquez, Juan Maza, Hervé Boisier y Verónica Morales. El encargado de desarrollar las metodologías del Encuentro Extendido fue el ingeniero Javier Vásquez y el grupo de trabajo inicial estuvo compuesto por integrantes del colectivo LUC (Laboratorio Urbano Colaborativo) durante enero y febrero de 2010. El diseño final lo dirigió Javier Vásquez, José Llano y paulina Varas.

Las fases del encuentro extendido están encordadas en el marco guía del proyecto curatorial y definidas de la siguiente manera:

Fase uno/Tiempo: Desarrollo de conversatorios con los protagonistas para la identificación del marco temático. (Realizada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en junio de 2010)
Fase dos/Contexto: Desarrollo de jornadas con la gobernanza cultural en la evaluación del marco de participación. (realizadas entre julio y diciembre de 2010 y enero y febrero de 2011)
Fase tres/Sitio: Desarrollo de talleres con las macrozonas para establecer agenciamiento territorial. (realizados en marzo, abril y mayo de 2011)
Fase cuatro/Afecciones: Desarrollo de mesas de debates con el público general en la realización de un seminario final en el edificio. (realizado en junio de 2011)

Los objetivos del encuentro extendido se estructuraron sobre el propósito de acompañar el proceso curatorial del Centro Cultural Gabriela Mistral, a partir de la reactivación de la memoria en búsqueda de una convocatoria participativa con los agentes culturales involucrados. Como objetivos específicos propusimos el desarrollo de: conversatorios con los protagonistas para la identificación del marco temático; de jornadas con la gobernanza cultural en la evaluación del marco de participación; de talleres en distintas ciudades chilenas para establecer agenciamiento territorial; de mesas de debate con el público general en la realización de un seminario final en el Centro Cultural.

La dinámica general que se instaló en cada taller macrozonal fue la siguiente:
1- La primera instancia fue de arranque por medio de presentaciones del proyecto curatorial.
2- La segunda instancia fue de presentaciones de las experiencias colectivas de la Ciudad que reflejaban la singularidad colectiva de la cultura, la participación y el desarrollo urbano y local.
3- Y por último se realizó la instancia de trabajo por medio de un conversatorio/taller sobre los nudos de formación que se evidenciaron en las instancias anteriores.

En relación a la noción de encuentro extendido esta nació de la necesidad y oportunidad de hacer del proyecto curatorial un ejercicio más allá de la instalación de obras artísticas en el Edificio y con el propósito de instalar en él un proceso de participación que se nutriera de la memoria, y que tuviera la capacidad de convocar despachos culturales de las trayectorias que rondan en cada territorio a nivel nacional, destacando el carácter metropolitano del Centro Cultural. El encuentro extendido fue entonces, la posibilidad de involucrar la complejidad de actores relacionados en la producción cultural y con ellos poder despachar cultura. Para esto el encuentro extendió el trabajo sobre una lógica de fases basadas en trabajos a escalas y participaciones distintas, involucrando a los protagonistas del edificio en su historia y en su futuro, a los gestores públicos de la cultura, los gestores culturales vinculados también a la gobernabilidad cultural, el agenciamiento cultural representados en agentes independientes y participantes de las distintas regiones y en última instancia al público en general interesado en la cultura.

TALLERES EN LAS MACROZONAS

Taller Macrozonal Valparaíso jueves 10 de marzo de 2011

Lugar: Centro de Estudios para el Desarrollo Urbano Contemporáneo (DUC)
Hora: 15:00 a 19:30 hrs.

Dentro del último tiempo la ciudad de Valparaíso ha ido adquiriendo una pauta de impulsos sobre un tipo de modelo de desarrollo que implica instalar a la cultura como un campo de innovación y perfeccionamiento de valores bajo dos coordenadas: lo intangible – lo cual involucra un proceso de reconocimiento identitario como organizacional – configurando como resultado de éste una cadena de valor productiva de lo colectivo y lo original. Como a su vez lo material – entendiendo este proceso como tipos de incubación productiva requiriendo con perspicacia condiciones de producción cultural bajo un modelo de mercado que distingue en la organización colaborativa un proceso de participación y colaboración específica.

Bajo las condiciones antes mencionadas, el desarrollo del Taller Macrozonal Centro realizado en la ciudad de Valparaíso, tuvo como objetivo invitar a un grupo de actores y agentes culturales que reconocemos como expresiones vivas de las trayectorias genealógicas de la cultura en la ciudad, ellos son: Pablo Díaz Psicólogo, Director de Industrias Creativas/CORFO; Paz Undurraga Arquitecta, Vice-presidenta de Ciudadanos por Valparaíso; Pablo Anduela Abogado, lidera Red Cabildo Patrimonial.

La participación de los agentes y actores culturales se desarrolló en torno a las dos variables de agenciamiento que residen en Valparaíso: por un lado las organizaciones sociales bajo el derecho y desarrollo colaborativo de la ciudad – que representan el modelo cultural autogestionado - , y por otro lado a Industrias Creativas – lo que se entiende y representan el modelo cultural de producción institucional.

El conversatorio/taller tuvo como eje, la reflexión-acción del tejido cultural y operativo de las exposiciones, lo que permitió reconocer a través de ellas un primer marco conceptual - como estrategia de mapeo y esquematización del cruce del contexto de desarrollo urbano junto con las implicancias de la notación del sentido cultural - y nos referimos al concepto de singularidades colectivas. El concepto de singularidad colectiva se refiere a un proceso intersubjetivo de creación libre de conocimiento y pensamiento automodelador de la acción colectiva original y singular, es decir que la construcción de la experiencia se basa en un doble registro de producción y reterritorialización de conocimiento local posibilitando a la sociedad construir social y semióticamente diferentes sistemas de apropiación y recuperación de cultura popular. Ahora ¿quien define cultural popular?, nos detenemos en este marco de trabajo, pensando que la interacción dinámica y polisémica de las producciones socio-culturales y económicas implican también pensar que la cultura equivale a producción de poder. La idea o noción de patrimonio como conflicto y mercancía es un ejemplo claro en la ciudad de Valparaíso. Este concepto de singularidad colectiva permitió determinar cómo las experiencias construyen un tipo ejercicio histórico del desarrollo de singulares saberes de la cultura y la ciudad, como también entender que el desarrollo de la Red Cabildo Patrimonial y Ciudadanos por

Valparaíso, se construyen como una experiencia de diálogo e incidencia del asambleísmo ciudadano en ejercicio democrático de los procesos culturales de la ciudad.
En relación al trabajo del conversatorio/taller y su telar discursivo puede resumirse en los siguientes puntos:

• La principal cuestión de la participación ciudadana dice referencia con la Incidencia.
• La participación ciudadana para la incidencia tiene como foco el ejercicio democrático de los agentes culturales independientes.
• Las singularidades colectivas refuerzan el proceso de incidencia política.
• Las formas políticas no estatales tienen un proceso de gobernanza que puede incidir en las políticas públicas de la gobernabilidad.
• La cultura es entendida como un proceso de singularización.
• Se argumenta que las políticas públicas de cultura están lejanas a las demandas reales del agenciamiento cultural independiente.
• Se propone distinguir cultura ciudadana de las políticas de cultura enfocadas a las artes escénicas (ejemplo: el mercado dañado por el terremoto último quiere ser transformado en un Centro Cultural del CNCA, en confrontación a las demandas ciudadanas de entender el mercado de pequeños comerciantes como un proceso singular de la cultura de la ciudad).
• En el proceso de asimilación de singularidades colectivas, se estableció de relevancia el reconocimiento histórico de procesos ciudadanos de participación.
• Se resalto la problemática de la ciudad y el desarrollo urbano en confrontación con modelos de desarrollo que utilizan la ciudad en desmedro de los intereses de los ciudadanos.
• Se reconoce la ausencia de políticas públicas capaces de asimilar las singularidades colectivas en procesos y experiencias informales de la cultura y la ciudad.

Podemos identificar desde lo anterior y en conjunto al desarrollo del Taller Macrozonal Valparaíso, que existen lo que llamamos procesos de singularización. Lo que caracteriza un proceso de singularización es su sentido de automodelador. Esto es, que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia. A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos. Esa capacidad es la que les va a dar un mínimo de posibilidad de creación y exactamente les va a permitir preservar ese carácter de autonomía tan importante.

SINGULARIDAD COLECTIVA

Taller Macrozonal Concepción jueves 14 de abril de 2011

Lugar: Galería de la Historia de Concepción, Biblioteca Municipal.
Hora: 15:00 a 19:30 hrs.

Hace un año la octava región y en este caso, la ciudad de Concepción sufrió uno de los terremotos de mayor magnitud registrados en el mundo, acompañado por un tsunami en las costas cercanas que reconfiguró en muchos casos los alcances sociales, políticos, económicos y culturales en esta región. Podríamos pensar que la forma de recuperación y de reinstalación de los establecimientos institucionales como locales se debieron a un proceso de asistencialismo sin participación – que en algunos casos se emprendió así - sin embargo hemos registrado como aprehendido que el proceso de valorización de lo local se debió a una mirada que inscribió la autogestión – en relación a lo identitario como un ejercicio de experiencias en preeminencia – entendiendo que se declaro una necesidad de trabajar un discurso colectivo confrontando a una lógica de reconocimiento de la micropolítica con una idea de unificación y declaración colectiva e institucional. Por otro lado la historia identitaria de la ciudad en torno a la producción y desarrollo – en este caso del acero y también de otras localidades como ejemplo el carbón – como a su vez el cuerpo social y sindical finalmente dibujo y trazo como produjo e incitó una serie de relaciones culturales, sociales, políticas e históricas que finalmente desarrollaron la ciudad y sus habitantes. Hoy en día, bajo del proceso de sustentabilidad y de recuperación como de regeneración socio-ambiental se levantan una serie de proposiciones que finalmente nos permiten entender, que existe una forma de programar una serie de ejercicios sobre el co-operativismo y sobre una eco-logia del saber-hacer.

Bajo las condiciones antes señaladas, el desarrollo del Taller Macrozonal Sur realizado en la ciudad de Concepción, tuvo como objetivo invitar a un grupo de actores y agentes socio-culturales, ellos fueron Luis Cuello Artista, Director de Corporación Cultural Artistas del Acero (CAP); Francisco Albarrán Dirigente, Miembro radio comunitaria Lorenzo Arenas; Juan González, Dirigente Miembro del centro cultural y escuela comunitaria Küme Mongen.

Contamos con la participación de los agentes y actores en torno a las variables de agenciamiento que residen en Concepción: por un lado las organizaciones sociales en torno al desarrollo sustentable y colaborativo de la ciudad como también organizaciones de producción de conocimiento local – que representan el modelo cultural autogestionado -, y por otro lado a Artistas en Acero – lo que se entiende y representan el ejercicio histórico de producción de identidad como el modelo cultural de producción institucional local.

El conversatorio/taller tuvo como eje, la reflexión-acción del tejido cultural y operativo de las exposiciones y debate, lo que permitió reconocer a través de ellas un telar discursivo que puede resumirse en los siguientes puntos:

· La historicidad de la ciudad respecto a los procesos culturales, es rica en experiencias de relevancia. El desarrollo de los movimientos sociales en Concepción ha sido clave en el entendimiento de la singularidad colectiva – concepto que hemos tomado como eslabón del Taller Macrozonal de

Valparaíso y que podemos indicar aquí como un marco de trabajo, a esto es posible añadir lo acontecido en materia sindical, como la formación de barrios populares, y la génesis del arte visual entre las más destacadas. Sin embargo la necesidad de trayectorias genealógicas de la memoria – dentro de la discusión - fue concebida como un ejercicio colectivo necesario para la sistematización de los procesos culturales. Como por otro lado la desmitificación de lo que se conoce como colectivo que debe abrir paso al desarrollo de elementos de identidad.

· Respecto a lo anterior se declaró la necesidad de trabajar el discurso colectivo. Esto fue confrontado desde dos ópticas de desarrollo. La primera desde la lógica de reconocimiento de la micropolítica y la segunda desde la idea de unificación y declaración colectiva.

· En relación a la reconstrucción se desplegó como un momento de doble confrontación. Una desde la óptica problemática, en cuanto a la latencia generada desde el terremoto y todo lo que acarrea esto como agravamiento de las vulnerabilidades socioterriotriales. La segunda desde una oportunidad para el abordaje resiliente de las personas y los procesos colectivos de desarrollo y coevolución. Se declaró que junto a los edificios que se destruyeron, también se habían desmoronados los egos y rivalidades entre los agentes. Es decir que la reconstrucción también presentaba la oportunidad de colectivizar intereses, dado el sentimiento de solidaridad y colectivismo que genera colaborar entre las partes. Es así como las nuevas posibilidades permiten que emerja un contexto colectivo de desarrollo. Todo esto como la gran oportunidad de colectivizar los desafíos de la singularización cultural en la región. Esto fue concebido como el escenario ideal y con las condiciones necesarias de fraternidad que se manifiestan entre los diversos agentes.

· El impulso del otro fue identificado como un hallazgo primordial entre las diferencias de la pluralidad presente entre las partes. Este elemento significativo generó un gran aporte de catalización y generación de procesos de singularización. Es decir como el otro y sus diferencias muestran aportes de vuelo entre la necesidad colectiva al desarrollo comunitario. El alto grado de fraternidad y de aceptación de las diferencias, mostró una singular muestra de generosidad entre los invitados. El carácter penquista podría estar presente en esto.

· Los límites urbanos y las fronteras de la ruralidad fueron otra de las singularidades abordadas como elementales en el momento de desarrollar procesos de cultura en la región. Este elemento mostró ser una característica clave en asuntos de significación para el desarrollo colectivo.

· El inicio de un nuevo diálogo resultó ser una de las prioridades generadas por el ejercicio de este taller macrozonal. Las grandes motivaciones, sumado al carácter de urgencia entre las partes y su diversidad de propósitos, mostraron de manera esencial la necesidad de aumentar los diálogos y la replicabilidad de estas instancias.

· La ausencia de políticas públicas acordes a las reales necesidades de los agentes locales, manifestaron la urgencia de coherenciar desafíos de futuros con las singularidades colectivas de la cultura y su expresión de abajo hacia arriba. Se mostró interés de participar e incidir en las políticas, pero también se mostró un elevado acuerdo de descontento y de falta de compromisos por parte de los organismos públicos relacionados.

· La ciudad y sus transformaciones dependen del contexto de desarrollo que las partes locales puedan generar como compromisos de largo alcance. Ante esto el escenario de desarrollo urbano y la relevancia de incorporar a las expresiones ciudadanas de la cultura, muestran el ejercicio necesario de participación del que disponen los colectivos interesados.

Taller Macrozonal Antofagasta viernes 13 de mayo de 2011

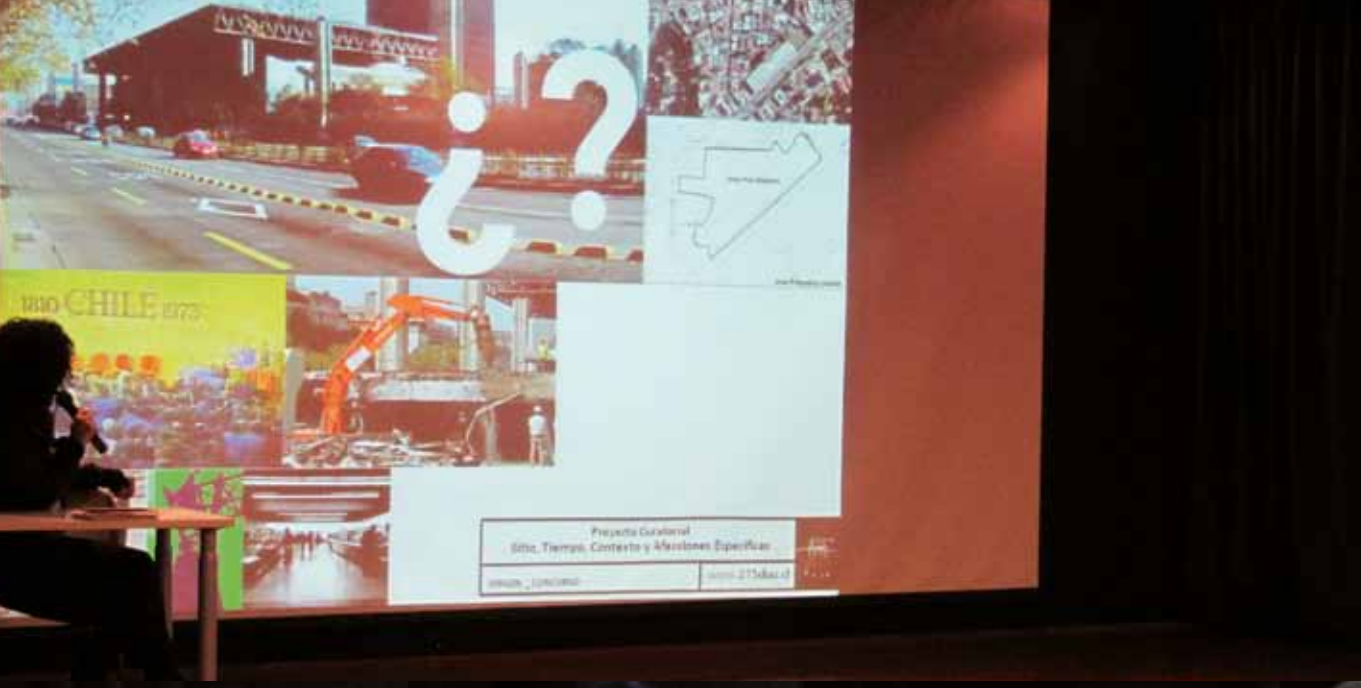
Lugar: Edificio Comunitario y Espacio Cultural – Balmaceda Arte Joven sede Antofagasta / Fundación Minera Escondida.
Hora: 15:00 a 19:30 hrs.

La ciudad de Antofagasta – segunda región – posee tanto en su genealogía infraestructural como en su ejercicio asociativo, un tipo de desarrollo ligado intrínsicamente a la industria y a la producción de paisaje. Este tipo de proceso sociocultural se desprende a través de la idea de comunidad concebida por ejemplo por el agua o la misma idiosincrasia que se inclina por la historia social de la pampa y el paisaje del cobre a modo de un elemento o componente colectivo y a su vez patrimonial de identidad o semejanza. De esta manera, la comunidad y su impulso histórico han podido alcanzar un desarrollo colateral de identidad cultural. Esta identidad ha sufrido – no solo hoy - un proceso de diáspora original como consecuencia de la fase de explotación minera – esta condición tiene a la movilidad social y explotación de acumulación como primeros géneros fordistas – sino que han permitido puntualizar, por ejemplo un patrimonio sociocultural en las biografías producidas en el espacio – configurando un contenido semiótico donde la arquitectura moderna ha podido construir un relato sociocultural -. Estos asentamientos extranjeros transformaron a las ciudades de Arica, Iquique y en este caso Antofagasta, en ciudades partícipes de un proceso multicultural especializado – reflejando en la producción del espacio, como también en las borraduras de los limites, fronteras y pasillos de las huellas genealógicas que pertenecen a las transferencias socioculturales, un tipo de tradición que se escinde desde el paisaje producido como también de la cultural materialmente producida o consumida. Hoy la ciudad de Antofagasta se ha transformado en ciudad en tránsito debido al desarrollo postfordista de la industria minera. Las biografías han dado paso a archivos, y la memoria a relatos que claramente se asientan e inscriben en medio de un discurso no colectivo sino colateral.

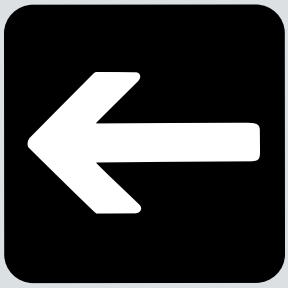
Bajo el escenario antes señalado, el desarrollo del Taller Macrozonal Norte realizado en la ciudad de Antofagasta, tuvo como objetivo y definición a través de actores y agentes socio-culturales que reconocemos como expresiones vivas de las trayectorias genealógicas de la cultura en la ciudad un tipo de discurso y relato diseminado. Contamos con la participación de los agentes y actores en torno a las variables de agenciamiento que residen en Antofagasta: por un lado las organizaciones culturales asociadas a fundaciones mineras como a agrupaciones independientes, por otro lado a cuerpos organizacionales sociales en torno al desarrollo universitario, como también a agrupaciones culturales y a su vez cuerpos de investigaciones sobre el espacio y las biografías ciudadanas. Ellos fueron Luis Echeverría, Director de Balmaceda Arte Joven sede Antofagasta; Sergio Gaytán Escritor e investigador; Claudio Galeno Arquitecto e Investigador UCN; Manuel Barrera Gestor cultural de Extensión Universitaria UCN; Marcelo Salinas Director colectivo teatral La Sicaria; Jorge Molina Director Corporación Cultural Chacabuco; Dagmara Wyskiel Artista Visual y gestora cultural independiente.

El conversatorio/taller tuvo como eje, la reflexión-acción del tejido cultural y operativo de las exposiciones y debate, lo que permitió reconocer a través de ellas un telar discursivo que puede resumirse en los siguientes puntos:

· La historicidad y producción de la ciudad respecto a los procesos culturales locales, permitió distinguir experiencias importantes que identificaron un tipo de incidencia referida al desarrollo colateral de las mineras en tanto construcción de espacios comunitarios como también parte de la configuración de los relatos biográficos hoy.
· La autonomía fue uno de los principales deseos de desarrollo pero se cuestionó debido a los valores que se adscriben de manera consecuente tanto en la aplicación de fondos públicos de la cultura como también sobre las mismas perspectivas de las organizaciones culturales. Se manifestó en esta cualidad dual que este proceso de desarrollo no es obstáculo para la implicancia de más actores o agentes sino que se refirieron la disconformidad de políticas culturales que planteen otros modelos de desarrollo. Sin embargo se enmarca en inquietudes presentes sobre la relación de los problemas de originalidad culturales y sociales.
· Como lo mencionamos anteriormente, el extrañamiento y la diáspora social produjeron un proceso identitario multicultural en Antofagasta, desencadenando un tipo de singularidad colectiva en relación a lazos elaborados colateralmente. En la actualidad esas trayectorias genealógicas se vuelcan sobre espacios de producción y lo colectivo no pasa hacer un elemento prioritario sino la naturaleza de lo producido toma el carácter de lo original dejando de lado lo dinámico de las biografías, o sino se espera que un agente mediador establezca un tipo de producción de gestión para encontrar en otros habilidades que conformen acciones o perfiles afines a contribuir con el desarrollo. Eso finalmente nos instala una pregunta, ¿dónde se deja o deposita la responsabilidad de los agentes y actores de una comunidad para construir o generar una diversidad cultural propia y no impuesta por una agenda de encadenamiento productivo?
· Podemos pensar que se genera un inicio sobre un nuevo diálogo que resulta ser una de las prioridades generadas por el ejercicio de este taller macrozonal y nos referimos al cruce de la economía creativa y la cultura popular. Las grandes motivaciones que se abren en el debate, sumado al carácter de urgencia entre las partes y su diversidad de propósitos, mostraron de manera esencial y estratégica de enmarcar la necesidad de aumentar los diálogos y la replicabilidad de estas instancias entendiendo que las fuentes y cohesión social son factores claves de desarrollo cultural.
· La ausencia de políticas públicas, al igual que en el Taller Macrozonal de Concepción, aparece como una real necesidad de los agentes locales, de definición y a su vez se manifestaron con urgencia de desarrollar desafíos desde las singularidades colectivas de la cultura y su expresión multicultural.
· Finalmente la Ciudad y sus transformaciones socioculturales dependen del contexto de desarrollo, sin embargo el patrimonio dejado por el proceso de extrañamiento norteño produjo un escenario de desarrollo urbano que releva e incorpora una mirada colateral que enriquece las expresiones ciudadanas de la cultura, que muestran un ejercicio necesario de desarrollo y participación y que disponen a un colectivo dinámico e interesado y dispuesto a co-evolucionar oral y escrituralmente.


¿?
1810 CHILE 1973
Proyecto Curatorial
Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas

VALPAR



Dirección. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Informe y fichas obras de arte incorporado 1972

Fichas de Obras de Arte Incorporado realizadas en 1972 para el edificio para la UNCTAD III

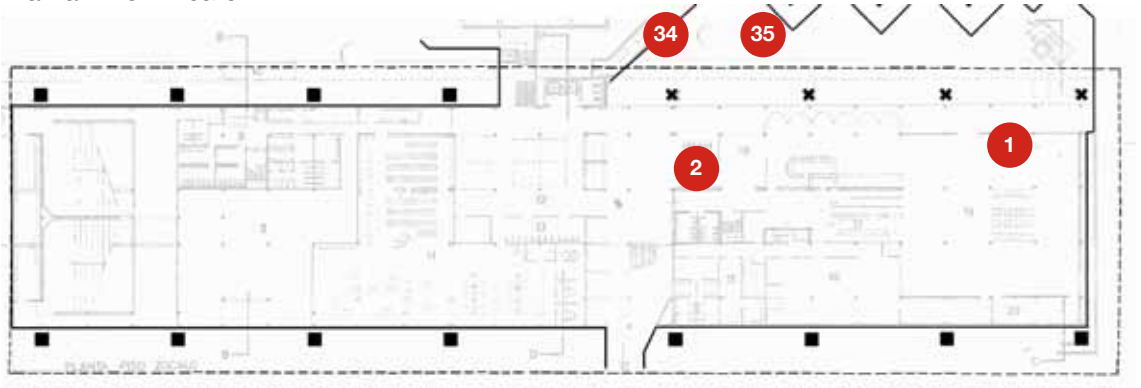
Mediante el trabajo de investigación realizado en el transcurso de este proyecto curatorial, hemos pesquisado las 36 obras de arte incorporado y la señalética, que se instalaron en el Edificio en 1972.
A partir de la información de la cual disponemos gracias a la colaboración de muchas personas, en especial Miguel Lawner (archivo Miguel Lawner y Sergio González), Eduardo Martínez Bonati, Eduardo Guerra, Hugo Gaggero, José Covacevic, Jenny Holmgren/Luz Donoso y Pepa Foncea quienes guardaron documentos, fotografías y memorias, respecto a estas obras realizadas por los artistas. Muchas de las cuales están aún desaparecidas, fruto de la instalación de la Junta Militar en el edificio luego del Golpe de Estado de 1973. Además hemos podido encontrar información en diversos documentos, informes técnicos y textos de autores chilenos[1].
Este registro que presentamos, quiere ser una aproximación a un trabajo futuro que consideramos vital, a nivel de Estado y privado, para recuperar la totalidad de las obras que puedan estar en manos privadas y que finalmente son patrimonio nacional público.
Dedicamos este registro a todos los artistas involucrados -para aquellos que están con nosotros y a quienes ya no nos acompañan- como un homenaje a su trabajo y compromiso como parte de esos inolvidables 275 días.

*1. Nos referimos entre otros a: El informe de instalación de obras existentes en el proyecto de arquitectura del nuevo edificio realizado por Guillermo Tejeda; al informe de remoción de obras del edificio previo a su nueva construcción del artista Carlos Navarrete y a su libro **Carlos Ortúzar. Presencia y geometría**, de editorial Metales Pesados, Santiago, 2010; a los textos del investigador David Maulen ya reseñados; a la revista AUCA Nº 22, abril de 1972; a la Revista Quinta Rueda Nº 2 diciembre de 1972; revista Hechos Mundiales Nº 54 de abril de 1972; entre otros.*

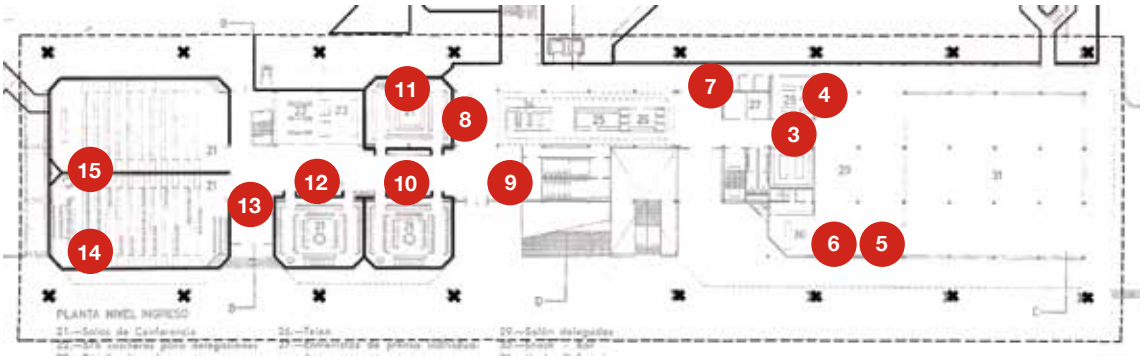
Sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Ubicación / Artista	Obra	Situación
Piso Z calo		
1. Manzanito	Peces de mimbre	Desaparecido
2. Nemesio Antúnez	Placa Cerámica	Modificado
Nivel Ingreso *en salón de delegados*		
3. Patricia Velasco	Tapiz tejido	Desaparecido
4. Mario Toral	Mural en paneles de madera	Desaparecido
5. Mario Carreño	Tapiz	Desaparecido
6. Héctor Herrera	Tapiz	Existente
En hall de acceso		
7. Guillermo Núñez	Mural en acrílico y madera	Desaparecido
8. José Balmes	Mural	Desaparecido
9. Lucía Rosas	Tapiz collage	Desaparecido
10. Gracia Barrios	Tapiz	Recuperado
11. José Venturelli	Mural	Desaparecido
En hall de salas de conferencia		
12. Rodolfo Opazo	Escultura madera/poliéster	Desaparecido
13. Juan Egenau	Puerta en cobre y aluminio fundido	Existente
En salas de conferencias		
14. Germán Arestizábal	Mural de madera	Desaparecido
15. Francisco Brugnoli	Mural de madera	Desaparecido
Nivel Principal		
En salas de plenarios		
16. Luz Donoso y Pedro Millar	Tapiz bordado	Desaparecido
17. Roberto Matta	Óleo	Existente
18. Roberto Matta	Óleo	Existente
19. Sergio Malllol	Escultura bronce	Existente
En hall de salas de delegado		
20. bordadoras de Isla Negra	Tapiz bordado	Desaparecido
21. Roser Bru	Tapiz collage	Privado
22. Sergio Castillo	Escultura de acero	Existente
23. Ricardo Meza	Tiradores de puerta	Existente
En salas de delegados		
24. Iván Vial	Mural madera aglomerada	Desaparecido
25. Eduardo Vilches	Mural madera aglomerada	Desaparecido
En hall conexión a torre		
26. Santos Chávez	Mural en taco de madera	Desaparecido
27. Eduardo M. Bonati	Mural en madera aglomerada	Desaparecido
Exteriores		
28. Carlos Ortúzar	Escultura metálica sobre pileta	Desaparecido
29. Félix Maruenda	Escultura escapes de gases-cocina	Existente
30. Ricardo Irarrázabal	Bancos y macetas de hormigón	Existente
31. Luis Mandiola	Bebederos de agua de hormigón	Existente
32. Federico Assler	Escultura de hormigón armado	Existente
33. Marta Colvin	Escultura de piedra	Existente
34. Samuel Román	Escultura piedra (placa homenaje)	Existente
35. Samuel Román	Escultura piedra con pedestal	Existente
36. Juan Bernal Ponce	Vitral en techumbre acceso	Existente

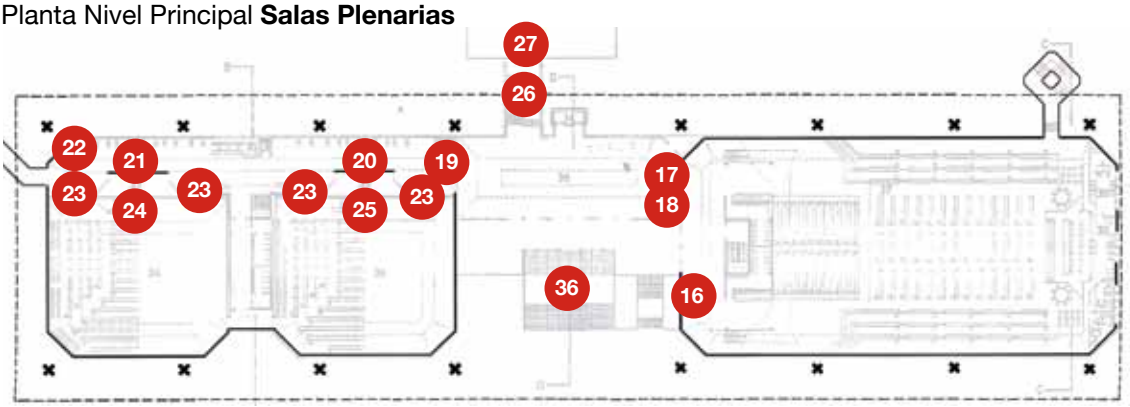
Planta Nivel **Z calo**



Planta Nivel **Ingreso**



Planta Nivel Principal **Salas Plenarias**



1. *Nemesio Antúnez*

2. *Alfredo Manzano*

3. *Patricia Velasco.* ***De esta obra no se cuenta con registro a la fecha.***

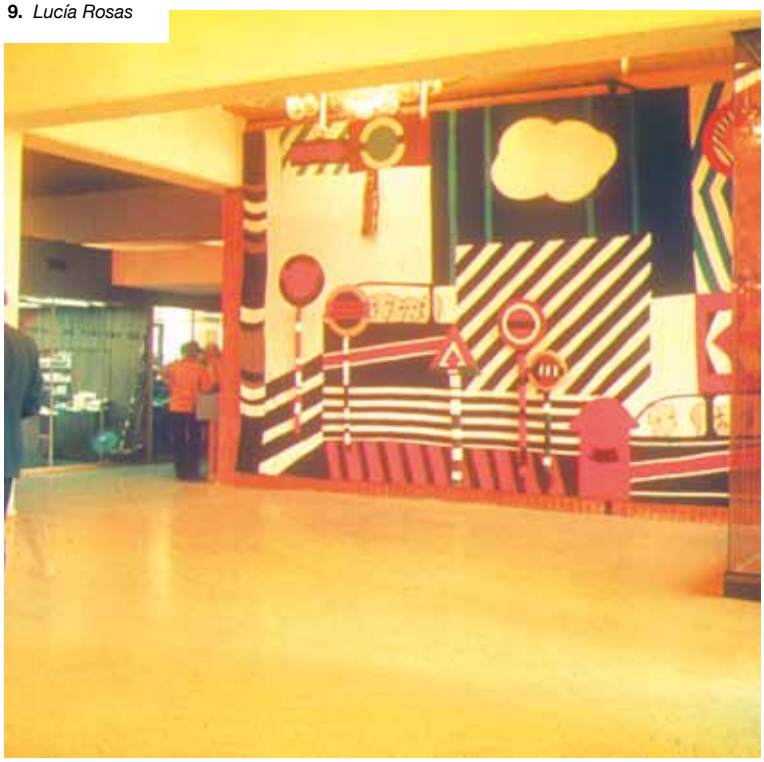
4. *Mario Toral*

5. *Mario Carreño* - **6.** *Héctor Herrera*

7. *Guillermo Núñez*

8. *José Balmes.* ***De esta obra no se cuenta con registro a la fecha.***

9. *Lucía Rosas*



10. *Gracia Barrios*

11. *José Venturelli*

12. *Rodolfo Opazo*

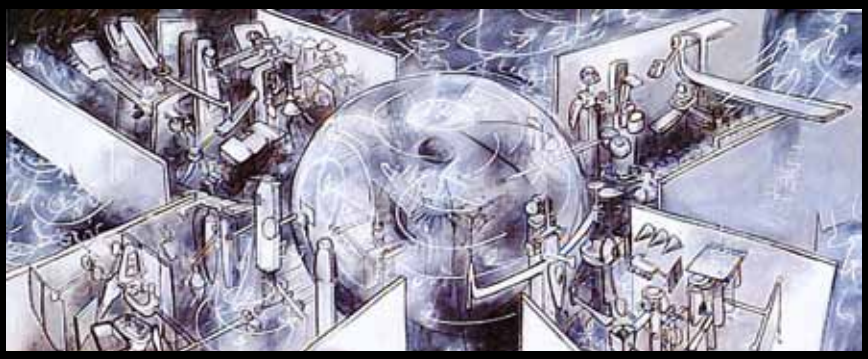
13. *Juan Egenau*

De esta obra no se cuenta con registro a la fecha. **14.** *Germán Arestizábal*

15. *Francisco Brugnoli*

16. *Luz Donoso y Pedro Millar*

17 - 18. *Roberto Matta*



19. *Sergio Mallol*

20. *Bordadoras Isla negra*

21. *Roser Bru*

22. *Sergio Castillo*

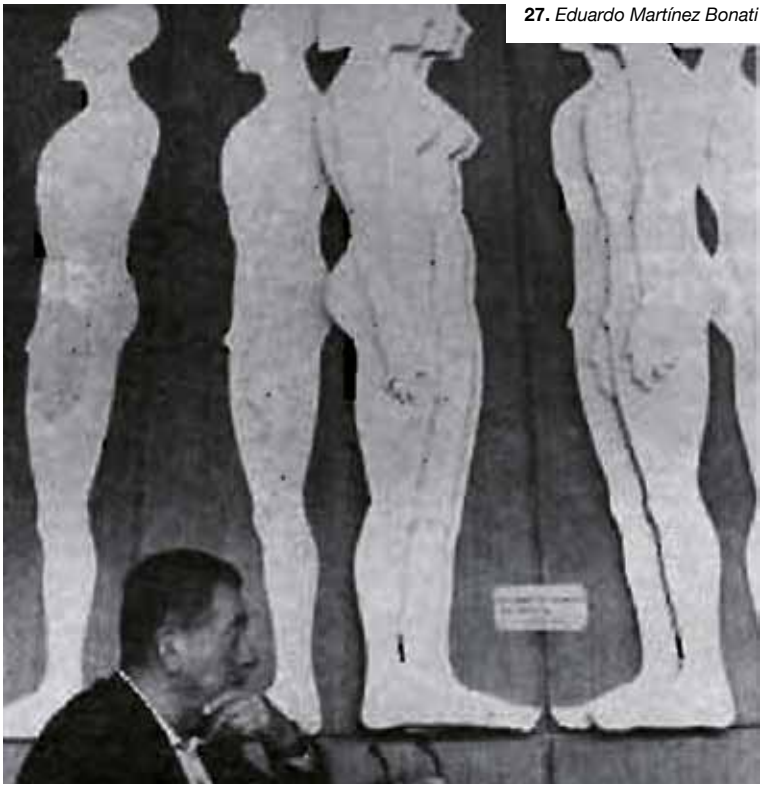
23. *Ricardo Meza*

25. *Eduardo Vilches*

24. *Iván Vial.* ***De esta obra no se cuenta con registro a la fecha.***

26. *Santos Chávez*

27. *Eduardo Martínez Bonati*



28. *Carlos Ortúzar*

29. *Félix Maruenda*

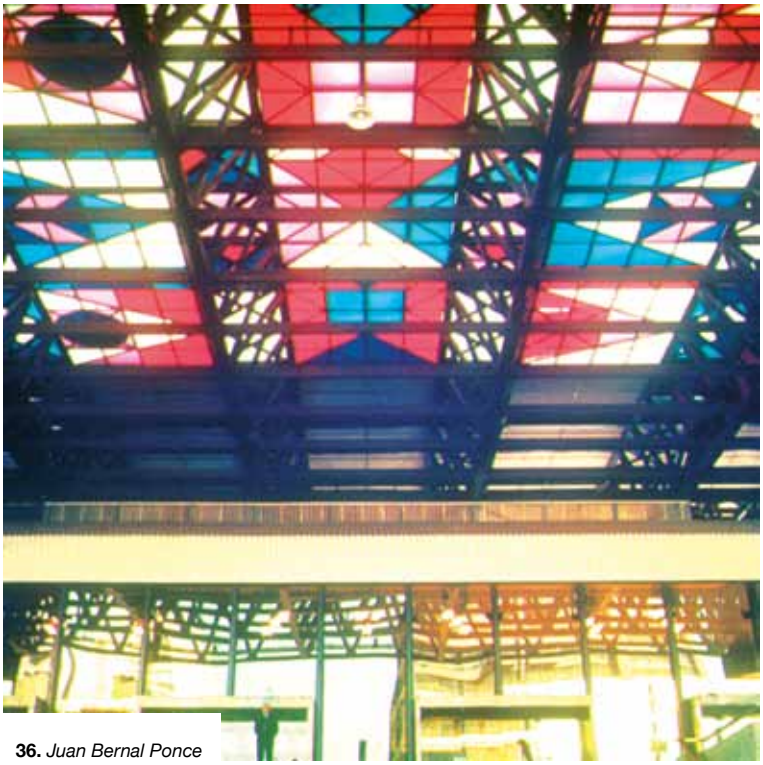
30. *Ricardo Irarrázaval*

31. *Luis Mandiola*

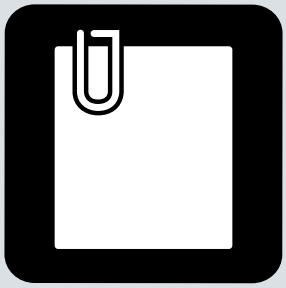
32. *Federico Assler*

33. *Marta Colvin*

34 -35. *Samuel Román*



36. *Juan Bernal Ponce*



Fotocopias. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Biografías

Ignacio Agüero Cineasta, profesor de documental en la escuela de cine de la Universidad de Chile, realizador de los documentales *No Olvidar, Como me da la Gana, Cien Niños Esperando un Tren, Sueños de Hielo, Aquí se Construye, La Mamá de mi Abuela le contó a mi Abuela, Cuántos Millones de Años, El Diario de Agustín.*

Ramón Castillo Profesor de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sede Temuco. Posteriormente en Santiago, en 1991, obtiene el título de Licenciado en Estética en la Pontifica Universidad Católica. Desde 1994 hasta agosto del año 2010 trabajó como Asistente de Dirección y Curador de Arte Contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue becado por el Gobierno de Chile para realizar estudios de Doctorado en Historia del Arte en Barcelona, España (2000-2003) y gracias al cual obtuvo el D.E.A. (Diploma de Estudios Avanzados). Actualmente es Director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales.

José Covacevic Arquitecto, Profesor titular, Departamento de Diseño FAU. En el año 1961 rindió su examen de título con distinción unánime, obteniendo el premio "Guillermo Vicuña", por el mejor proyecto de título. En 1974 ingresa a la Facultad como profesor del Departamento de Diseño Arquitectónico. Obteniendo en el año 2002 la jerarquía de Profesor Titular de la carrera docente de la Universidad de Chile. Socio Fundador de la Sociedad Cárdenas Covacevic Farrú Arquitectos, la cual ha obtenido numerosos premios en Concursos Nacionales de Arquitectura. En 2008 recibe el Premio Sergio Larraín G.M: otorgado por el Colegio de Arquitectos correspondiente a docencia en el campo de la Arquitectura.

Colectivo TUP Se define como una zona de trabajo que relaciona a diversas personas que desempeñan su quehacer en disciplinas diversas, desde la sociología al diseño, pasando por las prácticas habituales de las artes visuales. Su principal interés se focaliza en la observación e investigación a partir de al realización de acciones u operaciones plásticas en el ámbito urbano. Han participado de exposiciones en Brasil, Argentina, España e Italia. Entre sus trabajos se encuentran: *Proyecto Fachada* (2005), *Archivo Jaime Eyzaguirre, Reapropiación del Espacio Público* (2007-2008), *Ciudad de los Hechizos* (2008- 2011) y *Proyecto ambulante* (2010-2011).

Pepa Foncea Se titula como diseñadora en la Escuela Diseño PUC, con el trabajo Estudios Supervisados, dirigido por Gui Bonsiepe 1972. Entre los diseños de esa época se cuentan la Señalización para el edificio UNCTAD III y el Sistema de Comunicación Visual para el Proyecto Synco, Intec, Ministerio de Economía. Crea junto a Eddy Carmona la Oficina de Diseño para la Vicerrectoría de Comunicaciones UC. Experta en Diseño Editorial, con una vasta trayectoria académica, en investigación y extensión del diseño, ha ejercido en varias universidades: del Pacífico, PUC, UDP, Mayor, UDLA. Entre 1996–2002, fue directora de la Carrera Diseño Gráfico, UDP, donde crea y edita la revista Cientochenta, y el libro "ha-ser Diseño" UDP. Actualmente imparte el Taller Diseño de Información, en UDLA, el Taller Editorial para el Postitulo en Ilustración, U.Finis Terrae y ejerce la profesión.

Miguel Frías Ingeniero. Se desempeñó como ingeniero jefe de la empresa DESCO, para el edificio de la UNCTAD III.

Hugo Gaggero Arquitecto de gran trayectoria nacional. Junto a Margarita Pisano, conformo la oficina de

Arquitectura “Gaggero Pisano Arquitectos”, que estuvo a cargo de la construcción del edificio Torre 11 de San Borja. Cumplió un rol relevante en la arquitectura nacional, siendo parte por ejemplo, del equipo que diseñó el Edificio de la UNCTAD III en el gobierno de la Unidad Popular. Hoy trabaja de manera independiente.

José Llano Arquitecto y académico UNAB (Viña del Mar y Santiago). Editor general del colectivo Apariencia Pública y miembro de CRAC Valparaíso. Entre sus proyectos destacados figura la obtención del primer lugar de la Beca Bienal Iberoamericana con el proyecto “Cartografías Urbanas, entrecruzamiento entre dos ciudades Montevideo y Santiago”; obtención beca excelencia académica que permitió realizar su práctica profesional en la oficina de arquitectura KPF. Beca Getty Foundation para SAVAH, Johannesburgo 2011. Sobre publicaciones en colaboración: “Propagaciones. Nuevos escenarios y campos de investigación tecnológica”, USM, Valparaíso, 2009. Y “Memorias, Imaginarios y Cotidianos, enseñanza del Proyecto” UDP, Santiago, 2002. Escribe en la revista DOMUS sobre Arquitectura Chilena. Director del proyecto curatorial *Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas* para el Centro Cultural Gabriela Mistral de Santiago, Chile (2009-2011).

Fabiola Letelier Abogada de Derechos Humanos. Se desempeñó junto a Olga Poblete en la Comisión de Hospitalidad y Conocimiento de Chile de la UNCTAD III.

Eduardo Mart nez Bonati Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la State University of Iowa en Estados Unidos. Además realizó estudios en el Instituto Pratts de Artes Gráficas de Nueva York. A partir de 1955 hasta 1975, se desempeñó como profesor de grabado de la Universidad de Chile. En ese periodo destacan diversos trabajos murales, entre ellos el paso bajo nivel Santa Lucía en Santiago, que realizó junto a los artistas Carlos Ortúzar e Iván Vial con quienes formó la oficina de Diseño Incorporado. En 1972 fue encargado de las obras de “Arte Incorporado” al edificio UNCTAD III.

Carlos Navarrete Es un artista visual formado en la escuela de Arte UC (1989 a 1992) posteriormente fue invitado al *Research Program del CCA de Kitakyushu*, Japón (2000 a 2001) y en el 2001 la Fondazione Ratti en Como, Italia lo consideró para el curso *Superiore en Arte Visiva* a cargo de Marina Abramovic. Desde 1990 su obra ha sido expuesta en diversas ciudades de Chile y el mundo. Destacando su participación en 2008 en la *28ª Bienal Internacional de Sao Paulo*, Brasil y en 2009 en la *2ª Trienal Poli Gráfica de San Juan*, Puerto Rico.

Mario Navarro Vive y trabaja en Santiago de Chile. Entre sus proyectos más recientes destacan (2011) *Cut & Mix*: *Apropiación cultural y afirmación artística*, IFA Galerie, Berlin – Sttutgart, (2010); *Epílogo*, Museo de Arte de Zapopán, México; *Dislocación*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago; *AFUERA!*, Córdoba, Argentina; *La Isla Absoluta*, Galería D21, Santiago; *Chili, l’envers du décor,* Space Culturel Louis Vuitton, Paris; *X Bienal de La Habana*, Cuba. (2008) *Les Rencontres Internacionales*. Centre George Pompidou, París y Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. (2006) *XXVII Bienal de São Paulo*, Brasil; *IV Bienal de Liverpool*, Inglaterra.

Catalina Ossa Gestora y Artista Multimedia, junto a Enrique Rivera, forma el Estudio de Arte y Ciencia or_am, con el cual realiza una serie de instalaciones audiovisuales y trabajos multimedia. En el año 2006 comienza la realización del proyecto de investigación-

documental *Cybersyn*, que se incuba en el, con el objetivo de desarrollar una instalación basada en la investigación realizada sobre el proyecto Cybersyn. Como productora a trabajado en diversas iniciativas, en el año 2005 forma parte de equipo de producción y produce la *7ª Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago*, en *Tesla*: *Encuentro de Cultura Digital* en el 2008-09, y en la producción de la *9ª Bienal de Video y Artes Mediales*. Es una de las fundadoras de Plataforma Cultura Digital.

Leonardo Portus artista visual autodidacta. Entre sus muestras individuales destacan: 2003: *5 Lugares de Santiago*, Galería Metropolitana, Santiago; 2004: *Casa Chilena/Vivienda Social*, Galería de Arte Contemporáneo GAC, Universidad de Talca y Galería BECH, Santiago; 2005: *Compromiso*. Galería h-10, Valparaíso; 2007: *VIEXPO* en Galería Gabriela Mistral, Santiago; 2008: *Voluntad*, Sala Puntángeles, Valparaíso; 2009: *Concepción*, *fragmentos de modernidad*, Sala Universidad del Bio Bio y Balmaceda Arte Joven en Concepción; 2010: *NO PASARÁN*, Galería Metropolitana, Santiago; 2011: *Re-modelación*, Proyecto Balcón Concepción. Intervención en balcón de oficina Federación de Estudiantes Universidad de Concepción.

Enrique Rivera Investigador, gestor cultural y realizador audiovisual. Estudia realización cinematográfica en el Escuela de Cine de Chile y en la Universidad de Chile. Es uno de los fundadores de la Galería y Laboratorio de Arte y Tecnología PERSONA. Desde ese espacio inicia una investigación orientada a analizar experiencias similares en Chile, participando en la creación de Plataforma Cultura Digital en el año 2007 (www.plataformaculturadigital.cl). Junto a Catalina Ossa forman el Estudio de Investigación y desarrollo de Arte y Ciencia OR_AM (www.or-am.cl), a través del cual realiza proyectos de investigación, gestión, exhibición y difusión de obras. Ha desarrollado charlas en diversos países y escrito textos basados en la relación cine, arte interactivo y sociedad. Es vicepresidente de la Corporación Chilena del Video.

Osvaldo Rodríguez Ha realizado sus estudios de Cine en diversos talleres, iniciándose con Ignacio Agüero y su Taller de Documental de Creación, luego Cortometraje Digital en el Instituto Fílmico de Chile, Edición y Montaje Digital e Historia del Cine Documental en La Toma, y otro similar en la Universidad Chileno Británica. Entre sus realizaciones se cuenta el documental *Valparaíso en Escarabajo* (selección oficial Documenta Film Festival, Ecuador 2008) y el Documental musical de la banda Turkana *Turkana Lonquimay*. Actualmente realiza los documentales *UIII Demasiado Tarde* y *ACU, Recuperando el Sueño*, próximos a estrenarse en 2011 y 2012 respectivamente.

Cristián Silva Artista visual. Licenciado en Arte, mención Grabado, Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde el año 2001 hasta el 2010 radicó en Guadalajara, México, donde continuó desarrollando su carrera como artista, docente y curador independiente. Desde 1989, su obra ha participado en numerosas muestras individuales y colectivas en Chile y el extranjero.

Mario Sobarzo Profesor de Filosofía, Licenciado en Educación, Pontificia Universidad Católica de Chile. ©Doctor en Filosofía Moral y Política, Universidad de Chile. Es integrante del Comité Ejecutivo de OPECH (Observatorio Chileno de Políticas Educativas de la Universidad de Chile). En la actualidad se desempeña como docente en el Departamento de Estudios Pedagógicos de Universidad de Chile, y en la Universidad Católica Silva Henríquez, dedicándose a filosofía política y sus relaciones con los estudios sociales. Ha sido coeditor de 9 publicaciones durante los últimos 2 años, pudiendo reseñarse los libros Biopolíticas del Sur (con Isabel Cassigoli), Editorial

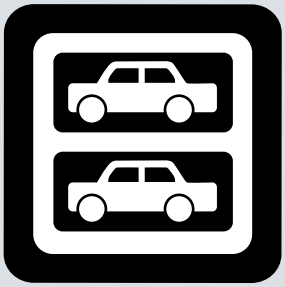
ARCIS y los libros *De Actores Secundarios a Estudiantes Protagonistas y Alternativas y Propuestas para la (Auto) educación en Chile*, ambos impresos por Editorial Quimantú, todos el 2010. Además ha publicado en revistas del área, artículos sobre teoría crítica, estética y educación.

Marco Valencia Licenciado en Historia, Universidad de Chile. Licenciado en Sociología, Universidad de Chile. Diploma en Estudios Avanzados en el Área de Conocimiento y Composición Arquitectónica, Doctor (c) en Arquitectura y Patrimonio Cultural. Universidad de Sevilla, España. Docente de las Escuelas de Arquitectura de la Universidad Central de Chile, Universidad Tecnológica Metropolitana y Universidad de Santiago. Ha desarrollado investigaciones en las áreas de Estudios Culturales Urbanos, Sociología Urbana, Historia del pensamiento Arquitectónico, Historia del planeamiento urbano y de la vivienda social en Santiago. Ha publicado libros, artículos en libros y revistas en las temáticas de Urbanismo, Historia de la Planificación Urbana en Chile, Ciudad y Multiculturalidad, Historia de la Vivienda social en Santiago, entre otros.

Paulina Varas Investigadora y Curadora Independiente. Posee estudios de Doctorado en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Directora del Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos en la ciudad de Valparaíso (www.cracvalparaiso.org) que es parte de la *Red de Residencias Independientes*. Ha escrito sobre arte chileno y latinoamericano contemporáneo en diversas revistas y publicaciones internacionales como: *Brumaria, ArteContexto, LatinArt, PLUS, ArteyCrítica, Prospecto, CARTA*, entre otros. En 2009 publica el libro *Muntadas en Latinoamérica* editado por la Universidad de Caldas, Colombia. Como curadora ha realizado algunos de los siguientes proyectos: *Cierto tipo de poética política*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Valparaíso (2008); co-curadora de *Subversive Practices, Art under conditions of political repression, 60s-80s South America-Europe*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemania (2009); co-curadora de *Valparaíso: InTERvenciones*, Valparaíso (2010); y curadora de *Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas* para el Centro Cultural Gabriela Mistral de Santiago, Chile (2009-2011).

Javier Vásquez Estudio Ingeniería civil Industrial. Fundador de Holon labs (2004), se desempeña en ámbitos del diseño de pensamiento, desarrollo metodológico, sociotecnología, en asuntos de territorialidad, creatividad y políticas. Ha trabajado para organismos internacionales, empresas y organismos públicos, principalmente en procesos de participación y gobernanza del conocimiento. Dentro de sus experiencias destacan la sistematización de experiencias, el diseño de procesos participativos, el desarrollo de esquemas de trabajo en industria y territorio, desarrollo sustentable, medioambiente, cultura y urbanismo. Actualmente trabaja para TAU group, forma parte del programa cluster y territorio del DII de la Universidad de Chile, es director de la asociación gremial de industrias creativas y director de Holon Framework.

Jorge Wong Arquitecto Universidad de Chile (FAU) y Planificador Urbano. Funcionario de la Corporación de la Vivienda entre los años 1963 - 1967. Tuvo cargos de respresentación y responsabilidad Gubernamental destacando la vicepresidencia de la CORMU entre los años 1970 - 1973. Este episodio fue clave para desarrollar la coordinación y gestión de la UNCTAD III, en relación a la construcción del edificio. Desde 1975 a 1989 se radica en Mexico trabajando en arquitectura, como diferentes cargos técnicos como de planificacion urbana. En 1989 vuelve a Chile y en la decada de los 90´entra a trabajar al SENAME hasta el presente año.



Estacionamiento. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Traducciones

LAW NUMBER 20,386

Changes the name of the present Diego Portales Building

Considering that the National Congress has approved the following law project, initiated in a Motion filed by the following Representatives: lvaro Escobar Rufatt; Jorge Burgos Varela; Alfonso De Urresti Longton; Gonzalo Duarte Leiva; Tucapel Jim nez Fuentes; Juan Carlos Latorre Carmona; Fernando Meza Moncada; Claudia Nogueira Fern· ndez; Karla Rubilar Barahona, and the former Representative Carolina Toh· Morales.

Law project:

Sole article.- To name the present Diego Portales Building, as the Gabriela Mistral Cultural Center , located in Santiago, in the Metropolitan Region, with the objective of carrying on her memory and honoring her name and contribution to the cultural heritage of Chile and Hispano-American literature.

For this reason I have approved and sanctioned it; and therefore, it shall be enacted and put into effect as a Law of the Republic. Santiago, October 19, 2009.- MICHELLE BACHELET JERIA, President of the Republic.- M nica Jim nez de la Jara, Minister of Education.- Paulina Urrutia Fern· ndez, Minister of the National Council on Culture and Art. What I have transcribed is for your knowledge.- Sincerely, Cristi· n Mart nez Ahumada, Sub-secretary of Education.

The Curatorial Project Site, Time, Context and Specific Conditions" located in the Gabriela Mistral National Center for the Arts comes about just as the Nemesio Ant nez Commission, created in 1994, celebrates its 17th anniversary. This Commission is under the direction of the Department of Architecture, and was made its technical consultant through Law 17,236.

In this way it achieves one of its strategic objectives, incorporating art and highlighting the importance of the architectural and urban heritage of the public building and infrastructure projects carried out by the Ministry of Public Works.

This adds value and meaning to the public works in the country, to buildings such as educational, service, health and safety establishments, as well as port, highway and airport infrastructure projects, among others, that are entrusted to the Department, through art works and initiatives to invest in cultural heritage.

The more than 165 art works within our national territory show that public works are not limited to just engineering or architecture, but also include the work of artists, an expert capacity made available to the citizens by the public sector.

This generates identity milestones in the city, a culturally-based atmosphere that collects and resignifies concepts and ideas related to the public space, expressed through the artistic and spatial work of renowned creators of art, who have been duly chosen for this task.

In these pages, you will learn about the "Site, Time, Context and Specific Conditions project designed by Paulina Varas and Jos Llano, winners of the public bid held at the end of 2009. The project consists of works by national artists, a wall that talks about the buildingís genealogy and a conference for debating and discussing the conclusions drawn from talks held in several regions of the country.

The Department of Architecture, in this project to reopen the building that houses the current Gabriela Mistral National Center for the Arts, also recovered and reinstalled a set of works made by renowned national artists, which were included in the original building in 1972. It should be noted that along with incorporating new art works ñ which provide us new, modern ways of conceiving and appreciating contemporary art ñ there is also a focus on the past and the history of our cities, recovering and displaying artwork from different time periods, attributes of the dynamics and evolution of the public space.

Alicia Alarcón Ramírez
Architect

The GAM inherited a collection of art that originated in the early 1970s. Artists coordinated by Eduardo Mart nez Bonati created works that were fluidly integrated into the architecture and shaped the artistic trends of that era.

Water fountains, a stained-glass window, door knobs, sculptures, lamps and murals formed part of this original heritage which has been restored for the inauguration of the GAM and has been visited by 250,000 people over 8 months. In this way ñ over 40 years later, and as a part of the Bicentennial celebrations ñ the works of Juan Egenau, Marta Colvin, Sergio Castillo, Samuel Rom· n, Juan Bernal Ponce, Ricardo Mesa, Ram n L pez, Jos Venturelli and Luis Mandiola have been reborn.

The public today that now observes these works and the building that currently houses them are from the 21st century. As a way of reinterpreting this new context, the Ministry of Public Works, through the Department of Architecture and within the framework of the Regulations of the Nemesio Antunex Commission, opened a public bid which was awarded to the curator, Paulina Varas, and the project director, Jos Llano.

Mario Navarro, Cristi· n Silva Soura, Leonardo Portus and the TUP collective are the current artists that use contemporary language to provide their take on the meaning of the current building. The facilities located in the public spaces of the GAM are in dialogue with its memory under the curatorial project, 275 d as. Sitio, tiempo, contexto y afecciones específicas (275 days. Site, time, context and specific conditions, in English). As a cultural center we hope it will speak to the public with its art work, and enrich their perspectives.

Alejandra Wood
Executive Director GAM,
Gabriela Mistral Cultural Center

Introduction to the curatorial project: site, time, context and specific affecctions

Paulina Varas and **José Llano**

This book presents a series of fluctuating memories regarding our work process in the research and curating of the Gabriela Mistral Cultural Center Building located in Santiago, Chile. We began this process upon winning a public bid organized by the Nemesio Antúnez Commission and the Department of Architecture of the Ministry of Public Works for the Chilean Government in 2009, as we will describe in more detail below.

The curatorial project Site, Time, Context and Specific Conditions was developed from October 2009 to June 2011, and has been established from a series of parts that make up these ideas and actions that we began to call at one point simply "275days", in reference to the number of days of collective construction needed for the UNCTAD III[1] to be erected in 1972,and which no longer exists today[2]. Our project was born from the need to express the traces of integral memory that have been lodged within this Building and which symbolically remain in the present and towards a future made possible by a series of collective footprints and illusions.

For the editorial proposal that we have developed in this book, we have invited different people who were protagonists in the construction of the building for UNCTAD III and its later use as a Cultural Center[3], and we've also invited

1 UNCTAD III is the abbreviation for the Third United Nations Conference on Trade and Development, which was held in Santiago, Chile, from April 13, 1972 to June of the same month, and included the presence of the 141 member countries. The first UNCTAD Conference was held in Geneva in 1964, and the second in New Delhi in 1968. In the inaugural speech of the UNCTAD III in Santiago, President Salvador Allende indicated that, "the task assigned to the Third UNCTAD is to design new economic and commercial structures precisely because those established in the post-war, which are greatly harmful for developing countries, are falling apart and will soon disappear", in: AAVV *Los resultados de la UNCTAD III. Esperanza o frustración para el desarrollo*, Produced by the Department of Educational Publications of the editorial company, Quimantú, Santiago, Chile, 1973.

2 The current GAM building (Gabriela Mistral Center) has been the result of a process of recovery that began in 2007 based on an architecture bid and after the 2006 fire. The building was constructed during the presidency of Salvador Allende in 1972, and was appropriated by the Armed Forces of the Military Coup as the government headquarters since the presidential palace, the Moneda, had been bombed, and according to Law No. 190 of 1973, this urban complex was given the name Diego Portales: "Consideration No.1- That the architectural complex that served as the site of the Third United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD III) is currently being used for the operations of the Government, Ministries and dependent services" and in article no. 6 indicates, "The present law shall be effective as of September 12, 1972". In the years following the return to democracy, this building was used as the Ministry of Defense until one of its wings suffered a fire in 2006, and at that time President Michelle Bachelet's Government decided to hold a public architecture bid for its recovery. The winning project, submitted by Cristián Fernández and associated architects, kept less than 30% of the original building, creating new spaces and uses for this building, for the new use that it was going to take on as the Gabriela Mistral Cultural Center (CCGM), which is now simply called the GAM.

3 We refer to the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center, which functioned in the Building after the UNCTAD III Conference was over in 1972, according to Law No. 17,454: "…The property and buildings of the Chilean UNCTAD Commission shall be transferred to the National Treasury and managed by the Ministry of Public Education, to be used for national and international meetings and congresses and all types of activities for the benefit of Popular Culture". For more details see: Maulen, David "Proyecto Edificio UNCTAD III: Santia go de Chile (junio 1971- abril 1972)" in: Revista de Arquitectura of the Faculty of Architecture and Urban Development of the Universidad de Chile, Nº 13, first semester 2006, pp. 80-92. It is important to note that the LLC group (Collaborative Urban Laboratory), organized by the architect, Claudio Pulgar, and composed of several people and collectives, held a conversation-interview in December 2008 with Irma Cáceres de Almeida, the ex-director of the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center (1972-1973), near the building. This experience has been recorded and has been important for better understanding the Cultural Center. See: AAVV Segundo Seminario Internacional Ciudad y Deseo, exclusión y diversidad;

different authors and researchers who can use their previous projects and jobs to help us envision and compose a genealogy of the building based on a "collective choir". Our idea was to compose this book as a polyphony of voices, memories and forgetting: a route traced by the actions that today make up what we call those 275 extended days.

In the first part, we have included two texts that contextualize the contsruction of the UNCTAD III building: the first is a conversation with the architects, Hugo Gaggero and José Covacevic, who along with Sergio González (coordinator of the project architect team), José Medina and Juan Echeñique were the architects from the technical office that designed and constructed the Building. The second text is a conversation with the Chilean artist, Eduardo Martínez Bonati, who was in charge of the installation of "Art Incorporated" pieces, and also with Eduardo Guerra, who was responsible for constructing and installing many of the artists' pieces.

The second part of the book is made up of a series of testimonies by people tied to the construction of the UNCTAD III Building, as well as the organization of the Conference, and the later use of the building as the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center. These testimonies correspond to the transcription of their experiences, collected at the encounter held in June 2010 in the auditorium of the Museum of Memory and Human Rights. There are two texts that accompany these testimonies, the first by Jorge Wong, the ex-deputy director of CORMU

del barrio a la metrópolis, Universidad de Chile, 2010, pg. 170.

(Urban Improvement Corporation) and the second by Pepa Foncea, a member of the design team that, along with Gui Bonsiepe, designed the Building signs, which have since disappeared.

The third part is based on the invitation of several Chilean authors that have worked on some genealogies and memories related to the Building. We have organized all of these texts based on our curatorial diagram, that is: Site, corresponding to a text by Marco Valencia, about CORMU and CORVI; and also a text by Ramón Castillo who remembers the specificity of place and its uses since UNCTAD III and the first Cultural Center until the present-day GAM. Time, here there are two texts, the first is the story of filmmaker, Ignacio Agüero regarding the biographical history and memories about this Building; and the other text corresponds to a written and visual exercise, from the documentary prepared by Osvaldo Rodríguez regarding the disappeared Building along with its architects and artists. Context, recovers some contextual information about the projects which dwelled along with the Building, the first text corresponding to Enrique Rivera and Catalina Ossa, who deal with "cybernetic Socialist economics" based on the presence of Stafford Beer and the participation of the engineer, Hellmuth Stuven for the UNCTAD III; the second text by Iván Orellana looks at the "Genealogies" project carried out from 2007 to 2009 in relation to the production of knowledge, innovation and unlearning. Affections, written by the artist, Carlos Navarrete, who looks at his ties to the building based on his work in embalming the old pieces of the building, and the second text by Mario Sobarzo remembers the place, its power and latency for new social processes.

The fourth part of the book develops the three parts that compose the curating, the installation of the new artworks, the development of a space for the reactivation of the building's memory and a seminar as an extended encounter. First, there is a curatorial text that describes the new pieces that were designed and installed in the building, along with the piece that was not installed. Then there is a visual record of how the pieces were executed and a text written by each artist. Next there is a text that describes the design of the wall in the Cultural Center library, which gives an account of the genealogical trajectories as a space of the reactivation of the building's memory on the wall of the current library of the Building. Finally, there is a record of all of the moments that made up the "Extended Encounter" seminar held in Northern, Southern and Central Chile: Santiago, Valparaíso, Concepción and Antofagasta.

The fifth and final part is made up of information that we collected about the artworks made in 1972, of which little information has been known until now, both in photographic and documental records[4], as well as about the artworks that disappeared with the dictatorship. This information was collected from several different sources and with the support of the archive maintained by the architect, Miguel Lawner (and Sergio González), researcher David Maulen, artist Eduardo Martínez Bonati, carpenter Eduardo Guerra and Dr. Jenny Holmgren.

Below you can find some background information on the curatorial project and the development of the conceptual-diagrammatic line that we designed for the curating. WE developed this throughout the project, and we also review some modifications made to the project due to changes in the function of the building and administrative changes in the Institutions that contracted us for the project.

BACKGROUND AND HISTORY OF THE CURATORIAL CALL FOR PROPOSALS

In October 2009, the curatorial bid for the building to house the future Gabriela Mistral Cultural Center (CCGM) was presented in the Blanco Hall at the National Museum of Fine Arts in Santiago, Chile. In attendance at that time included the ex-Minister of Public Works, Sergio Bitar, the ex-Director of Architecture for the Ministry of Public Works and the ex-President of the Nemesio Antúnez Commission (CNA)[5],

4 It must be mentioned that the 2007 Architecture project for the new building considered the integration of existing artworks into the building, which had been rescued after the fire. This was performed by the artist and designer, Guillermo Tejeda for the office of architects in charge of designing the new building. We still have a report that was provided for those bidding in the curatorial project, which will be discussed later on.

5 In November 1994, Law No. 17,236 was passed and created the Nemesio Antúnez Commission (CNA), whose members made proposals to the Ministry of Education regarding the decoration of public buildings. They also select alongside a guest judge which pieces will be installed

Verónica Serrano; the representative of the former board of directors of the Gabriela Mistral Cultural Center Corporation, Karen Connolly; the artist, Eduardo Martínez Bonati; the director of the National Museum of Fine Arts, Milan Ivelic; in addition to representatives of the MOP and other organizations participating in the CNA. There were also several journalists present at that time, and it initiated the process that the Department of Architecture and Nemesio Antúnez Commission would call the "Curatorial Bid for the Gabriela Mistral Cultural Center building". The idea of this bid was that artists and curators would propose a conceptual framework for the incorporation of new artwork into the CCGM and would consider the recovery of the artwork existing in the building based on an exercise previously carried out by the winning architectural team.

in these. The Department of Architecture of the MOP (Ministry of Public Works) is the technical body that provides consultation for the CNA, the executive secretariat falls within the Department of Works and Art. In addition to the MOP, its members include the director of the National Museum of Fine Arts, the director of the regional or metropolitan office of Housing and Urban Development of the region where the building to be decorated is located, a representative from the Chilean Association of Painters and Sculptors (APECH), and since 2006, representatives of the National Council on Culture and the Arts, the Sculptors Society of Chile (SOECH) and the Association of Contemporary Arts (ACA) have been invited as consultants. See: AAVV Arte Público, Obra Pública. 15 años de la Comisión Nemesio Antúnez, Ministry of Public Works, Santiago, Chile, February 2010.

"The Nemesio Antúnez Commission considers that the breadth of the cultural center project, added to its symbolic value, merits a different operation from those historically performed by the Commission...In a gesture of memory and recovery of the poetics of the original project", indicated the call for proposals.

On December 11, 2009, the selection of the winning bid was performed by the judges, including: Verónica Serrano (MOP Architecture); Cristián Fernández (architect of the new building); Karen Connoly (Chairwoman of the Gabriela Mistral Cultural Center); Alex Quinteros (representative of the APECH); Paula Rubio (representative of the SOECH); Ramón Castillo (representative of the National Museum of Fine Arts); Francisco Moya (Representative of the Fine Arts Society); Pedro Celedón (representative of the CNCA); Jadillo Baza (representative of the MINEDUC); Emelyn de los Ríos (representative of the MINVU); Paul Birke (representative of the ACA); Eduardo Martínez Bonati (Guest Expert). The bid determined the first, second and third places, voting the project "Site, Time, Context and Specific Affections" into first place.

SITE, TIME, CONTEXT AND SPECIFIC AFFECTIONS.

We have a period of twenty years to make tremendous advances in history.
Adults will live with a gun to their heads
and children will grow up in ignorance; that's how it works.
The time will come in which we will once again fit
into the rest of the planet's calendar.
So we will have triumphed. Another history will be written.
No one will remember this tumor on one side of reality.
No one will write anything, because it will be erased immediately.
No one will say anything because it will die and be replaced right away.
Jorge Baradit "SYNCO"

Probably the debate on memory and forgetting is in our society one of the most intense problems and perhaps the most complex to resolve, due to its constant silencing and ethical judgments. Moreover, in countries that have suffered the terrorism of the State and that are slowly recovering their voice and body to be able to tell their stories. This entire process has been pierced by a large amount of literature in the area of academic knowledge, which is now faced with the official decisions and also the position of the victims[6] and their families.

The paragraph cited above comes from a novel, and attempts to envision history and fiction backwards. And as it is far from solving any type of collective trauma, or idealizing complex social processes, it repaves the road in order to return to those moments that have been forgotten but insist on reappearing. It is not about a ghost, but rather an hallucination[7], since it seems

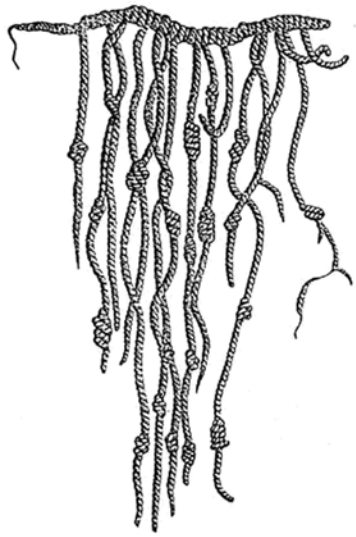
6. Regarding the position of the victims and their victimizers, we recommend checking out: Longoni, Ana Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión, Editorial Norma, Buenos Aires, 2007

7 In conversations and tangents with our Mexican colleague, Helena Chávez, we

to always be there in the present, while at the same time is not real.

So we ask ourselves about what we should reactivate, but avoid neutralizing with the present actions. And the question that we declare collectively has been from the beginning: How do we formulate the problem of the community that we belong to? Where do we find those genealogical knots in order to present today what influences and affects us? But which also impacted other years ago, in the same place, and remains as a collective hallucination.

We try to look back during this process of research and curating, based on the notion of genealogy[8], but at the same time we need to assume a figure that has symbolized this joint exercise in memory and forgetting. For this reason, we use the idea of the "genealogical knot", which allows us to think about times when the density of feelings and orders made possible the process within which this building and everything that happened there was tying, untying and making new knots, just like a Quipu[9].



We believe that the material history of a building is built from a break with reality, that is, by a consciousness of the chronological ruptures that our political, economic and symbolic events construct and relocate upon what we call reality. Understanding how the events of an historic singularity – in relation to the memory of the place and the building – allows us to present and redefine our present, in order to install a type of genealogical dimension as a platform upon which to search for the prints we have left behind.

Activating and naming the experience of residing and moving upon the programmatic memory of the building project for the UNCTAD III proposes an expression of resistance to forgetting, which places a new event in the present, a way of constructing its residence, which was always outside an objectified language. It is in this way that understanding which even continues to cross over and remove us from the UNCTAD III project in order to replace our material history, allows us to circumscribe an exposed archive that is a type of cultural reference born through an interpreter that represents a position or locality, from which we can observe, not only through a field of action of ideas, concepts or forms, but from experiences. These experiences which presuppose information and research mean much more than documentation, they signify an exercise in comprehending the resignification of objects and practices performed by various social groups, in light of a communal construction or operation that determines a referential system of the culture of that specific context. This type of reflection-action on experiences and cultural materiality makes relevant the power and knowledge that cause us to think about a present that admits accentuating the notion of present-

commented on the concept of Foreclusure by the French psychoanalyst, Jacques Lacan. This is a term coined by Lacan in order to refer to a specific mechanism of psychosis that consists of the rejection of a fundamental signifier that was expelled (forecluded) from the symbolic universe of the subject. The signifiers that suffer this fate return to reality, in an hallucination or delirium that invades the word or perception of subject. See: Lacan, Jacques El seminario. Libro 3. Las psicosis. Barcelona, Paidós, 1984.

8 The term Genealogy in a principle that we borrowed from Michel Foucault, understood as a procedure of analysis and research that highlights events and happenings in its same singularity, "Genealogy is not aimed at tracing the origins of a practice or discourse, but on looking on the surface of facts for the singularity of its emergence (…) Genealogy does not establish, but rather removes what appears immobile, fractures what was thought to be unified, shows heterogeneity (…) Based on this moment, knowledge is included in the mechanisms of power that condition it". See: Albano, Sergio Michel Foucault glosario epistemológico, Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2006, Pp. 88-89.

9 We use the figure of the Quipu as a system of record-keeping made up of ropes and knots made by the Andean cultures. To understand the poetic and political potential of the Quipu, see the visual and poetic work by the Chilean artist, Cecilia Vicuña, who we would like to thank for her conversations with us on this topic.

day, without exposing descriptions of nostalgic memories but margins and differences. Because of this, interrogating historical singularities, ideological inflections, historiographic events and scriptural qualities formulates and poses the question of belonging upon a "we" that touches our present-day with this singular event.

The three phases of action that structured the curatorial project are divided in moments according to the invitation to work on and participate in the Cultural Center[10], which has specifications regarding the artistic work, different from that in a museum or gallery, since we understand this Cultural Center as a space for citizen participation in culture.

The three phases include the installation of the artworks; second, a physical space for the reactivation of memory regarding the building based on a chronology as a mnemic interface device; and finally, a seminar on citizen participation and collaborative management as an "Extended Encounter".

1. ART INCORPORATED INTO ARCHITECTURE AS SITE, TIME, CONTEXT AND AFFECTIONS.

The use of these concepts was part of the construction of an organic system based on the "split body", which organized the various activities carried out by the artists: Mario Navarro, Leonardo Portus Cristián Silva Soura, TUP Collective (Public Works) and the group originally composed of Lotty Rosenfeld[11], Nury Gaviola and Roberto Larraguibel. At the same time, we relate these actions based on the indication of a meaning for each piece, in order to emphasize the actions that each artist developed upon the body of the building, and they are: the sense of smell as circulation (Silva and TUP); sight in a specific temporality (Navarro); touch within a context (Portus) and intertwining; and sound that evokes various conditions (Gaviola and Larraguibel).

2. SPACE FOR THE REACTIVATION OF THE MEMORY OF THE BUILDING.

To begin, it is a "genealogical" space designed to house the documentation records collected from various research projects by David Maulen[12], the curatorial team, different authors and collaborators regarding the aspect of the archive-documentary. Our idea was to offer a space where the visitor could understand the events that made the building's construction possible in 1972, based on the several events that began in 1928.

3. SEMINAR ON CITIZEN PARTICIPATION AND COLLABORATIVE MANAGEMENT. COLLECTIVE EXERCISE IN REFLECTION ON THE CCGM.

Alongside Holon Lab[13], we designed a seminar based on some of the points that we thought were necessary for the integration and incorporation of the artworks in this building. We contemplated recording the experience of the seminar as a part of future manual for other cultural centers that are using the installation of artworks as a part of a curatorial project and which implies citizen participation. On the one hand, we believe that the old building embodied a specific and unique collective and participatory project within the Latin American context. On the other hand, the new building houses a public cultural center,

10 This point is vital to understanding our entire curatorial and socialization framework. The proposal was made with the consciousness that we were carrying out a project with pieces and archives for a building that would be used as a Cultural Center, as opposed to what could be done in a Building like that of the Contemporary Arts Museum or specialized in the Visual Arts. This issue carries throughout the project and is explained at several points in this book.

11 The artist, Lotty Rosenfeld, could only participate during the first few months of work, and then had to retire due to problems beyond her control. Nury Gaviola and Roberto took over the development of the "sound file" project.

12 Maulen's research, which made graphics along with the help of the designer, Daniel Llach, was the basis for defining the final design of the library wall.

13 Holon Lab, a group of industrial engineers, made up of Javier Vásquez, Juan Mazal, Herbé Boisier and Verónica Morales.

which has been conceived upon the foundation of citizen participation in culture in its various forms. Finally, considering that this cultural center will be a national model for the construction of other cultural spaces in different cities, we met with several cultural agents in cities in Northern, Southern and Central Chile in order to old macro-zone talks/workshops.

4. SOCIALIZATION OF THE PROJECT

The project was conceived with some socialization tools to accompany the work process and also to inform the community of the various research and curating phases. We developed the website, www.275dias.cl to record, store and file each of the project phases. Our idea was to recover the figure that indicated the number of days it took to complete the construction of the building for the UNCTAD III and which is recorded on the disappeared plaque created by the Chilean sculptor, Samuel Román[14].

Each of the steps taken in the construction of the new pieces and the conversations with some of the building protagonists have been recorded on video, so that Alexis Llerena and Patricio Oyarzún can put together a project documentary. This experience has opened us up to the possibility of projecting a future documentary film regarding the vast and complex experience that we have been able to recover from this building and which we believe must be collective, public, diverse and critical of the past in order to move forward.

We informed the community about our project through appearances in the written press, the interview by Metapoli.net, the interview by Dereojo communications, and also the publication of a paragraph in the second edition of Imaginarios Culturales. On the other hand, there was the presentation of part of the project in the SAVAH Seminar in Johannesburg in 2011[15] and the invitation to the Post-Graduate program on Cultural Management and Self-Management at the Universidad ARCIS[16] in Santiago to present the details of the project to the students; among other public events in which we were committed to maintaining an open conversation and debate.

As a team, we have followed an extensive path, and the project has suffered some modifications along the way, some of which we wish had not occurred and others occurred because the project is alive, and was acquiring aspects that we could not have foreseen at the beginning and which ultimately have enriched it. This collective exercise, which was planned and made up of great common willpower and complexities, attempts to be the first part of a larger project that should involve and implicate us in the autonomy to define the past and the future based on genealogies that have made it possible for us to continue to coexist.

We would like to thank many people, some of them are mentioned in the credits of this book, but we must highlight those who were deeply involved in ensuring that this project would survive, despite the adversities: David Maulen, member of the research team during the first few months and who gave us a series of documents and data from his research on the building and its context, which were essential for our later work; Antonio Varas, Ramón Castillo and Alberto Madrid for their professional support and affection; Alicia Alarcón from the Department of Works and Art within the MOP Department of Architecture, who supported this project from her institutional role, despite many adversities; Eduardo Martínez Bonati, Hugo Gaggero and José Covacevic for the extensive conversations, and for giving us the time and space to recover these fragments that we publish today for a common history; the architect, Roberto Benavente, for his museum and professional advice during the initial phases of this project; and all of those who were close to us and our families, who have supported our work from many different perspectives.

We dedicate this publication to Alicia, Osvaldo, Rafael and Jorge, who from another time and place made this condition specific.

14. For more details see the piece by the artist, Leonardo Portus, in this project, collected in this book.

15. Participation in this seminar was thanks to a scholarship from the Getty Foundation, granted in January 2011. SAVAH is the South African Visual Art Historians.

16. Post-graduate degree coordinated by Luis Alarcón and Ana María Saavedra, who extended the invitation to us along with the students from the class of 2010.

Conversation wiht the UNCTAD III architects, Hugo Gaggero y José Covacevic.

José Llano

Architecture has always been a socio-political device. Its meaning and purpose are charged with what we call life and willpower. The building erected for the Third United National Conference on Trade and Development (UNCTAD III) is a field of cultural, political and social genealogies within cultural studies about architecture, criticism and society. This is because they confirm that cultural and spatial production does not only correspond to a field of theoretical or merely aesthetic definitions, but also an exercise in the integration and persistence of definitions and social and cultural co-existence.

On April 3, 1972, the UNCTAD III building was inaugurated in Santiago, Chile, and this project was carried out by José Covacevic (I.C.A.: 1419), Juan Echeñique (R.I.P.), Hugo Gaggero (I.C.A.: 1184), Sergio González (Q.E.P.D.), and José Medina (I.C.A: 1619). After the conference, the building became the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center (CCMGM), directed by Irma Cáceres, the widow of Almeyda. Its cultural importance stemmed from the actions generated by the Women's Institute – located in the Tower – as well as from the cafeteria in the main building which significantly traced popular cultural and spaces of social encounter.

On September 11, 1973, just 15 months after its inauguration, the CCMGM was evicted from the building by the military coup, which would use the site three months later as the military government headquarters. The building was closed to the public, fenced in and adapted for its new function. The collection of public artworks, which had been coordinated by the artist, Eduardo Martínez Bonati, during the building's construction, was removed and destroyed, and the majority of the 34 pieces that were located inside and outside the building were lost. In 1988, the building was used as a press headquarters during the plebiscite, and it was there where the historical announcement was made which would allow for Chile's return to democracy. As of 1990, and under the democratic presidency of Patricio Aylwin, it began to be used as a conference and convention center, and the tower was converted into the headquarters for the National Ministry of Defense, which remains there until today.

On March 5, 2006, at 4:45 p.m., a fire destroyed part of the Convention Center – the White conference room – and the UNCTAD III Plenary room. The fire was caused by an electrical system failure due to poor maintenance. From that day, there have been a lot of doubts and uncertainties regarding the use of the building, its memory and socio-cultural genealogies.

After evaluating the damages and removing the debris, Michelle Bachelet's government opened up an inter-Ministerial debate to decide how the UNCTAD III building would be used. The Ministerial Committee for the Reconversion of the Diego Portales Building, the name acquired by the ministerial commission, opened an international bid for proposals on how to use the building, which would be under the auspices of the Department of Architecture, within the Ministry of Public Works. Within the terms and conditions of this international architecture bid competition was the idea to recover the original meaning of the building, both in its function and its spatial configuration, in order to "return to the people a building created by the people".

In December 2007, the project was awarded to the architectural firm, Cristian Fernández Arquitectos Asociados y Lateral Arquitectura. On October 19, 2009, President Michelle Bachelet approved Law 20,386 (published on October 27th of the same year), which changed the building's name to the Gabriela Mistral Cultural Center, "in order to carry on her memory and honor her name and contribution to the cultural heritage of Chile and Hispanic-American literature". On September 4, 2010, the Gabriela Mistral Cultural Center (GAM) was inaugurated.

We have conceived this interview with the architects, Hugo Gaggero and José Covacevic (who belonged to the original team of the UNCTAD III building), as a testimony and socio-cultural genealogy of a biography, a history, and the destiny of a building and its people.

CORMU (Urban Improvement Corporation)

Jose llano Loyola (JLl): I'd like to first thank you both for your time and willingness to collaborate with

the curatorial project. Regarding this interview, my main intention is to touch on two points before talking about the UNCTAD III building. The first issue is CORMU, and the second is what is called Art incorporated into architecture. Regarding CORMU, we can contextualize it by saying that it is situated within an interesting context upon a social representation of meaning that translates into a language that has some political and ideological dimensions and, at the same time, produces development over an image that anticipates the scenario of city and development. This New Man that had a mission to be able to envision architecture and city. I'd like you to comment on this historical context.

CORMU

Jose Covacevic: CORMU's mission is really important, since it has to do with the UNCTAD III building. It's well known that we assumed responsibility with the United Nations to host the conference before knowing how we were going to pull it off. Under circumstances in which the United Nations is very rigorous with countries that have made commitments to it. In sum, it was the only way to do that a prospect could be made, but in the ended it wasn't. We had to take a number of important measures, like making the building in concrete, and that's what we did. And the participation of CORMU was decisive, since it had to do with anticipating, as well as coming to agreements with the people in charge of the administrative terms, I mean, the United Nations. That's why it played an extremely important role given its authority to expropriate and change the function of property.

Hugo Gaggero: Things happened so quickly and, under the stress of the moment, certain sites were considered because there were existing structures that could be taken advantage of. In terms of time [of construction] it was very convenient, and even the Main Building of the Universidad Católica was considered, and then the same university's campus in San Joaquín.

JC: They also considered the Caupolicán Theater, since at least it had a large amphitheatre surrounded by something so soft and easy to replace, but not full. It was hard work and difficult.

HG: Now, the advantage of that site was that the city could really participate along the Alameda, and it already had the foundations for a tower...And there was a hard nucleus that was an electrical substation, and it cost too much to remove, but Allende finally removed it.

JLI: CORMU anticipated the final transformation of the city and architecture. What they were looking for was how the building would come together with the city at that site.

HG: Like they connected the UNCTAD building with the rest of the towers and with the entire San Borja project.

JLI: It was part of the urban development project that had to do with the relationship – as José was saying – CORMU as a transformational path of a city project. And from that point of view, what was that image of CORMU as the foundation of the city like?

HG: CORMU was like an impact, there was a lot of demolition in Santiago in order to make room for social housing, it was an innovative idea. There were 20 to 22 floors of housing. That impact is what CORMU was going for, and it allowed the land to be cleared.

JLI: It was an image for a certain context, in the case of UNCTAD

HG: That's right, and it's still interesting that UNCTAD was going to connect to the park across the street, which never happened, and we fought so hard for that. And we even wanted to clear Alameda from Italia Square, even a complete square across from UNCTAD that would connect to San Borja, but we had opposition from the metro.

JC: What does CORMU give us? In my opinion, they had an important weapon, no explanations needed. CORMU was lucky to have free reign over city property, when the objective was the public good, that is, private property became subordinate to national interest. That doesn't exist anymore, it lasted during the socialist government, and the representative of this attitude was CORMU, without a doubt. It was the institution that had to meet the demands of the United Nations, to host that important of a meeting. So the Government was asking itself and the administrators: how long will it last? 3 months? how much is it going to cost? and what will happen then?, easy: the building would be dedicated to culture...where do I sign? Those were the circumstances surrounding CORMU's decisions, and we as a team had to accept them. You don't have

to take this decision to Parliament, you don't have to do any special paperwork because it's under the protection of prestige, in which need doesn't do a thing. At that time the metro was expropriated. The entire metro line was finished, a number of things were completed, like the North-South. Because there was this tool that was CORMU. And it was important within this context in terms of what could be done and how it was done.

JLI: And with significant social transformation value…

JC: That's right. And if I could make another comment on the side: these tools always lend themselves to abuse. And, what do I know, while the CORMU was in charge there were no complaints. Everything was transparent, and things were presented in their why and how, there were never any problems related to this.

Art Integrated into Architecture

JLI: The following point is one that we discussed at Eduardo Martínez Bonati's house, when we talked about his piece located in the Santa Lucía underpass. Art at that time was a paradigm that was incorporated into the architecture. The commitment was based on the tile, something very simple that acquired social importance. How do you see this relationship between art and architecture? How is it incorporated into architecture? And finally, how did you experiment with it?

HG: We put together the building and it is not a building conceived like, for example, the Van Gogh Museum. This building was put together, with art as a participant, and finally incorporating it, searching for spaces for the art. That's how the spaces began to take on life with the art works. This building did not have any places for the [art]works, it's something that was sometimes integrated forcefully and to make room for everything. But in the end, it was harmonic. There was Roser Bru's tapestry, the embroidered tapestry from Isla Negra; and at the back, the piece by Castillo that moved. A lot of thought went into that building. It [UNCTAD] was built without the artworks. Let's not exaggerate. Martínez Bonati was put in charge and we collaborated with him and we began to enrich the building, which was an architectural work without artworks.

JLI: In regards to that, Eduardo Martínez Bonati told us about the process of installing the Nemesio Antúnez piece, for example, which indicated the construction of the door to the cafeteria, an important and social center of the UNCTAD building. Maybe there's a significant construction based on such a simple element, beyond the form. A different concept was introduced.

JC: That's important, since the artists also captured the possibility to participate in building. In that complicated lot, for example, the kitchens downstairs needed ventilation, that is, they needed chimneys. Finally there are some ducts that allow the basement to breathe. That project was taken over by an artist named Félix Maruenda, who made 4 to 5 chimneys. An artifact which took on a life of its own. Another artist, for example, took on the doorknobs, etc. The artists, to a large degree, contributed their visions about how the building and its spaces should be constructed.

JLI: Bernardo Trumper developed part of the lighting, and it's interesting, because the artists came to define certain technical and tectonic conditions of the building, along with the architectural teams, an art incorporated into the architecture of integrated design.

JC: That's right.

UNCTAD III

JLI: Quote and inscription of the stone plaque built by the sculptor, Samuel Román, for the UNCTAD III building… "This building reflects the spirit of work, the creative capacity and the efforts of the people of Chile, represented by laborers, technicians, artists and professionals. It was built in 275 days and finished on April 3, 1972 during the popular Government of our comrade, President Salvador Allende G." In the process of collecting information for the curatorial project we have looked at a large amount of information, and we've also had many conversations with architects, artists and union workers who saw in this plaque a sense of "we". In one conversation with the architect and museum expert, Roberto Benavente, who participated with us from the beginning, he commented to us that the inscription is a political and cultural manifest. By selecting this sketch, the architects, laborers and workers proposed a common plan: they were all about a cause and represented an important unit. An important project that later disappeared. For you, what

does this inscription mean and what is its vision in regards to the UNCTAD building?

HG: Allende had a very large political vision. For him it was fundamental that Chile was going to appear at a large global level, and with this construction he was going to host the conference, and he was going to show the building to the entire world, and show Chile to the entire world.

JC: Three thousand delegates from different countries.

HG: There was a political context and a vision that the challenge was great. But if it worked it would be wonderful; although we ran the risk of not finishing. This building is not an example for the rest of the buildings that were built later. We were working under exclusive conditions. We were working under exclusive conditions, we had the advantage of being able to order anything and it would be given. A team of architects with extraordinary capacities was put together in order to complete the project in time.

JC: Now, on the other hand and going back to your question, an important aspect of this inscription by Samuel Román, for example, rests on creating the building, I mean, each of the actors and agents that programmed it, planned it and calculated it, understanding that the building has parts and their relationships have a sense of order that finally proposed a collective will. On the other hand, in the hands of a politician, the decisions of a politician, it was really important that is remained clear that it was a collective and democratic effort where giving a hand was equivalent to thinking and projecting and living in the moment, and doing it well was such an important contribution. Here there's a group of people – three or five thousand people – that represent the People of Chile and that at the same time have no name, but by mentioning the workers, the professionals, the technicians and the artists. Finally, we all absolutely shared the idea of "forming part of". We shared it. When the list of guests was made for the inauguration of UNCTAD III, it wasn't the construction companies that came first or their owners, with their partners, and then the architects and engineers. There was an alphabetical list from A to Z, where we were all mentioned and that was the spirit of the building. For me, what was said on Román's stone has a lot of importance because it represented what I told you before. What happened on the day after the new government came in and broke that stone? Why did they break it? Why did the stone bother them so much? It didn't say anything, except that it was made during the government of so-and-so. Because it's not the same, it changed the way we think.

JLI: About the building, it was built to house the Third United Nations Conference on Trade and Development. Jorge Wong put together a team of architects, including you two. What was the work dynamic? How did you organize yourselves at first to assume the responsibility of UNCTAD III?

HG: We were an unknown team – we had never worked together -, but we began to work right away, and we began to assign the activities within the team. José was in charge of the plenary, González in charge of business relations and worker relations; that was really important for the project to work. The companies and laborers had to work well, and we had to give them perks and conditions. I was assigned to work on the tower, and Medina put together the entire project with the main building, and once it was finished it began to operate. CORMU actually had the mission of paying for what we were doing, and it was a fundamental job. And in that aspect, Miguel Lawner was in the spotlight, because Wong was the vice-president of CORMU, it was a general project activity, but Miguel had a much more specific job.

JLI: And that development finally made you work as a team...

HG: Yes, well. At the beginning we had a competition, a competition of ideas. Each one with their own drawing and we began: there were some great sketches that came in, but too late. They were from reinforced concrete, greater operations due to the time of construction. What haunted us was the tower, since because of the concrete operations, we had to do one floor per week. The competition gave us the idea that this [the development of the project] should be more. I'm not talking about prefabrication, but working and finishing the concrete operations as soon as possible so that we could put the roof on the building. And that's the building. The top floors are made from metal structures and, gradually, the pillars were erected and the roof was

finished, making the metal structures under this roof.

JC: There's a saying that says: "sometimes people don't have time to be wrong", because when the group is faced with a commitment like this that's creative, and when you're aware that there isn't enough time, then there's no time to fuss over the small stuff. When we realized the challenge, we understood that there were things we had and things we didn't have. For example, regarding the building, the pieces and parts were calling to us, because there was a tower in the process of construction and a gigantic 200-meter frontside near the [Universidad] Católica, and the Library across the street, or near the Museum, which led us to think that we could create a very important element, a type of tent in which to place those 8 conference rooms. What did we do? After all of the prior advances, we had to sit down and say "we've got this. This tower that we have to change and those twenty thousand something meters that we have to enclose. And we were always thinking about how to do it.

JLI: It's like Jorge Wong said, a large ceiling, a tent and underneath everything that could fit inside.

JC: Imagine that while they were, as Hugo was saying, putting together the concrete part, they were also working on the other parts, and when the ceiling came – which was already finished - to be connected, they had also been working in parallel in the excavation and on the other hand, creating the concrete structure.

JLI: From that point of view, it was like in the case of Martínez Bonati, there was a clear collective condition: they had to put in a lot of work because it had to be built within a set timeframe.

HG: That's right. Imagine that the entire UN conference had to take place in the main building. We could not work a little here and a little there; everything had their specific number of people, who took measurements so that all of those people would fit, it's something else and actually the main building was used in its entirety.

JLI: Hugo said something important about the architectural project. On the one hand we had the UN conference, and after the conference, the UNCTAD III building would become the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center, establishing a direct dialogue with the socio-cultural realm, with the city itself.

HG: That change could have been done today, and the building wouldn't have suffered the fire because there would have been immediate maintenance, but in the end the fire was caused by abandonment. Today we would have a Cultural Center at one-hundredth of the cost that is being spent just now. You see? There are problems or there were problems with the change of government that stopped everything, and that was studied and remains in the minds of those of us who worked on the project, which is ours.

JLI: The Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center, directed by Irma Cáceres de Almeyda, made some important connections to popular life, for example, the cafeteria, which was the heart of coexistence and encounter.

HG: It was wonderful, I mean, a cafeteria with capacity to feed 600 people, right next to the metro. It would fill up and that's when I believe that the Cultural Center worked; there were many people who came for lunch or to eat and enjoy the building, to use it. That's the building's mission.

JC: The kitchen, which was made self-service, that was the latest technology for the oven and all of the other devices.

HG: We had an old guy, a doctor, Jiménez.

JC: Yes, yes Jiménez. And there was a Spaniard who was a super expert.

HG: And he prepared the food programs. Everything was well thought-out.

JC: There were two shifts of 600 people each. A low-cost restaurant. It was a great restaurant, impeccable.

JLI: Your plan was to open it up to Villavicencio and cross through to connect to the service networks and urban circulation.

JC: That's right. Imagine, open to the metro. At that time the metro didn't exist, it didn't run, but the entry was ready to be connected to the Universidad Católica, but finally it was

never done. Imagine how this history is written! You mentioned that the building was ready on April 3, 1972. The conference lasted 3 months: May, June, and July. In August everyone left and the building remained. What we could call the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center began to be organized in September 1972, and the presidency of Allende lasted until September 1973. That was the amount of time that they had in order to open that door to the metro. The cafeteria was used, and the conference rooms were implemented again. When September 11, 1973 came, there was no opening to the Metro, no more cafeteria, no more conference rooms. It became the Ministry of Defense, and while the Moneda was under repair, it became the headquarters of the military government.

HG: The cafeteria provided lunch for the people of the Ministry. There were really nice rooms, there in the dining hall. I got to see them.

JLI: Interrupted dreams.

HG: 40 years.

JC: The building faded; it was closed. Fences were put up that weren't there before and couldn't even be brought down by a truck going at 150 km per hour. The windows and walls were sealed off. There were just a few places where you could see the cafeteria from the Alameda.

JII: What did the closure of the UNCTAD building mean for you? Beyond the socio-political context, artworks disappeared like that by Samuel Román, the piece by Carlos Ortúzar.

JC: Martinez Bonati's piece.

HG: It was an aggression. An aggression against the function, the free access to building, to the dining hall. It was a minor aggression, given the context that we were living.

JC: The building, along with its change in function, also changed enemies. The building had always had friends and enemies. Now there's a new type of enemy: those who didn't want the military regime. Because now the building is identified with the military regime. Incredible for a building. But also for urban purposes, it was darkened by the fences. With no maintenance, the white walls were stained, the rusting steel roof bleeding red. They abandoned it, and it's disgusting. It has always been called the ugliest building in Santiago and even we, with lots of affection, agreed with those who said that. I can't believe it: imagine the luck of a building that fills up with weeds. No one removes the weeds, it fills up with spider webs and nobody removes them. No building can support that.

HG: It fills up with short-circuits, and sets on fire.

JC: From the urban point of view, it became a dead element. A bad image.

HG: A building as an image puts full over empty, because it was a building with meeting rooms that had no contact with the street. If we look at the image again, it was a very enclosed building.

JC: There are certain things that we can go into detail with, to conclude and we assume responsibilities: if this history has an interest - because it is the history of a building – and I think it's an interesting history, because it has to do with important decisive periods that we were involved in. Let's tell this story, so that it's known. In a corner of the building, we can do it with panels. Because, for example, and although it's hard to believe, when the building was finished it had opponents and supporters. Later, even the people who had defended it changed, and there were other people that defended it. Can you believe that there are people who think that the building was made by Pinochet? I swear, you're doing a survey and suddenly there are people who say that Pinochet built it while the Moneda was closed. Errors upon errors. The story should be told like it is. That would help.

JLI: It's really important that the archives of the UNCTAD III building be of free access, and understanding that this building – under the framework of historical interpretation and cultural studies – has a type of pro-common knowledge that belongs to all Chileans. It is not just a part – culture is not for those who can buy it – but rather an experience that can be shared. The framework of interpretation must be multiplied. For example, in a reference in the Architectural Association magazine (AA Files No.59) by the Architects, Pedro Alonso and Hugo Palmarola, who developed the KPD construction system, based on prefabrication. You

can find live cases in Valparaiso and Quilpué. In a way, the implication of Salvador Allende's government has a real cultural and social process, that is, there were ways of doing, of understanding the context of society and constructing it not from discourse but from direct action. The UNCTAD represents an example of that. In my opinion, many architectural schools lack material about the UNCTAD, and it seems that by becoming a socio-political example, it loses objectivity, and its architecture is left outside of "good Chilean architecture".

HG: No, it's not a building that people love.

JLI: And, why was that? Why did it represent a particular ideological dimension?

JC: Among other things.

JLI: I think that its recovery is based on the work collaboration experience that allows us to invite you both to the project today.

HG: That's right. Today, for example, many architects appear who are not architects. Because we didn't sign the building. If we had signed the building then it would be different. I don't know how long we can defend ourselves with these new architects.

JLI: On the other hand, I think it has to do with Samuel Román's inscription, since it was an effort made by technicians, artists, laborers and architects. It's an act of willpower and collaboration.
HG: Yes, and that was also the mission of Allende's government from the start, that this building would fulfill the temporary mission of hosting the UNCTAD conference and then become a building about culture. That was its objective: if they told Allende to build this building and then abandon it, it wouldn't have done it.

JC: Personally, when you look at that text, and I'm talking about the inscription of Samuel Román's sculpture that you quoted, there's another focus. I have several letters that I received when the conference ended. For example, the College of Architects wrote a letter. And also the College of Architects wrote a letter, the College of Engineers, the College of Builders. The letter by the College of Architects read: the efforts of the Chilean government are OK, but, man, it's so important it's the architects, and we're so happy that they've participated and had such an important and successful role. The College of Engineers also congratulates the UNCTAD engineers present in the article, which reads: because they have finished this building so successfully, where the engineers have done such important things.

HG: And the Desco construction companies.

JC: Héctor Valdés' letter [President of the College of Architects at that time] that he sent us was a poem that moved me. What am I trying to say?: And what I mentioned earlier, ultimately you can be very cooperative and agree that we all did this together, because that's how it was. But when the union you belong to recognizes that what you did was extremely important, something that Hugo and I've talked about and is very personal: We asked ourselves: Who were the building's architects? Wasn't it Mr. Pérez? Doesn't Pérez ring a bell? What we're saying goes a little further, and it appears on YouTube or on a website there's confusing information, for example, it says that Miguel Lawner and José Echeñique were the architects. Please make note, and journalists repeat it all the time. And what does Miguel do? And he's our friend. He sends a letter explaining that it's not like that, but it's too late: they don't publish it, so the historical confusion continues.

HG: But we're already used to the fact that others are they architects.

JC: So, I'm telling you that what you're doing is important to us. We hope that it sets things straight.

JLI: That's right, and that's one of the objectives of the curatorial project, to establish the genealogies of the building, for example, regarding the team of architects where you were an important piece, along with Sergio González, Juan Echeñique, and José Medina, or the political-social dimension of Miguel Lawner, which emerged out of the same architectural project. The UNCTAD III building is moving because of what it signifies. What moves you?

JC: Me? It's what we have been talking about. There are a lot of buildings that are like people: they have a bit of a personality or they acquire one.

HG: They speak for themselves.

JC: But when you have a certain situation and the opportunity to participate in a building that, in addition to what they normal ask of you, you have to work your butt off, because it has to be done and it has to be completed. When you realize all of a sudden, and with surprise, that the building has a national protagonism where the people begin, like in the big opportunities, for example, the World Cup or when we're winning an Olympic medal. We all have a lump in our throats and it can't be compared to anything else. It's very deep and very important.

JLI: And that's what you feel when you see that building, and having participated in its conception?

JC: Yes. The President would go there in the evenings. He would invite us to his house, he was attentive, and he had twenty thousand things to do, and the building was an important project of his. Bonati said that he received the President at night.

JLI: And, Hugo, what moves you?

HG: More than feeling moved, I feel sadness. Because the truth is that all of that effort, this wonderful thing that could have been, fell into silence for so many years, and that sets off uncertainty for me, it's really sad. I hope it works out as you have planned. But for me, it makes me sad right now. When we did it, of course not. When the UNCTAD III happened either, or the CCGM. It's what José was just saying. Now I think it's sad to see it that way. Also, your dream about what the building would, what function it would serve. That it's not a work of art. What's interesting is that the people experience the building. We weren't able to realize that it functioned as we had planned, for example, thinking about the cafeteria. If we could go back to that idea, the cafeteria was the backbone of the social atmosphere, imagine 600 people were able to have lunch at any given shift. Imagine that they would hang around the building waiting and take the metro again. It's activated, it's lived.

JLI: A program about transit and encounter.

JC: And family.

JLI: Hugo Gaggero and José Covacevic, I want to thank you so much for the opportunity to talk with you. Being able to have this conversation and understand your experiences and what the process of conception of the UNCTAD III building's construction meant to you. This dialogue will be a part of the catalogue, and the video will be on the project website, www.275dias.cl, to share your experience openly with everyone, in academic and human terms. Thank you very much.

"We" as art incorporated into architecture and as art incorporated into life.

Paulina Varas
In Conversations with **Eduardo Martínez Bonati** and **Eduardo Guerra**

In the late 1970s, in the city of Plovdiv, Bulgaria, the Chilean artist Guillermo Deisler[1] asked himself a question and created the visual poem that accompanies this text. It involves the word "THE" (EL, in Spanish) written in large font over the word "we" (nosotros) written fifty times. As I have been thinking about the title or name of this piece, I have thought a lot about

1 Guillermo Deisler (1940-1995) artist, recorder, editor, set designer, poet and Correista art, was born in Santiago, Chile and died in Halle, Germany, where he lived after his political exile. He was editor of Ediciones Mimbre during the 60s and 70s and of the visual poetry portfolio UNI/VERS(;) during the 80s and 90s. Deisler was an artist whose work has contributed greatly to the understanding of those limits between the visual and poetic writing, always activating a certain type of political poetics and a fundamental reference point for understanding the languages and thoughts of some Chilean artists who produced their work within the context before the military dictatorship and later from exile, as a representative artist of some movements that denounced the terrorism of the State from Europe.

the concept of "we" as a question. Perhaps it was a small manifest by the artist in exile, evoking some type of lost collectivity, suspended in time and enacted from the poetics of place.

This visual poem has been the key to the beginning of this text, which refers to a site, a time, a context and a type of common condition that made it possible to carry out part of the UNCTAD III building project. And when I refer to all of these determinants, I think this was possible due to the collective articulation of the singular and, at the same time, collective "we" and which was manifested only in this way, in this specificity called "art incorporated into architecture" in this building, in an attempt to think up of a way that artistic productions from some Chilean artists could be thought of in the conditions of a new moment such as was 1972 and a new place like the building that would house the 3rd UNCTAD conference.

To recover a series of meanings that are present in the story(ies) of this building, we went about collecting different experiences, texts, documents and traces, attempting to organize all of this material based on the fragments. Throughout this project, the presence of Eduardo Martínez Bonati, an artist hired to carry out the "art incorporated" process for the building, was a great determinant. And for this reason, thanks to his generosity, we were able to carry out a series of conversations with him that allowed us to go about putting together and different and imaginary route for each of the nooks and crannies of a place that no longer exists physically. We listened to the stories told by Eduardo during the several meetings that we held with him, reviewing various issues that began to put together a visual, poetic and collective tale. And we never got the feeling that those of us in the room were the only ones participating in the conversation.

One of the issues that we insisted upon was regarding his own experience and definition of what he called "art incorporated" and which he wrote in a text for the magazine "quinta rueda" in 1972, in opposition to the art that was at the time "enclosed" within museums and art galleries, and which now involved "a museum throughout the city, in the entire atmosphere":

Art Incorporated is a different type. It tends to create a museum throughout the city, in the entire atmosphere. It is not confined to a specialized area, but it becomes part of common and daily life, it enriches and embellishes the existence of all those that come into contact with it. It does not belong to any individual in particular, but rather it is the property of a collective social medium.

Art incorporated is committed to all levels of creation: Tiles, a park bench, a door, a wall, a water fountain, a flower pot, a kindergarten, handmade bridges over the Mapocho River, educational establishments, hospitals, housing projects, hills, parks, playgrounds, bridges and underpasses. What we call the atmosphere.

Art is incorporated as one more element of a reality whose nature is not merely art itself, but a reality that is defined by the participation of various forms of human expression of culture.

For example, a building is the formal expression of a function, of a social human concept of this function. This function requires a program, a calculation, a constructive process, solutions of materials, costs, chromatic features, acoustics, electrical installations, etc. Art is incorporated as an additional element. It is the work of a specialist as the others, who takes part in the formal definition of this collective work.

It is addressed to the entire collective medium. Indistinctly. At any time. To stay. This art is incorporated not only into the physical nature of the atmosphere, but also into the cultural life of a country. For this reason we say that Art Incorporated is not a proposal in the field of aesthetics, since in it we can fit all formal conceptions that exist in the historical present. Rather, we say that Art Incorporated is a proposal in the social field.[2]

In this text, there are a series of moments and ideas that were put together and interwoven in order to take a position on labor and the function of the artist under the logic of "the new man". There are many impulses and commitments that we wanted to trace in the conversations with Eduardo Martínez Bonati, but also with his friend Eduardo Guerra who was in charge of the construction of some of the artists' works for the UNCTAD III building. These conversations have been edited and reproduced in this text.

CONVERSATIONS WITH EDUARDO MARTÍNEZ BONATI

Eduardo Martínez Bonati (EMB): Everything that happened there is

2 Martínez Bonati, Eduardo "Arte de antimuseo" in: Revista Quinta Rueda, Nº 3 December 1972, Quimantú, Santiago, Chile, pg. 4

something that grows in a direction that I wasn't familiar with, and I had no idea what it would end up as.

They called me and asked me to help out with certain problems with the spaces, materials, colors, coatings, and that sort of thing. I had already worked with almost all of the architects that made up the technical office of the building that we were constructing. And they invited me to help out. I went to check it out. It was all very unorganized and the job I'd been assigned didn't seem very interesting. Carlos Garretón, who was an excellent designer, was there, so I didn't see why they needed me. Amidst by boredom and desire to do something, and above all the feeling that it was an opportunity that I couldn't miss out on, when I learned how to read all of the building blueprints I realized that it was full of blank walls, and they were going to debate about colors or whether or not to put in a curtain so that it would look plainer. So that's when I had an idea, and I asked some artists to make me some models and sketches of the tapestry and murals that were done in miniature and without knowing what they were for. Because no one knew about the building project yet. And that's how we got started. It was a chain of events that started with the position that they'd given me and which I wanted to exploit, I mean, between putting up a curtain or an artist tapestry, I thought the second was a better option.

It was also a problem of costs. This was something that had never been done before and, because of this, I had to come up with a position on the incorporation of art in the building. We had spent years incorporating things into different building and urban spaces and I thought about how we could justify the participation of so many artists, not working in isolation, but rather a type of participation that would invade the building with the desire to be a part of what was happening in the country; that was the foundation.

In order to solve the cost issue, I asked the architects what the best salary for a construction worker was, and they told me that it was for the worker who fixes certain types of problems, for example, a door that doesn't fit well into the wall, he can fix it; he works on perfecting the details of the final product; that was the highest salary.

So I asked myself, why wouldn't they accept that the artists work as handymen improving the finishing touches of the building? And so we did something that had never been before. Many of us were practically born for that project.

The presentation of the project to the technical office began with a story that I had made up. I told them that the United States Embassy had offered an Alexander Calder piece from the Calder exhibit being held at that moment in the Museum, and everyone asked questions like: Where shall we hang it? And, how big is it? So I took out a folder that I had and showed them: a piece by Roser Bru, by Gracia Barrios, by Lucía Rosas, etc. And I told them that the artists were willing to work for so much money, although that caused the sensation that they weren't authorized to do that, and so they sent me to a meeting with the big politics in charge of the country, and they were all very nice.

When I went to the meeting, they'd warned me not to talk about money because it was frowned upon, but the first thing that I did was to talk about the money because it was the only thing holding the project back, since there was the assumption that an artist was going to ask for 5 or even 10 million pesos. So I said to them: "Look, this project from the point of view of the artists and their fees, no matter how big their work is, we'll all earn the same because the idea was to propose how art can be incorporated into the building". So that's how I told them that Mario Irarrázabal was proposing a sculpture as a plant holder; that Luis Mandiola could create some sculptures as water fountains; Federico Assler was working on an open air living room, etc. And they asked me: "but, what cost does that have?", and I told them, "the same as any other handyman for the first three months of work", and so they approved the project and we got to working.

While we were working, there was a huge sense of enthusiasm. Those working with concrete, such as Assler, were excited about their sculptures; Mandiola was thinking about the water installations for the fountains; and I told Irarrázabal that how he created his sculpture was up to him, the only thing important was that we could put plants inside it and be able to drain the water.

The most exciting thing for me was the work done by the Isla Negra Embroiderers in one of the halls and the wicker pieces done by Alfredo Manzano, known as "Manzanito", that were put in the cafeteria of the building. These wicker pieces were so impressive. The first piece we called "the whale" and then so it didn't look so

alone I asked him to do two more that we called "the sharks". Although for those second two pieces, Manzanito warned that he wouldn't be able to make them as big as the first, since for that one he had to divide his house in two, because there wasn't enough room inside for him to create such a large piece. "The whale" was very tall, over 2 meters, and when we took whale to the building, the people's reactions on the street were amazing. He lived close to the Estación Central area where there were a lot of people who worked with handmade materials and forms. They had all seen Manzanito's artwork, but this change of scale was very impressive for the neighbors who saw this large wicker piece mounted onto a truck.

About the Isla Negra Embroiderers, when I go to the town the women's group wasn't very well organized, and we met in the back yard of one of the houses in the town's center. I proposed the project to them, drawing with a stick in the dirt: there was a space in the building that I proposed dividing into as many parts as there were embroiderers, and each one would make a piece. I told them, "if, for example, you're responsible for part of the sky, where there's only blue, you can put some type of figure, like a bird, if you think it's a good idea". The only thing that I asked them was that one of the images finished, for example, in blue, and that the next embroiderer began with the same blue so that there wouldn't be problems later on when hanging the final piece. They organized themselves well and made a cut from the mountains to the ocean, passing through the entire agricultural region. I bought them the materials that they needed and they were paid for their work.

When the piece was finished, we got together at "Momo's" house, a female friend of Neruda's, and which was the "social center" of the town. We put the finished piece there in the back yard, and we were all overcome with emotion. Unfortunately, this piece is currently among the disappeared.

About the leftover pieces, I had to make a number of quick decisions. In the case of the spaces, I went with the artists to select them, but we clearly couldn't find a real place because the building was still under construction. I remember my visit with Roberto Matta to decide where to place his mural, which was finally placed at the entrance to the large conference room to receive the people, with that beautiful sign that read: "Let's have an internal guerilla combat to birth a new man", and for me that's completely true; there's no way of building a reality if the parts that are going to construct the reality have not undergone a true change themselves.

I remember at the back of that same place someone suggested that an artist could do a piece, but I'd already decided that there wouldn't be a piece there, but rather very fine copper sheets would be folded, stuck and placed on the wall, and when rubbed they would wrinkle a little bit. So, there were these sheets that were rubbed with two types of polishes, one blackening and the other to touch them up, in order to take the light out of the high parts. So you could see this stripped copper with these other darker and deeper parts. There was no artist behind this, just an idea that I came up with alongside one of the handymen, and without signatures because the idea was that there would be no protagonists.

Question (Q.)

Regarding the reality that the building meant, there was something related to the commitment that we think is important to highlight, beyond the exclusively ideological context. Is there something more that the artworks tried to articulate in those spaces, halls and places, based on your experience and that of the artists?

EMB. Ultimately we all felt a little bit heroic. Because we'd worked without any time constraints, we dedicated ourselves to the project and that feeling was tangible. Something interesting happened to me; at first a company contracted a sign to be hung towards the Alameda, with the names of the architects, designers and finally the art incorporated with my name. One day they took down this sign and it fell to the ground. Right when we were checking on something close to where the sign was hung, I saw it on the ground and I called the architects to show them, saying, "this is what fame is", and I pointed to the sign.

The opportunity that we had to create those pieces was a unique opportunity, since many artists left the spaces that they usually worked in, I mean, they moved from galleries and museums to the huge wall of a public building.

Q. In the case of the ceramic plaque by Nemesio Antúnez, there was a change in the scale, regarding the other works he'd done before.

EMB. I told him: "Look, Nemesio, more

than 2,000 people are going to pass through this place every day, take it, it's all yours. Come up with something". When the piece was finished, I called him and said: "Nemesio, your piece is magnificent". In the case of that piece, the Military Government later took out the tiles that composed it and modified the design that the artist had originally proposed.

Q. About the change in format and adaptation of the pieces to the space at that time, how did the artists react to this condition of "public art"? Something that you'd been working on for awhile, and which was activated as incorporation into the building.

EMB. What I did was to encourage them and to tell them which space to use. We would talk about it and each one would go off to work. I only asked them that when they finished they would invite me to check it out. And we all worked hard. They lent us some space at the Contemporary Art Museum in Quinta Normal, and it was full of people working, because we needed a large site to do the murals, and at the end they were transported to the building and mounted. My friend, Eduardo Guerra – a person with a magnificent talent -, worked there, heading up the construction and mounting team for everything done on panels.

Q. Can we take a look at some of the disappeared pieces, which have been a catastrophe for the Department of Architecture of the Ministry of Public Works? The mural by Iván Vial's; the tapestry by the Isla Negra Embroiderers; the Wicker fish by Manzanito; the ceramic plaque mural by Nemesio Antúnez; the mural by Patricia Velasco; the mural of wooden panels by Mario Toral; the tapestry by Mario Carreño; the mural by José Balmes; the mural by Lucía Rosas; the sculpture by Carlos Ortúzar; the memorial stone by Samuel Román, among others.

EMB. Iván had worked on some very simple and long forms, which is what we was doing at that time; the work of Patricia Velasco was a small mural construction that was really interesting; Toral's mural was of some painted heads inserted into wooden panels; the tapestry by Héctor Herrera was disappeared but was later recovered, it's a really good piece and he was a great artist, I knew him pretty well at the Faculty of Arts at the Universidad de Chile; as for Balmes, he made a mural with an image of Che Guevara, which disappeared quickly; the mural by Lucía Rosas (my ex-wife) who did a really good job; in the case of Carlos Ortúzar, he had the idea to make something that would move and would be protected; and Samuel Román composed those forms for the plaque and the inscribed sentence, it reflects everything that needed to be said.

Some artists put gave names to their pieces, and others didn't, because there wasn't much time, but after the inauguration we had time to put small plaques along with the artworks. Until the very last minute we were hashing out the details until the building was made official.

About Venturelli's mural, the military left it there and it didn't disappear. I think that even though it was the image of a laborer with a rifle, they left it because they thought it was an image of themselves. He was going a little for the expression of Mexican revolution, but they didn't realize that.

Q. There are a lot of people today who are impressed by the power of the project and the little information that is available. Sometimes we wonder what happened after all of this, but we'd like to know, what happened to you after all of this?

EMB. The period following the Coup was traumatic for me. I had friends that disappeared, and at that time just one was waiting for his turn. I remember that an English girl came to see me, because some of the embassies were worried about the people who hadn't gone into hiding. I denied all of that, because I thought the situation would be over soon. Until I realized that I was wrong, and I felt great tension every single day, like many of my friends as well.

I kept teaching classes for two years at the Universidad de Chile, until I wrote a letter to the El Mercurio newspaper about the firing of university professors. After that, they fired me and took me to a concentration camp and raided my house. Just the other day I found that letter, because I still have the cutout from the newspaper.

One day, I remember that I was in line to leave the concentration camp, and a guy yelled at me to get out of the line, and he took me to an office and said, "I'm friends with one of your family members. When you get out of year, leave the country within a month, because we can't keep protecting you any longer". Then he took me back to

the line, screaming and pushing.
Internally I had fallen to pieces, and I hadn't realized that in the concentration camp everything I understood as the concept of society, and the interest for participating in things, that had already come crashing down. A deep rage took over me towards the political parties that hadn't been able to foresee all of this happening. All of this hurt me, because there was nothing left to hold on to and I had been raised for this, to do what we did in that building.
I worked until late every night, and with a sense of commitment, in the UNCTAD III project. I sometimes remember having seen Allende: one day he came by around two in the morning and I was fixing the polishing of the cement stone that looked like marble on Sergio Mallol's sculpture. All of a sudden, Allende appeared and asked me, "How's everything going?". I told him that everything was going very well, and that we were about to finish, and I showed him a little of what we were doing. Then he recommended two people to me who, although I didn't know where to put them, I still promised to look for a spot. I went to these artists' home, they were a couple. He was working on some subtle pieces made of sticks and some wild pieces that he tied and held up as structures. She was knitting some woolen tubes. With all of the work I had, I forgot to put in those artists' pieces.
Another day the president came by at three in the morning and asked me about the pieces, and I showed him everything we were finishing. Then he asked me, "And the one's I recommended to you?". I had to think quickly and answered, "Look, in the tower where the presidential suite is, just outside the elevators, there are two walls, that's where we're going to put them". He kept looking at me and answered: "you should get into politics".

Q. Your hiring of the artists, how did you go about it? How were the pieces installed?

EMB. The first thing that I did was ask the artists for models of their pieces. I began with Roser Bru, Gracia Barrios and Lucía Rosas, also José Balmes, Guillermo Núñez, Sergio Mallol, Juan Egenau, Luis Mandiola, Ricardo Irrarázabal, etc. And then I began to think about other artists, while the walls and spaces were being constructed. I don't think I left out any important artist from that time, unless they were invited but then declined.
As for the piece by Félix Maruenda, I remember that they were going to put a pipe in the gas vents in the cafeteria, and I said to them: "we can't put a pipe here facing the Alameda, we should put a sculpture instead". And I went to see a technician who was in charge of everything related to the hot water heaters and I asked him about the regulations on gas vents, and he told me that they must be a meter in diameter and the bigger the better. So I went to see Félix, and I told him: "this must have base that is a little over one meter, and from there you can have however many units you want, as long as the end part is one meter long for the vent".

Q. In the case of Juan Egenau's project, did the location of the doors have any particular meaning?

EMB. He had already done some things for churches and sanctuaries. One day I went to see him and told him that we had a door and that he would have to develop a modular line, stamped out, I mean, based on a mould so that it could be finished in the little time that we had.
About the location, for me it was based on the idea that the building was a bit visually heavy, and I thought that between the two parts that made it up there should be a kind of joint that would lighten it up a bit, so that there could be a type of compensation between the harshness of the two spaces with this softer space. And I was able to pull it off. I drew it with these transparent templates used by architects, and with some lines I designed it to present to everyone. I showed it to Egenau along with the drawing that would go above the doors.
About the mural by Gracia Barrios, she had selected a wall to hang her piece and the Telephone Company installed right in front of it two booths with four telephones. So I told the people from the company that they had to remove them because they were right in front of one of the artworks, but they told me that there wasn't anywhere else to put them, so I had to think of a way to use them. I designed a central spigot and made some semi-curves where the four telephones could be put. The Company liked that idea and installed it like that. Another thing that I designed was some outside street lamps, but they were never put up. There was the light post and it was so wide that it was fixed and could be tilted, so that the light could be directed.
I had to fight for them to not interrupt

any of the other objects in the building, although the spaces that we'd selected didn't interrupt any of the building's functions. For example, across from the embroidery work by the women from Isla Negra and Roser Bru, they put some tables that blocked the part below them. When I asked what these were for, they told me they were for distributing fliers with information, so I took the tables and put them at the back where Sergio Castillo's sculpture was, and I put them into an L-shape and they fit nicely in that space.

On the other hand, the door Handles made by Ricardo Mesa with the fists turned upwards, as a subliminal message, were really important. I asked him to do something related to the place.

This whole project turned into a large selection of Chilean art that had been incorporated into the space with true precision, because some of the tapestry were places in spaces due to the noise, and when we put the paneling up it was because in those areas there wasn't a problem with sound. So, what we tried to do was to solve some architectural problems with the material that we used to create our pieces.

Q. And how was the relationship with the architects?

EMB: They were really interested. They would always ask me how the work with the artists was coming along, and I would also ask them about their work. We had a very cordial relationship. I remember that were several problems within the work groups, and that it was the architect, Sergio González, who would go to talk with the people. It was not only about architecture and art, but about all aspects of life.

Q. There's a whole dimension to this, in which a generation with a humanist vocation was concerned with a "we" and incorporated a different perspective from the Chilean cultural model.

EMB. After what happened to me, there was a really dark phase, and that's when I began to paint again, when a Chilean artist gave me two canvases in Madrid, and I didn't know what to do with them.

Because before I'd worked on "art incorporated into architecture" with Carlos Ortúzar and Iván Vial, practically on an order-by-order basis. We were like architects in the form of art. We had a lot of ideas and many possibilities, but the country wasn't ready for a position like that. For example, regarding the idea of the tile, it was that with a winning module, you could assign it to an area of the city and each place would have a different type of tile, but with the same costs as normal tile.

About art incorporated into architecture, we analyzed what we had to do and, in the case of the Santa Lucía Underpass, of course we thought that we couldn't do a figurative-narrative mural of Pedro de Valdivia because since it was a place of transit it couldn't be something that the people would stop to read. So, we decided to do something in simple large figures with subliminal movement. Each of us sat down to work in our individual workshops, but the final analysis was done in a large room at Carlos Ortúzar's studio. We got together to show what each of us had done, and we saw a range of common colors and Iván Vial made a spectacular design that we decided most represented the combination of the three.

We presented all three projects, and we won the first, second and fourth places. We founded the Office of Integrated Design, although each of us also had individual work. I remember there was one piece for the company Peugeot that Ortúzar contributed to based on his UNCTAD sculpture. It was a module with 9 rounds that rotated but were set in a circle; on one of its parts there was reflective material, it had a light, and the object rotated, so the result was a light that changed and each of the circles also turned. We were really inventors. With the neon light switches we made a circuit box and since each of the switches had a different frequency we just watched to see what would happen. So the lights turned on randomly, and everything was so messed up, and that's what we were interested in. And when many turned on at the same time, we plugged it into another, until we got to one that was called Pedro Mesone. The night that we launched it at the Peugeot company, some kids threw rocks at it and destroyed it, so we had to fix it, but when this happened again, they didn't call us again. Ortúzar was talking about kinesthetic as a different function of space, but not as a revolving sculpture in a fixed space but as an image that reflected and circulated.

CONVERSATIONS WITH EDUARDO GUERRA

In the conversations with Eduardo Martínez Bonati, Eduardo Guerra's name came up. He was a carpenter that worked on the finishings as

we've mentioned before, and he was recommended by the designer Carlos Garretón who he had worked with previously. Eduardo was in charge of leading a group of workers that built all of the walls that were made from wooden boards as a structure or support, as well as the frames of those large paintings. So we was in charge of the pieces by: Roberto Matta, Guillermo Núñez, Eduardo Martínez Bonati, Eduardo Vilches, Francisco Brugnoli, Iván Vial, Santos Chávez, José Balmes, Ricardo Irarrázabal, Rodolfo Opazo and Mario Toral.

At his house on Matta Avenue in Santiago, we had several conversations with him about his work for UNCTAD III, moments that were accompanied by his family and a look at several documents that Eduardo still kept. Like, for example, the contract he signed with Felipe Herrera and the list of materials that they had to buy to complete the construction. Also, we got to look at several life-sized templates that he has kept from the murals that he had to install based on the instructions given by the artists, like, for example, the sketch-model made by Eduardo Vilches for the mural that was placed on the main level of the delegates conference room; this has each and every one of the necessary measurements for rebuilding the mural3 along with the life-sized templates of each of the parts that Eduardo has kept in his workshop.

Since the Military Coup, Eduardo, who had been the leader of the neighborhood committee of the place where he lived, was arrested and held prisoner for a few months, and when he got out continued working as a carpenter in his independent workshop.

Q. How was your work on the UNCTAD III building carried out?

EG I worked as a carpenter since I was young, I worked on fine furniture and I did a lot of work for Carlos Garretón, and all of those projects were fine pieces. He was in charge of designing the furniture for the UNCTAD III and he introduced me to work with the artists' pieces. He told the artists: "this is the only man who is cable of doing the woodwork that you need". So they all began to give me their designs and models, and I put together a work team because there was a lot to do and little time. I found several helpers that did the smaller jobs, and I ended up coordinating a group of 10 people. I did about 10 pieces that were assigned to be, the foundations for some, and in other cases I had to even paint them and put the final touches. In addition to those pieces, I also made the coffee tables for the delegates' conference room.

In the case of the mural by Eduardo Vilches, it had more than 13 meters of wooden planks in black and white that were glued to a large board that was stuck to the wall. We cut the wood with my saw, which I still have to this day. All the work I did in the rooms at the Contemporary Art Museum in Quinta Normal, where Guillermo Núñez was the director.

One time we had problems because some people had gone on strike and wouldn't let us in. Núñez had to intercede so that we could enter the Museum, because we were working with very little time. I remember even when I finished my work I got sick, because I went three days and nights without sleeping. I felt completely committed to my job because I've always been a leftist and I thought that my work was supporting my Government, which they had always been trying to do away with since 1952 when Allende first announced his presidential candidacy in Valparaíso, and I was there at that time, too.

As for the piece by Mario Toral, we made all of the wooden figures that the artist then painted with faces that can be seen in pictures. But I had everything ready for him to just come and paint. I continued doing work for Toral and Francisco Brugnoli's pieces even after we finished the work for the UNCTAD building. About Brugnoli's mural, I did all of the forms and the painting, since he gave me the models and I built the entire thing. Rodolfo Opazo's pieces were some large shelves where some legs were hanging. And Germán Arestizábal's piece was some forms like a comic.

I remember that José Balmes measured the boards to be painted, and I went to drop them off at his house; he painted an image of Ché Guevara. And it had some special measurements because it was located at a site near the staircase.

3 A version of Eduardo Vilches' mural was painted in the east wing of the fifth floor of the building that houses the National Council for Culture and the Arts in Valparaíso, under the management of Minister Paulina Urrutia and developed by students and professors from the Universidad del Desarrollo in 2006. Today, the public doesn't have free access to this mural because there are constant security control points at the building's entrance.

When he finished his painting, I went to pick it up and installed it in the building.

The piece by Guillermo Núñez, whose sketch-model I still have, also had some panels with forms, some volumes that came out of the wall. As for Roberto Matta's piece, I made the picture frames and framed it.

I remember that one of the things the artists had to promise not to do was to sign the pieces with their names; they told me that if someone signed them I should put my name below theirs. I remember that just one of them did, but I didn't want to put my name there. This is because it was a group effort, and not the name of one person.

For me, this project meant a commitment to my President, and I believed in what I was doing there. When I was young, I was a militant in the communist youth groups. Today I'm 86 years old, and I've been tied to union movements since I was 21. When I lived in Valparaíso, I was working as a carpenter and I also studied at night at the Universidad Técnica Federico Santa María in the Furniture Design program. Then in Santiago, I broke off on my own and I had a workshop on San Francisco Street.

I was proud of the job that I had done. I felt satisfied, but for me it wasn't something I wanted to highlight, since there were many people that didn't even know that I did this job. Even though I still have the project contract that I signed with the Chilean UNCTAD Commission in April 1972, with General (s) Orlando Urbina and another contract with Felipe Herrera. And also, the budget for material expenses in escudos for the "art incorporated" into the building; Martínez Bonati helped me a lot with this, since I didn't know much about calculating these project costs, and we're still friends until today. Now, with this material and these models that I still have we could remake a lot of the pieces that have disappeared. For me, this is all still important, and that's why I keep saving all these things.

June 23, 2010.
Meeting about UNCTAD III at the Museum of Memory, Santiago.

Miguel Lawner

I want to start off by saying that you all have started off on a good note, because you have performed the miracle of bringing together this multifaceted category of people who made the construction of the building possible. I think this is the first time that we have gotten together since we finished the building and it was inaugurated on that historical April 2, 1972, 38 years ago.

There is the architect, Jorge Wong, vice-president of CORMU, which was the government institution responsible for carrying out the project. There is Fabiola Letelier, the lawyer who participated in one of the commissions in charge of holding the assembly. I understand that the commission was led by Olga Poblete, who was the only woman on the executive commission.

The UNCTAD conference is a very particular one, because in contrast to other meetings of this nature held by the United Nations, it lasts for a

longer time, two months, I believe, in which three thousand delegates come together. Given the particular situation that Chile was undergoing, with this exceptional program led by President Allende, there was so much enthusiasm that not only did three thousand delegates arrive, but many came with their families, their wives, their companions and others who were not delegates but who still came as representatives of the United Nations. This created a huge problem for us with regards to accommodation, which was resolved by opening up other buildings. In San Borja there were some towers that that been finished, and these were used as apartments for the delegates. Fabiola Letelier worked on the Commission to assist the delegates, so that outside the conference they would have – for themselves and their families – special programs to learn about Chile, its culture, its art, and therefore it is especially important that these are here today.

There is the chief engineer of the tower, Miguel Frías. You know that the UNCTAD building is basically made up of two buildings: the tower and the main building. Both were constructed by different construction companies. BELFI, the company where the engineer, Miguel Frías, worked was in charge of the tower, and DESCO, led by Sergio Silva Bascuñán, assumed the construction of the main building. Those were times in which, in theory, representatives of the Government were thought to be in opposition to companies in general, but it wasn't like that. The companies fulfilled their duties – I would say – in an exceptionally professional way. And here is the engineer that directed the construction of the tower from day one.

There is Manuel Bustamante, who was one of the ones in charge of putting together the plumbing system. According to him, he had to fix the mess left behind by the others who had come before him. Sergio Troncoso, who later worked in the cafeteria, which was a large attraction of the UNCTAD III building and the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center, when it began to operate for the public once the conference had concluded. The cafeteria became the largest attraction in the city, and Sergio Troncoso worked there. All of us old folks from that time have incredible memories of that cafeteria.

There is the artist Federico Assler. In the UNCTAD building, there were thirty-five different pieces of art, and the projects were done with full integration of architects and artists. Here the artists did not come to hang a tapestry or canvas once the building was finished, but rather they were integrated into the project, not from the beginning, but from a later stage. So, they participated not only by beautifying the building with their art, but also by collaborating in the design of the lamps, the doors, and some pavements. For example, Juanito Bernal provided lighting for the entrance to the building by means of a skylight, in the shape of a kite. That is, there was a true integration of art and architecture, almost at the Renaissance level, as had never been seen before in Chile and unfortunately never occurred afterwards either. And Federico Assler made the marvelous colored concrete sculpture, and you know well the talent with which it was built; that structure located along the sidewalk, on the street Vicencio Villa. That is where it has remained intact, as was the intention of the sculptor, at the service of the community, with the children who loved to play on it. Naturally, on the day after the Military Coup, it was fenced in, and unfortunately – although you might not believe me – it has remained like that until this day. And Federico has had to fight an important battle now to ensure that the sculpture – which is one of the few surviving art works from the building – remained in the current building project, and fortunately it has. We do not really know if it will be placed inside the foyer to the theater or outside on the street as both he and we would like.

Fabiola Letelier

I got the chance to work at the UNCTAD III building, in the Hospitality and Chilean Welcoming Commission, along with Olga Poblete, internationally recognized for her experience and knowledge in the fields of history (winner of the Lenin Prize) and psychology. She headed up this Commission, while I acted as Executive Secretary.

Our responsibilities were very concrete, to prepare the basic documents that would serve that function during the conference and, especially, during the various tours that the foreign delegates elected to take based on their specific interests, and which were not officially prepared by the UNCTAD committee. It was hard work, tremendously arduous, although at the same time it involved passion, because there were more than two thousand delegates that atended the conference. In order to attend to

these different areas of interest, we arranged for chaperone delegates, Chilean youth from different universities and institutions who spoke the language of the foreign delegate in order to make it easier for these delegates to learn more about the country and fulfill their specific interests.

To do this, Olga Poblete and I had to visit the various institutional authorities of the Popular Unity government beforehand in order to talk to them about the objective of our Hospitality and Chilean Welcoming Commission. Evidently, this made it possible for some delegates with specific interests to meet with and talk to some of these important political figures. At the same time, in order to improve our own work, we had to become familiar with the various art works that were in the UNCTAD III building, and many of which were unfortunately removed after the military coup. Among these extraordinary pieces, I remember the doors built by Juan Egenau out of wood and bronze, which were of great artistic value and some of which are exhibited in the current Gabriela Mistral Cultural Center.

Likewise, I remember that in the Main conference room there was a marvelous copper piece placed on the main wall. There was also –and today it can be found in the same Cultural Center- a Venturelli piece made of cloth, representing a part of Chilean nature; there was also an extraordinary painting that said "be wary of the developmentalists", by the great Chilean painter, Roberto Matta, which was stolen, but has not been recovered.

At the same time, there were some beautiful pieces of furniture placed inside the UNCTAD building, which were simple, but modern for that time. Regretfully, all of this changed when the building was handed over to the military, who put in French-style furniture and everything completely changed.

I want to remind people that in 1972 after the UNCTAD III conference, President Salvador Allende's constitutional government named the building the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center. Students from the Universidad Católica and other institutions, and especially workers, would go there to have lunch at the center's popular restaurant. And at that time there was absolutely no fences around the property.

I also believe – when talking about memories – that we have to mention the role played by Hortensia Bussi de Allende, who was in permanent contact with Olga Poblete and me during the international conference, contributing to our commission's success. Today we have had the opportunity to learn about the extraordinary project that will be carried out. I think it is important to include in it Memory and everything that happened, which requires us to gather original documentation on the center's creation, recognizing that today, this important act has made a great contribution. Without a doubt, we have to also remember in the search for memory the background information obtained by the President of the Interamerican Bank, Felipe Herrera, who was able to create a library and a large number of photographs from the moment that the construction began through its development and its end.

In this way, I think that those of us who worked there also have the responsibility of contributing our knowledge to this commission.

I would also like to point out that we had offices not only in the building – as mentioned here – but also across from the UNCTAD building, there we were working with a large group of people who put in love, dedication, knowledge and hope, because what UNCTAD III proposed, what President Salvador Allende's government proposed was to move forward towards a future that we considered open, better, more just and different.

Federico Assler

I think that after the construction of the building and tower, I never saw so much participation from so many artists.

Never again did I see something like what happened with the construction of that building, because we worked with a truly impressive amount of enthusiasm, all of us, the architects, construction workers and artists who carried out the building project, both inside and out.

It was a very special moment. Never before had so many artists been asked to collaborate with art work at the same time as the Unctad III building was being constructed. We all worked with a tremendous enthusiasm and in a race against the clock. With regards to my piece, it had to do with the desire to incorporate sculpture into the public space, into the street. To take my art to an encounter with man. To create a sculpture garden.

My piece was a completely new experience, a project that included the

direct participation of man, not only in seeing it but in reviewing it, using it, feeling it through touch and body and, completely tied to daily life!

Ultimately that is how it was envisioned, with the spirit of the moment and as a commemoration of the international event and inauguration.

Unfortunately it met this function for a mere year and a half, and after the Military Coup on September 11, 1973, it has been imprisoned to this day! It is very sad that it has not been seen by anyone since, given the fact that it was conceived with this participatory purposed. A piece of art that is both material and personal, something new in all senses of the word, never before seen in the country.

It has been in the dark for 38 years, and I hope that now is the time to revert that situation! They have talked so much about the Bicentennial Celebration, and I hope that this will be the occasion for reincorporating it into daily life. The piece should stay where it is, and incorporated into the spot where it was envisioned and brought to life in 1972.

I hope that's how it will be, and if not, I would feel that love for art, respect and consideration for creative capacity in Chile is a big lie.

Sergio Troncoso

I'd like to say that workers have never worked with so much enthusiasm and motivation, and with such high self-esteem, because we identified with the project proposed by Salvador Allende's Popular Government. At this day and age, we continue to think about a society that is more just, more humane, with more solidarity. Despite the different interests and positions between the class union movement and the construction companies, at that time we were able to overcome these differences and push the cart one by one... the workers put in a lot of will, because we had to make the President proud, and we had to do it for Chile in order to show that we were able to build a just society.

…I also want to say that the time of the year that I was there at the cafeteria, I was the union worker of the cooks. Even with our limitations and low educational level, we began to feel that it was possible to understand art and culture. And we felt proud because we could exchange opinions with the university students, and all of a sudden, so many lines, so much color, we thought of it as the drawing of a small boy, and they talked to us about creation and talent. The workers began to familiarize ourselves with the culture and art. That's why the union of diggers and sewer workers that I was in charge of, when we saw that horrible article in el Mercurio newspaper that they were going to demolish the building because of the fire and transform the tower into a five-star hotel, we sent a letter to the Ministry of Defense and the Ministry of Culture, demanding that they respect the spirit and the principle upon which the building was built, and that they always keep it open. So after all of this work that these young professionals were doing, we had to keep fighting for this cafeteria, for the students and the workers to have a place where we could eat a nutritional meal, not junk food. Where the most popular meals, porotos con riendas and cazuelas, are offered at a modest price, and the women and their children could have access to these whole new cultural art works, where all expressions of art are welcome, not just dance, theater, but also all of the artists, so that everyone here in Chile and abroad can soak up the culture.

Manuel Bustamante

The truth is that the person who was assigned the job of designing the hygienic facilities at the UNCTAD III was Ezequiel Monosburó Ortiz, with whom I worked, and who told me once during one of our projects, "look, I'm going to take you to a project site for you to do a job for your president, because it has to be done as fast as possible." I agreed and we headed to the UNCTAD. The truth is that many mistakes were made since they had hired people with very little experience with hygienic facilities, especially on the plaque, because the plaque had a bathroom battery that was very different from the ones used in the tower. And so it was that we began to modify and fix the details and move forward. At that time, we were already working with PVC, so it was faster than with melted iron.

Then we had to start doing what was called the installation of drinking water, and that task went on forever, but we did it with care and sacrifice, because sometimes the President would arrive and shake your hand saying: "How are we doing here? Are we making any progress?", and we would answer, "We're doing well, comrade, we're moving ahead".

On one occasion, we were installing the artifacts when I ran into the Minister José Toha, who shook all of our hands.

It was so nice working with them, that we enjoyed working on the project.

So we completed the job, and handed over the plaque and the tower, too, because we were assigned to work there in the tower. And the bathroom batteries of the plaque were completely different because the batteries from here were from a series of artifacts that were more difficult than others. But we did it and we put in the effort and worked until we felt proud of ourselves. Now when I pass by there I feel sad and helpless when I look at it, especially when I couldn't see it. I blame that on the Concertación, because they weren't able to perform maintenance on it, resulting in the fires that occurred there. And looking at it now, it makes me sad and angry. We look at it and say, "all of the work we put into that project…" Because it was a symbolic building, and I don't think there has been any other building that was built in such record time as this one was, and also because of the significance it had for our President's government.

The truth is that I get really emotional sometimes when talking about these things, because I met with so many co-workers there, from all areas, from all specializations, concrete workers, iron workers, welders, plasterers. We all put in a lot of effort, and it made no difference to us that we were not paid well...no! We just kept moving ahead without thinking about the price, because we just had to move forward with the project. I was president of the union, and so I would say: "don't come to me with stories, because we have to finish this place". And that's what we did, with a lot of pride. That's the legacy I carry with me until now, and I'm never going to forget it.

José Santos

In 1971, when I was just 16, I got my parents' permission to start working as a laborer in the San Borja remodeling project. I worked for the DELFI construction company, with Mr. Miguel Frías as the head engineer of the company. And we had a cafeteria, a union organization and direct access to participation, where we would draw up a list of requests that were then discussed freely between the company and the union. At that time we had 185 thousand unionized workers, construction workers. The CUT had a unionization rate of 30% at the national level and had union schools which were the envy of the rest of Latin America, because many students came from around Latin America to study at these schools in the CUT, that is, it was a part of the technicians and professionals, a part of the process the country was experiencing, and fundamentally a part of its workers.

Also, we had a full-fledged democracy, a participatory democracy. Today we have a representative democracy, in which I am represented by representatives or politicians, and I have no possibility of participating in this space like I did back then. At that time, the large avenues were open to the people, and the union movement was able to express itself, the union and cultural movements, all the expressions of the people. I want to tell you that I now as the union director and the president of the construction workers, today we have to say it loud and clear, construction workers have no access to vacations, today they do not have the right to negotiate collectively –by law-, and we are considered a temporary sector. Today construction workers are not guaranteed 45 hours of work a week, that is, there was a time in the construction of the UNCTAD III building where these things did exist. Today, 38 years later –it must be said with loud and clera- that the union movement and the workers have been completely forgotten from this process, from this "democracy" that we have today. So we give thanks for the space, for the participation we workers were given and we can collectively dream of a society as imagined during the period of Popular Government, where a man like Salvador Allende was able to give us a hand, and we established agreements together between the union movement and the authority, and we were able to fulfill them.

Miguel Frias

I was in charge of heading up the construction of the tower. It was hard work, but it brought results, due to the amount of resources put in: on the one hand, the government provided the guidelines, financial resources and more through CORMU; and the private corporation contributed its experience, and finally the enthusiasm of the workers, who knew they were building something that would prove that the three parties could work together in harmony. We built the tower in a total of 11 and ½ months, and to do so, we built 9 floors in one month, which still holds record time in Chile.

Miguel Lawner commented that the structure advanced one floor every three days. And that's how it was, but with a few adjustments because one day we had to stop working because it was too cold and my boss, Enrique

Benítez, who had a bet with someone and was convinced that we could do it in three days, he went behind my back and gave instructions to go one night and reduce the indicator number of floors by one. So he won the bet, but it was hard to count the first floors.

There are things that we have to accept as OK, and which above all met the objective, so that twenty minutes before 4:00 p.m. on the corresponding day I told the painter, this is as far as we'll get, sir, because the president has come to speak, to give his speech.

UNCTAD III BUILDING

Jorge Wong

Among the greatest milestones of the Popular Unity government during Salvador Allende's government, including the nationalization of copper, the Agrarian Reform, the nationalization of the banking system, and the largest state housing program at the time, we must include without a doubt the construction of the Gabriela Mistral Building, which served as the site of the 3rd United Nations Conference on Trade and Development, UNCTAD III.

Just a few months into the first socialist presidency, along with its socialist program platform, this government captured attention worldwide, because for the first time in history, a political, cultural and social movement, undeniably revolutionary in character, obtained the Presidency by means of a universal vote.

Allende wanted to show this unprecedented experience to the world, and how the objectives of greater liberty, democracy, participation and social equality could be obtained through a government of the people. For this reason, he asked the United Nations if it would be possible to hold the 3rd United Nations Conference on Trade and Development in Chile, and his request was accepted by the international organization. The sole condition it set forth was that the country should have an infrastructure to be able to house the 2000 delegates that would attend this international event. The infrastructure requested included many work offices, large meeting rooms, rooms for simultaneous translation and hundreds of telephones, television circuits, techno-prevention, a kitchen, a dining room, parking, etc. In sum, it required a space of about 50,000 m2 with the most advanced communications technology and comfort. Obviously, this type of infrastructure did not exist in Chile, and it would be need to be built.

Allende, excited about the idea of holding this large event, said that a building with these characteristics had to be constructed, and for this reason he asked the College of Engineers to estimate how much time would be needed to complete the construction of the building. The same request was submitted to the College of Architects, and both institutions came to the conclusion that a period of two and a half years would be needed. The search for proper land, the creation of an architectural program in order to hold a national Pre-project bid and then carry out the Project, followed by a Public Bid for the execution of work, all greatly exceeded the time limit set for the 3rd United Nations Conference on Trade and Development.

We can understand the frustration that the President surely felt, but his spirit was not yet tampered by disappointment. A similar emotional state affected the Chancellor at that time, my good friend, Clodomiro Almeyda.

Convinced that the time frames of the normal administrative processes could be reduced given the proper willingness, commitment and taking full advantage of the special attributes given by Law to the Urban Improvement Corporation, I asked the Chancellor to lend me the program required by the United Nations.

Along with the architect and professor Sergio González Espinoza, we looked over this Program in my home, and the next day we met with the architect and Director of CORMU, Miguel Lawner, in order to thoroughly review the Program and the different possible ways of taking on the challenge of erecting this building.

After an exchange of opinions, we came to the conclusion that we should take full advantage of the great spirit that filled the members of the Popular Unity party at that moment in order to achieve the programming objectives of this great movement and also to obtain efficient coordination of the various State-dependent Services and Production Companies. We estimated that it would be possible to carry out what was thought impossible by both Professional Colleges.

It occurred to us that in order to gain time, we could take advantage of the construction of Tower No. 1 of the San Borja Remodeling Project, to be used for offices, and locate the rest of the Program facilities –meeting rooms, kitchen, dining hall and sitting rooms- on a strip of land across from the tower, which was primarily owned by the SOCIEDAD CORMU-ALVO. The rest of the land could be expropriated quickly, with the expedited authority granted by the Law to the CORMU, for this purpose.

In order to avoid the procedures of a Public Bid for the Architecture Project and its construction, we decided to directly hire the architects and other necessary professionals to execute

all projects and to apply the Delegate Administration procedure for the construction of these.

The Architecture Project was primarily conceived by Sergio González Espinoza, who believed that it was necessary to create a large tent for collective use. This idea meant that they had to create a flat roof with a metal structure supported on large pillars made of reinforced concrete. While this metal structure was being put together in large workshops, the rest of the facilities requested by the program were simultaneously designed and built inside. The formal aspect of the building's architecture is fundamentally in line with the need to obtain the fastest rate of construction. In effect, the tower, the roof structure and the meeting rooms are separate structures, which allowed them to designed and built at the same time.

This architectural concept and bold strategy was informed immediately to the President, transmitting the need for him to use his authority in order to provide the administrative conditions that depended exclusively on the Presidency. This included, for example, communicating to the Heads of Services that the UNCTAD III Project was first priority and quickly and efficiently meeting the demands of the Urban Improvement Corporation in order to facilitate the construction of this project. Additionally, a direct telephone line was installed from the Vice-Presidency of CORMU to the President, in order to keep him permanently informed of the process.

The President put together a Commission in charge of coordinating all actions needed to carry out this great initiative. The Commission was made up of Clodomiro Almeyda M, responsible for international relations, Felipe Herrera L, Financial Program Coordinator, Bernardino Piñera in charge of Parliament relations in order to legally obtain financing for the cost of the building and the planning and execution of the event, and I was in charge of carrying out the architectural project, the specialty projects and construction work.

This is how we started the boldest architectural projects ever carried out by the Chilean government, whose timeframe could not exceed 9 months from the first meeting held by the President.

The architects José Covacevic, Hugo Gaggiero, José Medina, Juan Echeñique and Sergio González Espinoza were hired directly, with the latter as the coordinator of all professionals and artists working on the project.

Through Delegate Administration, the construction company, BELFI S.A., was hired for the construction of the Tower where the Administrative Offices would be located, and the construction company, DESCO, for the construction of the large metal plaque, the meeting rooms, sitting rooms, bathrooms, kitchen and dining hall.

We summoned all of the artists interested in collaborating in this large project, and painters, sculptors, landscapers, among others all attended this large conference. For the first time in history, first-rate artists such as Roberto Matta, Marta Colvin, José Balmes, Roser Bru, Gracia Barrios, Juan Núñez, Martinez Bonatti, Bernal Ponce, Federico Asshler, Nemesio Antúnez, and the embroiderers from Isla Negra, all contributed and enriched this great unprecedented national effort.

The construction was carried out in three shifts, and a workers' committee was created to provide a permanent dialogue to sustain the coordination of workers, technicians and professionals. In this way, they were able to quickly resolve any difficulty or problem that might arise during the execution of all activities related to design, acquisitions, supplies or construction.

In order to sustain and stimulate the spirit and excitement of all the workers, it must be pointed out that the President made habitual visits to construction sites before going home.

For the traditional cutting of the tape, the President suggested that it be done in the middle of the Alamada, and that the construction workers attend with their wives and children. During this event, traffic on Alameda was suspended. And to add splendor and importance to the celebration, collaboration was requested from several artists and musical groups who were committed to the cause of Salvador Allende's government.

The building's inauguration caused great national impact and awe in the residents of Santiago who had the opportunity to attend this plastic arts museum, with large meeting rooms and an enormous dining hall that would later be used to provide food at popular prices.

The great attraction and admiration provoked by the building, due to its fast construction and the incorporation of cutting-edge communications and comfort technology, identified it as one of the great projects of Allende's government. It is for this reason that the

first street demonstrations organized by the political right launched stones at the building as they passed by on Alameda, trying to break the large, polarized crystal windows of the dining hall.

The Dictatorship would later fence off the entire building with metal gates and eliminate the crystal floor-to-ceiling windows in the dining hall, replacing them with brickwork that remains until this day.

The original idea of the project to maintain an open area accessible to the general public was transformed by the Dictatorship into a closed bunker that was controlled by the police.

Fortunately, a Public Project Bid, recently held in order to restore part of the building damaged by the fire, takes on the original idea of this building as a transparent artistic and cultural center, of free access and without limits or material boundaries.

Surely this remodeled building will once again take on the name of our illustrious poet, Gabriela Mistral.

...a chapter of Chilean design...

Design of the system of symbols for the Unctad III building

Pepa Foncea

The job: to design a system of graphic symbols to identify the facilities and services of the building specially constructed to house the UNCTAD* III (United Nations Conference on Trade and Development). The conference was held in Santiago, Chile, in 1972, during the presidency of Salvador Allende and summoned close to 3,000 delegates from more than xxx countries.

Our team was made up of Pepa Foncea, Lucía Wormald, Eddy Carmona and Jessie Cintolesi, all students at the University of Chile School of Design in 1971. (See photo) The director of the Project was the renowned German theorist and designer, Gui Bonsiepe, who in those years was the head of the Design Department at Intec / Corfo.

Context

Our learning experience is deeply tied to the principles of the University Reform of the PUC in 1967, which proposed a profound renovation in its operations and introduced ideas of a democratic university tied to and contributing to the country's development.

We experienced that period of transformations with a great deal of passion, commitment and dedication. As students at the School of Design we were searching for a complete formation, and in 1970, in parallel with our formal university studies we formed an autonomous team in order to work on projects that were applied to the reality of the country.

We did this in collaboration with the graphic design students from the University of Chile and Professor Hernán Guerra. During that time we produced a research report on the Chilean graphic industry and the Redesign of a school textbook.

In 1971, Gui Bonsiepe invited us to design the symbols for the Unctad III[1] building. Given the opportunity, we decided to rent a garage and organize a workshop for developing projects, to solidify our formation as designers. We left our studies at the UC School of Design, that is, we left the university, and we worked autonomously with Bonsiepe as the project director, meeting with him every week at Corfo Intec for a weekly review and editing session[2].

1 Information for historians: 2 symbol projects were developed for the Unctad building, in which 2 independent groups worked in parallel under the direction of G. Bonsiepe. Our project was selected and implemented. The other team was made up of designers that worked in the UC Department of Community Relations.

2 This project along with those done in 1970, were grouped under the name of Supervised Studies, and were recognized our curriculum. So in July 1972, Eddy Carmona and Pepa Foncea received their degree as Graphic Designers from the PUC School of Design, and Jessie Cin

It should be pointed out that this job did not receive compensation, since our income only covered the materials and books that we had to import from abroad.

During 1972 and 1973, this group continued to develop projects –under the direction of Bonsiepe- such as the Institutional Identity of Intec, graphics for the Multiprot Soup containers and the graphic design of the information for the Synco Project.

The proposal

The primary requirement of the project was to design a system of visual symbols that could be understood by the delegates and attendants of various nationalities and languages who would participate in the event.

In synthetic terms, the following criteria were established:

> to design visual non-verbal signs; the basis for this selection is that the pictures and symbols have an advantage over text as they are concise (they are read in just one glance), and thanks to that, they are able to break the language barrier.

> to use symbols with an established syntactic-semantic continuity (relationship between form and content), so new forms were not used when there were already internationally-used precedents.

> to privilege the communicative function: useful and meaningful; to not try to impose predetermined styles or aesthetics.

> to use the minimum relevant elements and modify each form in order to only leave what is necessary.

tolesi and Lucía Wormald completed the coursework for the major.

Description of the design process

During the first phase, we analyzed existing solutions and different ways of visualizing the contents. We researched (it was not easy during that day and age to acquire information) and reviewed the systems of symbols created for the Olympic Games, international festivals and expositions; for example, Tokyo 1964, Montreal 1967, Grenoble 1968, and Mexico 1968.

We detected syntactic-semantic constants: we tried to maintain relationships that were already established between form and meaning.

We selected the elements-references to represent the different contents; in various symbols we tried different possibilities to visualize each symbol; for example, the telephone can be represented by the apparatus or by the receiver. Since many forms existed for this symbol, we decided to represent it with a dial, a distinctive element that was widely recognized at that time.

The work was done based on technical drawings, on a drawing table with a T ruler and a rapidograph. We used Chinese ink on wax paper or film. The size of the symbol background was a 20x20cm square with rounded vertices.

We worked to develop an infinite number of alternatives with minimal formal differences among them (tenths of a millimeter) in order to obtain simplified forms, control the visual weight of the system and improve each line so that there would be a perception of fluidity.

The solutions were compared, selected and corrected before the final form was defined. We spent many hours and hours working with great dedication, using a trial and error method; and we learned to look –detect- to sharpen the eye to an extreme.

In general, this type of project implied a profound and important learning experience in which theory and practice converged. It was a phase marked by the thoroughness of work, the importance of details and productive team work.

Formal characteristics of the system

The following regulations were defined for the visual form of the symbols:

> the symbols are placed in a square support with rounded vertices.

> a maximum extension is defined for each of the forms.

> no superimposition of planes.

> reduced range of radii in transitions.

> the forms should be based on planes and surfaces, not linear.

> visual weight is controlled.

> the figures are symmetrically structured.

> perspective is avoided.

> black background with white figures; red is used for warnings.

Relevance of the project

> This is an applied project that was implemented in a building that was emblematic for its time.

> It used an integral methodology and planning in which the different disciplines arrive at a solution for the problem, so that design decisions are based on rational grounds, a method and practice developed at the Ulm school and brought to Chile by Gui Bonsiepe.

> It meant for the team, all students at the

time, the great challenge of responding to a real professional job while at the same time still learning and developing professionally. This important period of formation in which theory and practice came together in the project, marked our way of understanding and creating design.

> This project, among others, and largely the contribution of Bonsiepe to design in Chile, marked a change in the teaching process. During those years, we were joining the great battle of distinguishing and separating design from art. Design teaching was practiced in a slightly frivolous and inconsistent manner. Solutions were not based on objective grounds, objectives were not posed clearly and adequate techniques were still unknown.

> The result, now 39 years later, was a functional design with great formal coherence, independent of trends and stripped of anecdotes and ornaments.

> This, along with the other projects developed at Intec/Corfo under the direction of Bonsiepe, presents another side of design developed in Chile during the 1970s. They were projects that took on real topics and gave form to a "long-lived" functional and modern design that eschewed ephemeral styles. It is a little known design, in parallel to the plastic graphics that we can see from that time, which were mostly in the form of posters and were linked to and identified the socio-political processes that took place under Allende's presidency.

In fact, this system of symbols was only published in the Argentinean magazine, Summa, in the 1972 edition.

> It was a pioneer in its field, and it appears to be the first project of highly regulated symbols to be developed in the country and meet international design standards (remember that in 1972, the great Olt Aicher designed the symbols for the Olympic Games in Germany which have internationally marked the guidelines in this area).

There are authors that, when referring to these projects, even say that Chile was at the vanguard of design during those years.

And this presents a controversial topic and habitual practice that is common in our country, the literal copy of products and designs. With regards to this issue, it is important to highlight the major difference that was made during those years. Without denying prior forms and advances in the world, we made our own reformulation and proposed something new.

Gui Bonsiepe, a designer, educator, writer, and one of the most important design theorists in the world.

Professor of Industrial Design and Visual Communications at the Ulm School (HFG - Hochschule f r Gestaltung) in Germany, a school that marked the modern design guidelines during the 20th century.

After the closure of this mythical school and the Diaspora of its professors, Bonsiepe was hired in 1968 by the OIT and arrived and began his work in Chile. He currently works at Sercotec, Production Development Corporation (CORFO), in a development program for small and medium-sized industry.

In 1970, he was the head of the Department of Design of INTEC, Corfo, where he developed social projects in industrial and graphic design.

He proposed design as a fundamental tool for the development of products to respond to the industrial reality and social problems of the country, in this way reducing the technological dependence of developing countries.

He was named doctor honoris causa by the Universidad T cnica de Chile in 2005.

He is currently dedicated to the design of information.

Urban Remodeling Projects by CORMU in Santiago.

Urban Image of the Chilean developmental modernization.

Marco Valencia

During the peak of the modernizing discourse of structural modification projects in the 1960s in Chile, the Ministry of Housing and Urbanism (MINVU) and the Urban Improvement Corporation (CORMU) were born in 1966. The latter was created with the objective of regenerating deteriorated areas in the downtown sector of the main cities in Chile, one of its main areas of intervention being the creation of Urban Remodeling Projects in large important zones of the city.

However, one of the most significant projects carried out by the Corporation was the construction of the building for UNCTAD III (United Nations Conference on Trade and Development). Erected along the east stretch of the Alameda, across from the San Borja Remodeling project (the most emblematic CORMU project from Frei Montalvaís government), it occupied a sector of old constructions that had initially been part of the San Borja program. After the UNCTAD III conference was held, the building became the Gabriela Mistral Cultural Center, acquiring a strong symbolic sense, not only because of its monumental size and privileged central location, but because it became one of the signs of the epic tale of the Chilean road to socialism. It represents, in a certain sense, the ideal of political volunteerism of the different social sectors that bought into allendism. Constructed in record time, it included the participation of a large number of architects, engineers, laborers and artists.

The discourse on the modernization of the Chilean society, within which CORMUís work was framed, makes reference to many different aspects such as economy, technology, political institutions and the social structure. Modernization implied a process of technical revolution as well as social revolution. The first element that characterized the governmentís initiatives during that time was the desire for an industrialized economy, leaving behind the traditional primary-exporter economy. To be modern implied developing a new import economy, or inward development in the words of the ECLA economist, An bal Pinto[1]. However, the industrial drive directed by the Government did not fully carry through with the general change desired by developmental discourse: they would have to generate social change in relation to the growing rationalization of social relations. It would have to be a change from the traditional mentality, normally represented by the image of a peasant, towards the figure of a city man, equipped with instrumental rationality.

Salazar and Pinto[2] indicate that, in the case of Chile, the modernizing discourse and its practical correlation moved quickly from the industrializing policy to the policy of structural changesí, which basically consisted of eradicating the commitmentsí that the first developmental discourse had maintained with the pre-industrial past.

Therefore, industrial engineering gave way to social engineering, and they began to talk about the sociology of development . For purposes of the structural proposals, strategic planning ; for the city, urban planning ; for the destitute masses popular promotion . It was evident that, after the decadence of 1955, the national developmental discourse was forced to carry out technical re-engineering, which implied leaving CORFO a little to the side, centralizing ECLA and mixing variable doses of Keynesianism with variable doses of structuralist Marxism. As a product of this new discursive consolidation, the State broadened its centralism, its technocratism, and passed smoothly from industrialism to populism. In this way, the national developmental strategy was imposed through structural transformation policies as of 1964: agrarian reform,

1

2 The concepts regarding the Chilean nationalist-developmental discourse are found in Salazar, G. and Pinto, J. Historia Contemporánea de Chile I. Estado, Legitimidad, Ciudadanía. Santiago: Ed. LOM, 1999.

nationalization of copper, educational reform, income distribution policies and national urbanization policies.

The city as a symbolic representation of social renovation was constituted in a clear field of action for developmental discourses. In the heart of the cities it was possible to see the concrete advances of the modernist ideal. Rhetoric of power and desire, a way to ensure legitimacy and, at the same time, propel integration. In this sense, the image of the city and its architecture acts as a device of social persuasion, as a material representation of the leap towards development .

It was a way of finally establishing, after decades of waiting and by the direct action of the Government, a sustained process of urban improvement and renovation. It was necessary to decisively begin the production of the socio-physical correlation of developing society: a collective public urban space, in line with the processes to establish a new social and economic democracy in expansion. The social order associated with the development and stabilization of the process of creating jobs had to come together with processes of socio-territorial production of the urban space, generating for it consonant spatial contextualizations: places of public popularity and citizen identity, the formalization of participatory and community legibility, the programming of social learning and popular socialization equipment, and the socio-territorial expression of daily life.

The production of urban spaces had to be constituted as inaugural events and a spectacle of the cultural politics of the modernizing initiatives, from the construction of urban infrastructure and city transport systems to areas of social housing and their facilities.

The architecture had to provide the moral geometry of the process that would produce new ways to institutionalize being, doing and having in social reality. Therefore, it was not about the obedient architectural aestheticization before the private needs of the real estate business, but rather a pro-urban architecture, with typologized architectural objects that would act as harmonized structural units, to be used for the production of a social landscape of the city, or its promise: transitional structures of spatiality between the public and private sphere, open and vast; maximizing the public domain; an organized aesthetic system of the relation between architecture and community, between city and democracy. It was time for an action that would allow us to overcome and recalculate the spatial and social distances in the city, putting them over the base market trends. It was also time for overcoming the socio-spatial processes of the informal world in irregular urban settlements, through large-scale actions. This discourse, in its architectural and urbanistic version, was put forth with a unity of language and high public convention. At that time, the highest social values of architecture were assumed: the ethical and aesthetic commitment of the modernist movement with rationalism and socialism.

It is this culture of creating architecture and the city that dwelled primarily in CORMU during the mid-1960s and disappeared in the mid-1970s. There were architectural projects that were developed at that time as a utopian ideal. With their presence, they generated environmental material that interacted with the elapse of ideas, values, experiences, hopes and desires. They represented a force that recreated meaning for the social praxis at the time. They demonstrated to society, through the dialectic of the old and new, how certain projective criticism would act on the existing urban order. They also exhibited the possibilities of change of certain concrete utopian models, referring to the plausible forms of habitability and citizenship. In this way, implicitly and explicitly, their message exercised an aiding power on the production of subjectivity and convictions about the purposes of reconstruction, reevaluation and the creation of the collective city being and its future.

The examples of public residential architecture developed by CORMU were divided in the following way in a prior research study[3]:

The first group is made up of the unfinished projects. These are characterized by a clearly utopian character. These proposals sought to intervene in large areas of the downtown and surrounding urban

3 Raposo, A. et al. La interpretación de la obra arquitectónica y proyecciones de la política en el espacio habitacional urbano. Memorias e historia de las realizaciones habitacionales de la CORMU en Santiago 1966-1976. Santiago: Ed. U. Central, 2005.

metropolitan areas, betting on a more egalitarian redistribution of the popular and middle sectors in the urban zone. In this case, we can highlight the San Borja Remodeling project, the San Luis Sectional Plan in Las Condes and the Remodeling of Downtown Santiago.

In second place, we have the projects which are smaller, but that present the particular CORMU hallmark. These urban interventions contain an important experimental emphasis, in programmatic, stylistic and composite aspects. In these projects, we can clearly see the influence of the modern architecture movement, but with a dose of Local Unity theory, as well as interesting aesthetic-figurative touches. In this group are the Tupac Amaru Community in Recoleta, the Mapocho-Bulnes Remodeling project, the Padres Carmelitos Community and the Pozos Areneros Community in San Miguel.

The third group of projects is differentiated from the others because they were carried out under the CORVI logic: mass production, with clearly low standards, which seeks to resolve political emergencies and take on the housing deficit generated by natural disasters. This group includes the Che Guevara and Tres Alamos Sectional Plans.

The second group of CORMU projects can be understood from a symbolic and rhetorical view of everyday life, which was used to outline the cultural atmosphere of those years. The Sectional Plans for Mapocho-Bulnes, Padres Carmelitos, Tupac Amaru and Pozos Areneros have the particularity of being constituted as sophisticated architectures with an emphasis on aspects of the composite and language. They had monumental staircases, with traits taken from cubism, handrails on the second and third floors that connect the three- and four-story blocks, building facades turned inwards, generating a communal yard, brick and concrete in sight, etc.

It is difficult to see in these projects the intention to manifest through their forms an understanding of the residential dignity of the working class or proletariat (as seen in the CORVI projects). On the contrary, they seem more like refined aesthetic ideals designed for the average urban resident, not for the immigrant (there is no hint of the agrarian past as in the CORVI projects). They were built for a complex and particular demand, for the resident born into the working class, which in 1971 held the record for literacy per capita according to UNESCO. The symbolism of hyper-integration was the housing that contained a high functional standard and composite complexity; the metaphor of an accelerated increase in consumption, in festive waste. Ultimately, these projects were aimed at being able to provide a sufficient amount of high quality urban services, which for so many years had been denied to the middle and working class residents of the city.

The city of 1973 is the inflection point in a curve that begins to ascend from the industrial city of CORFO to the highest point of urban integration for consumption of the masses , with the national-popular regimes. It is our Chilean 1968, the beginning and end of an era. The unarmed prophets of the UP saw a city for the new man being born. They had no idea that they were already experiencing the decline of an urban model associated with the regulatory State and with a growth in production and redistribution under fordist-keynesian patterns.

Transparency, ingenuousness and certainty were all traits that the central towers of the Mapocho-Bulnes and Tupac Amaru Remodeling projects gave to us. It was not about the functional rationalism of Brasilia, built for a policy of masses , where power is seen in grandiloquent and authoritarian spaces. That is not the case of the Chilean city of 1968. In it, we can see the desire to respect the human and neighborhood scale, not only from a passive acceptance of the CIAM doctrine, but also from a vernacular reinterpretation, with influence from other theories, like that of the Neighborhood Unit. Utopias that fit well within the rhetoric of the city for the new man, and to generate a social foundation via community development and popular promotion strategies. A city which is modern, but not anonymous. The tower emerges as a show of citizenship and the city, which has become friendly and inhabitable, and imaginarily republican. The tower is the center of organic neighborhood units, which are above all built to promote the social network. It was anonymous architecture that is marked by history, with living spaces on the inside, and signs of modernity on the outside.

Because of this, if at the level of political discourse there were empty signs

that were saturated with messages that contained little historical depth, then on the day-to-day level, social networks were thickened, spreading out into the street, the corner, the house and the factory. In this way, urban spaces were interwoven with incubated ideals of desirability from the populist syndrome. The flows of mass desire could not help overflowing the limits of ideological discourse, fed from the cultural domestication of the Government. The multitude was awakened by the magic wand of the expansion of urban consumption and participation to limits never before seen in the history of the country.

These large structural projects, that G ngora[4] called global planning , were clearly unfinished attempts. Half-completed revolutions that were left installed in the cultural and spatial topography of Santiago today. Traces and pieces of the city, staked out today by the real estate capital machine, the urban ghost hunter of the neoliberal revolution.

How can we write about the urban remnants of the Freedom Revolution and the Chilean Road to Socialism? The responsibility of the historian is not only to put into words the material traces, which lie in oblivion, without relating this spatial archaeology to the games of remembering and forgetting which interweave the cultural illusion. They are everyday stories and everyday architectures[5].

But with an everyday that is not similar to the private world, but rather has a prerogative, an aura of its time, to constitute itself as the sedimentation of the public culture, where the street, the urban city and its inhabitants are lifted up as a spectacle.

For this reason, the Urban Remodeling projects take on gestures of urban modernity; they become urban as they remove themselves from the rural and industrial proletariat illusion. They are built with a civic aura, which has enough force to reconcile the functional-practical elements with the aesthetic-composite ones.

The spatial rhetoric of remodeling speaks from daily life as a spectacle, from a city that has no ideological discursive slogans in its architecture, but is rather constituted on its own substantiality as a sign of its time. To avoid confusions, it must be clarified that here we are not talking about mute architecture, or lacking in meaning, far from it. What this is trying to show is that in this everyday almost anonymous character of public residential architecture of the 1970s we can see the signs and illusions of a fordist-keynesian city[6], separated from the political ideological imperative. It is not architecture based on revolutionary rhetoric, but architecture for a new city, based on the social, public and identity realms. It was, until the events of 1973, the stage for the spectacle of the masses.

The Popular Unity party unleashed revolutionary practices and revolutionary rhetoric without mobilizing the means necessary to produce that fundamental event.

It wanted to escape the rules of revolution and the use of violence, and for that reason it could not be conceived as a revolution, because a revolution could not be carried out. By doing this and denying the means, or being unable to obtain them, it became a rhetoric illusion, a romantic dream of unarmed prophets[7]. How was that dream seen in the urban space? How did the rhetoric of Frei and Allende spread through that na ve Santiago, as it was recently called by Jorge Edwards[8]?

The politicians of the UP did not perceive that their discourse would unleash panic and hate that were as

4 Mario Góngora. Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX, Ed. Universitaria, 1986.

5 Regarding everyday life we follow the proposal made by Michel de Certau. La invención de lo cotidiano I. Las artes del hacer, Ed. Universidad Iberoamericana, Mexico, 1996.

6 This categorization is taken from the Anglo-Saxon geographer, David Harvey, who recognizes a change in the pattern of capitalist economy accumulation as of the 1970s. This transformation is given, fundamentally, by the need to break with the rigidity of the Fordist accumulation model and its Keynesian pattern of distribution. This particular phase in the historical capitalism of Chile presents its demise in the city of 1973. The flexible capitalist model, which Harvey recognizes as the current pattern of capital accu mulation, was implemented in Chile as of 1975 and with it a new form of production of the urban space. See David Harvey. "The political-economic transformation of late twentieth-century capitalism" in La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural. Amorrortu ediciones, Argentina, 1998. pp 1441-213.

7 This view is taken from Tomás Moulián. Chile actual. Anatomía de un mito. Ed. Lom, Santiago, 1997.

8 Jorge Edwards. 1973. Imágenes. Ed. El Mercurio/ Aguilar. Santiago, 2003.

real as if it were a revolution. The leftist politicians had little sensitivity to language or discourse. For them, talking was used to announce truths and actions. They saw language as pragmatic, as if it operated along a purely instrumental line and not in the line of symbolism and the unconscious. This pragmatism, both consciously and unconsciously, ricocheted off the architectural plane, where the intentions to contribute to the street celebration came from the side of rationalist modern aesthetics, with formal elements that made the Remodeling an almost silent symbol of the new Santiago.

This is why we can state that a large part of the mark left by the UP, particularly during the first two years, is constituted in the rhetorical and symbolic construction of visible signs, which can be coded from everyday life, not necessarily linked to an integrative or revolutionary ideological discourse. A type of architecture and populist model located outside of discourse.

Sometimes these marks are left from the multitude-turned-spectacle, or from the aesthetic-political transformation on the streets, and at other times, from this multiplicity of artistic and cultural manifestations, from the hands of the state and the creators that prefigured a multiple, urban aura that was democratic and had a broad social foundation.

We can see, for example, the production of the Quimant publishing house, From the appearance of the first book edited by Quimantú, 'La sangre y la esperanzaí, by Nicomedes Guzm· n, until the end of August 1973, ten million books were published, of which nearly eight million were sold.[9]

In this same sense, we can consider the musical artistic expressions of the New Chilean song movement, which began with a testimonial song from the forgotten social sectors, the poor living in both the country and the cityí, like the rhetoric of those years, charged with identity and historical depth.[10]

Likewise, this cultural explosion is reflected in the consolidation of graphic design and propaganda school, which invaded Santiago with its colorful posters and showed a particular connection between pop and psychedelic aesthetics with motifs associated with the American Indian identity.[11]

In regards to the plastic arts, we can see an active collaboration between the artistic elite, the adolescents in training and the popular sectors.

An article from that time recalls:

the city pool of La Granja is located at bus stop #25 in Santa Rosa. At the back, to fence off the land, a large 100-square-meter wall aroused the appetite of the Ramona Parra Brigades (BRP). Two weeks ago, a truck carrying 15 teenagers arrived to the pool...The BRP did not come alone to paint that mural. The original author and orchestrating director of that piece was Roberto Matta [12]

The artist had no doubts about the relationship between art and politics:

Work with the Brigades had political value; it was like the first shot of the game. The BRP would not only have to play with me, but with the other painters, taking the artists out of a type of isolation." (Ibid.)

In summary, the Matta example reflects the creative atmosphere of the era:

During his visits to the country, Roberto Matta exchanged his small paintbrushes for a large brush, joining the work of the brigades, which symbolized the arrival of a new order on the countryís walls. There is no contemporary art in Chile without the work of the brigadesí, the surrealist painter would have said. [13]

It is also necessary to point out the support from cultural institutions for the popular plastic arts and their vanguard expressions. For example, through the brigade art sample at the Contemporary Art Museum or the emblematic housing of the UNCTAD III building, which would become the

9 Fragment from the letter written by Joaquín Gutiérrez, director of the Editorial Division, sent to the administrator of Quimantú, Diego Barros, September 29, 1973.

10 The musical activity of this movement was supported by the DICAP, the Popular Song Discotheque and the state organization, RCA.

11 The team made up of Luis Albornoz and the Larrea brothers established the iconography of the UP in their posters. "Tiempos combativos, en donde el pueblo debía ser graficado con motivos precolombinos, los mensajes en imperativo y los afiches un gran medio de propaganda.". In "La UP tiene una deuda con Disney", El Mercurio E, p.6, September 7, 2003.

12 "Roberto Matta and the BRP: Un arte sin cuello ni corbata", interview by Patricia Politzer in the magazine, Ramona, December 3,1971.

13 "Artistas en medio de la revolución" in El Mercurio E, pg.4, September 7, 2003.

Art and Culture Institute.

At that time, the architects that participated in the UNCTAD III project showed a remarkably strong commitment to the profession and to the country:

What I can and wish to make present in these lines, and I do so with the deepest satisfaction (…) is nothing less than their professional conduct, their attitude or

style (…) a conduct or style that was evident when they had to abandon their places of work and their normal activities in order to join a new professional team (…), and they had to initially take out loans in order to be able to cover the expenses of this demanding project, and which the client ñChile- could not provide them as an advance. A conduct or style that allowed them to work for a year to complete a project that had a positive meaning, united in the task, responsibility and attitude of total surrender, until they finished the theoretically impossible job, but in which the prestige of the country was at stake. [14]

In relation to cinematographic production[15] during the mid-60s, Chilean films began to abandon their stereotypical and picturesque look at the country and city, directing their focus on the urban and rural reality marked by misery and abandonment.

14 "Los Arquitectos y la UNCTAD III." Author: Héctor Valdés P, President of the College of Architects. Revista CA No. 9, 1972. Chilean College of Architects. pg.8

15 With regards to this issue, I follow the same line of argument as David Vásquez in "Ya no vasta con filmar", in El Mercurio E 10, September 7, 2003.

San Borja Remodeling Project. Source: Revista AUCA No. 16, Santiago, Chile, 1969

Residents observe the model for the San Luis Park Remodeling Project. Source. Raposo, A. Espacio Urbano e ideología. Ed. UCEN, 2001.

Films of that time also sought to question the world and began by denouncing it in its restlessness and contradictions .

It is in that line that we find the movies, El Chacal de Nahueltoro by Miguel Littin, or Valpara so mi amor by Aldo Francia.

The impetus of filmmakers that supported the UP was seen in the famous "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular" ("Manifesto of the Popular Unity Filmmakers , in English), in which they defined filmmaking as a revolutionary art aimed at freeing the people from colonial exploitation and constructing socialism in Chile. In this way, the romantic volunteerism translated into a drive to show the reality of the country, to denounce it and to contribute to social transformation.

The right place to carry out these wishes was Chile Films. The associate company of CORFO was reborn under the government of Frei, which strongly promoted the cinematographic production with tax exemptions and a facility to import virgin films. Allende's government named Miguel Littin as the head of the studios in order to generate a current of reflection about films as an instrument of change and also about how the creation of guided long and short films could promote mass film consumption. Films like Voto m· s fusil by Helvio Soto, or Ya no basta con rezar by Aldo Francia translated the collective unease by recreating reality in 35 millimeters: settlers in search of lands to build their homes, the social commitment of the church, etc." (Ibid)

This coincided with the public architectural production of CORMU in that, independent of political and ideological rhetoric, what finally took precedence was pragmatics. In fact, the privileged format for converging the political project, social reality and cinematographic art was the documentary. It is as if the UP government were filmed from beginning to end by the filmmaker, Patricio Guzm· n, in the trilogy known by its last part: La batalla de Chile ("The Battle of Chile", in English).

For this reason, we can see the decade of the 60s as a time that saw the dying out of a peculiar form of political organization (republican) and a specific form of late capitalism (peripheral fordism), but also the decline of the model of subjectivity production of the Chilean government, that of mass

proletariatization and manufacturing enslavement. In its place, we see the fierce uprising of euphoric and creative masses, the residents of the new city and their eagerness and desirability. Subjectivity colored by urban and local community life, as well as by territorial and ecological power. Streets, parties and extravagance. Flows of free desire which evolved into both orgasm and tragedy, both life and death. The agony of the masses and their gradual re-enchantment. When we see the work of CORMU, we also see those masses, which let out a cry, that city that hid itself with the sun on September 4th. It is for that reason, perhaps, that when we see the work of CORMU it is as if we see ourselves observed by the owners of that utopia, which now lies in the dream of oblivion, until large avenues are reopened.

Gabriela times two. between the utopia, the shock and heterotopy

Ramón Castillo

The Program of the Popular Unity Party established a screenplay whose contents we see emerge through the implementation of the First Forty Measures. This declaration of principles defends the people in their dignity and equality of development... It signaled the principles and actions necessary for its praxis and implementation in the social, economic , political and cultural spheres. Among the strategies aimed at eradicating poverty and illiteracy, giving back dignity to senior citizens and providing food and a "½ liter of milk" to all children in Chile, we shall examine measure number 40: Creation of the National Institute of Art and Culture and schools for artistic formation in all towns.

This last measure indicates a clear conscience about the role that art and culture would play during the future socialist government. To achieve this, it was necessary to establish a system of training, teaching and reproduction/ promotion of artistic values. The only way to conceive of greater equality in all areas of knowledge and action was to overcome the fear of the systematization of knowledge. Requiring "schools of artistic formation" is to name the appropriate space for learning and eventual application to occur. It was necessary to allow for the cultivation of sensitivity and aesthetics that would burst onto the stage as a collective phenomenon, without classes or hierarchy, in public and private spaces. It was a society whose promise held confidence in the development of artistic expression at the level of all people through public education. For this challenge, the only thing missing was the place where it would occur. This could be a community center, a school, a gymnasium, a rodeo, a fire station, a union headquarters or a company.

And that is how it was. In a gesture unprecedented in the continent or in the world, President Salvador Allende named the future social progress through a place that, collectively and democratically, belonged to art and culture, and which was brought about with the construction of a new cultural center. A cultural space that also does justice as it recognizes the literary and universal value of Gabriela Mistral, being named the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center. In the middle of the Cold War, and from a Latin America that was gaining consciousness about itself, the architects Juan Echenique and Miguel Lawner designed Allende's utopia. They designed the space that would house a museum, the Museum of Solidarity, while at the same time having the capacity for conferences to be held, with large and small auditoriums that allowed for simultaneous interpretation. It also had large ballrooms for community extension activities, such as educational services and workshops, and an area for cooking hearty meals at a low price. Many people remember it as a time in which utopia was a reality.

This must a museum for the working class, because it was donated for them and the popular government that I preside over has fought for it to be such, for the UNCTAD III to be built in Chile, at a time when the UNCTAD spirit, so to speak, is embodied by our people and has made possible what many thought would never come to be. We were going to carry out the construction of the plaque and the tower that has served as a building for the delegates of so many countries. We shall then foresee what will become of this tower tomorrow and what will become of this plaque. [1]

The dimension of the "museum" created for and by the people, had a series of methodological and vision effects. In the first place, it should contain heritage, and at the same time show off the artistic and intellectual heritage of the country, Latin America and the world. The best demonstration of this connective capacity and of Salvador Allende's government, in real time, was the inauguration of the Museum of Solidarity, which was composed of works donated by renowned international artists in support of the socialist government's creation, in support of this utopia. An unprecedented gesture of devotion and support, where first-rate artists, protagonists of contemporary art, donated their work to create a museum of international prestige in Chile. In theory, this space was not for the elite, for those who could pay or travel to see art, but rather for all of those who would like to see it, without distinction of class, race or creed. For this architectural container to really demonstrate the level of commitment to art in its program, the artist Eduardo Martinez Bonati was invited to organize and propose a strategy for giving added value to the building through the incorporation of pieces of art. At the same time, Bonati brought together a group of artists that selected the places where they would exhibit their unpublished works. In this way, human rights to culture debuted as a fundamental element of the applied social project in Chile. Without rhetoric or distinctions, it was proposed that the artists create financed works, but at cost price, as Bonati tells us: "the price paid for the artists' work was the labor cost of a construction specialist...". That is, there was not an idealization of the artist as a bourgeois author, but rather he was conceived as part of the group of "workers".

Salvador Allende's government ordered the construction of the building in record time, given the importance and urgency of the imminent celebration. Thousands of volunteers and professionals were recruited for its fast execution and inauguration: there was no time to lose, since the expositions, conferences and meetings followed a complete and imminent itinerary. After the UNCTAD III Conference was held, and fulfilling the social vocation that Allende wished to imprint upon it, the building was transferred to the Ministry of Education, so that it could be used as a cultural center. On May 17, 1972, Salvador Allende celebrated the construction of the conference center building and adjacent tower.

We want this tower to be given to the women and children of Chile, and that is what I will propose, and we want this plaque to be the foundation of the great National Institute of Culture. And where better to locate these paintings, these canvases and these works...we want culture to not be merely heritage of the elite,...For that reason, our companion Pedrosa, I assure you that this museum will not be dismantled, that this museum will maintain its integrity…[2]

DYSTOPIA[3]

A year and a half later, these projections and generous words were abruptly and violently blinded by the various actions of silencing and erasure executed by different agents and protagonists of the military coup. Despite the promise and expectation of permanence, integrity and solidity with which the building was conceived, beyond any bad omen, we remember the words of Salvador Allende at the United Nations towards the end of 1972.

The large transnational companies do not only threaten the genuine interests

1 Salvador Allende, Cien años. Todos los sueños (One-Hundred Years. Every Dream), "En la inauguración del Museo de la Solidaridad" ("At the Inauguration of the M useum of Solidarity"), Santiago de Chile, May 17, 1972, printed by the Ministry of the People's Power for Communication and Information, Caracas, 2008, p. 107.

2 Salvador Allende, op. cit., Caracas, 2008, p. 107.

3 A dystopia is a perverse utopia where reality plays out under terms in opposition to the ideal society, that is, an oppressive, totalitarian or undesirable society. The term was coined as an antonym of utopia and is used mainly to refer to a fictional society (frequently situated in the near future) where social trends are taken to apocalyptic extremes.

of developing countries, but in their domineering and uncontrolled action they will also focus their energies on industrialized companies. It is our confidence that increases our faith in the major values of humanity, in the certainty that those values must prevail and will not be destroyed.

The country fell victim to the transnational companies and the support of the CIA which wished to impose the neo-liberal ideology and model through the military dictatorship. Like many other institutions, the Gabriela Mistral building was invaded, raided, and its employees were arrested, tortured and exiled, and the works of art that had been carried out there were neglected, destroyed or simply disappeared.

The building and its program for the future were destroyed. The dystopia that devastated the country, the image of a society that lives amidst death, injustice, savagery and desolation, was the "tumor" (the dystopos in medical jargon) that made the place inhabitable, to the point that its name and function were changed. What was once a cultural center, synonymous with creation, freedom and the development of sensitivity and creative thinking became the Government headquarters of the military dictatorship under Decree nº190, dated December 10, 1973. And for the occupation to be complete, a few months later the same place was renamed the "Diego Portales Building", administratively erasing all vestiges of culture and Gabriela Mistral. From 1973 to 1981, it became the site where the Executive Power (under the administration of Augusto Pinochet) and the Legislative Power (made up of the Governing Board) carried out their functions. In 1981, when the presidential offices were moved back to the recently restored Presidential Palace "La Moneda", the Diego Portales Building continued to be the headquarters for the Legislative Power, until democracy was restored in 1990.

The semiotics of its architectural physiognomy and symbolism were transformed. The building changed its face, and the transparency of its program was put in opposition to the darkness that placed upon an abandoned present, the signs and symbols of the sinister way of forming society under the repression of the extreme right. The vigilance of its perimeter by military forces, the obscurity of its high walls converted it into the anathema of any cultural and humanist project: it was a different place.

We Chileans were witnesses to the rupture of utopia as the spaces that once symbolized its implementation and wager for the future were drastically silenced. The Moneda bombed and set on fire, the Museum of Fine Arts impacted by bullet wounds, the raid and evacuation of the School of Fine Arts of the University of Chile, and the violent occupation of the UNCTAD III building constituted the end of the project, leaving it devoid of the meaning with which it was conceived.

HETEROTOPIA: PALIMPSESTS OF THE PLACE

From its foundation of the Gabriel Mistral building to its occupation by the armed forces, the place was filled with rumors and simultaneous times, as if it were an indecipherable writing, from a palimpsest that required close attention and must be read in successive layers. Among the challenges faced by the restoration of democracy, was the restitution of civil rights, the defense of human rights and the progressive recovery of the public space, as confidence was restored and trauma and the "tumor" dispelled. During the first three presidential terms of the Concertación, in English, the Concert of Parties for Democracy (1990-2006), the building was the site of community activities that were open to public. It began to be re-inhabited little by little, before the inevitable presence of "others", the recent ghosts. It was filled with numerous conferences, seminars and symposia, along with an administrative and informal political program of public and private conventions. From this perspective, it is interesting to recall a public activity that was held after the return of democracy, both premonitory and commemorative. The International Colloquium was held in 1993, and it was called Utopia(s).

During the Democracy, in the administrative sphere, one of its towers became the headquarters of the Ministry of National Defense, until it was moved to the Civic District in 2007. Despite this, it continued to be fenced off by gates, preventing free entry into the building. During elections, it was used as a center of coordination and information of official calculations, as well as the international press headquarters. The building was reopened to the public in an attempt to recover its original meaning, at a time when public opinion and citizens at different times proposed a discussion about the purpose of the building and took up the idea of converting it once

again into a cultural center. There are numerous projects developed by universities and artist and architecture groups4, as well as press articles that envisioned the place. However, none of these discussions became individual initiatives, lacking the necessary financing and independent of any government backing. We are led to believe that Ricardo Lagos' government not only ignored the possibility of converting it into a cultural center, but that it was omitted precisely to allow for the construction of the Moneda Presidential Palace Cultural Center on January 26, 2006.

DESTRUCTION AND OPPORTUNITY

A few months later, on March 5th of the same year, a violent fire began in the west wing of the Diego Portales Building, destroying 40% of the structure. The plenary room was destroyed completely, the white and blue ballrooms were 25% damaged. Additionally, it caused the metal ceiling structure to melt and collapse, just half an hour after the fire was reported. The fire mobilized several Firefighter brigades, and the Alameda was closed to traffic from Plaza Baquedano (Baquedano Square) to Cerro Santa Lucia (Santa Lucia Hill). The pillar of toxic smoke generated by the fire could be seen from several areas within the capital, and among the large number of spectators that appeared, the fire became a bad omen, an analogy of the other tragedies associated with the Dictatorship.

At the beginning of Michelle Bachelet's presidency, she was faced with the tragedy of the Diego Portales fire, a situation that was placed, by act or omission, within the Government's program. The damaged space became an opportunity to restitute in some way the memory of time and place... or at least, what could be rescued from the ruins, ashes and oblivion. The utopian dimension was reinserted into Michelle Bachelet's program, as she aimed to increase the number of spaces dedicated to the development of art and culture, understood precisely as a human right.5 On the one hand, memory and human rights were converted into the Museum of Memory and Human Rights, and in parallel, she decreed the creation of cultural centers in all town that did not have one and that had "...at least 50,000 inhabitants". From this perspective, Bachelet's government saw the damaged space as an unprecedented opportunity to recover it as a cultural center: recovery and healing of the wounds.

AS A COLOPHON: THE PLACE OF ART

After defining the general purpose and use of the new cultural center, the name of the Gabriela Mistral was once again pronounced, but this time eliminating the term "cultural and metropolitan" from the ex-Unctad building, under a program focused on the representation of the scenic arts, shows and music. A public bid was called for the architectural design. Once the project was awarded to the architect Cristian Fernández, a series of actions was put into place in order to recover the history of the building and the artworks present at its inauguration in 19726. There are several works that do not exist, that disappeared or that were finally destroyed in the fire.

The updating of the building, with respect to utopia and tragedy, was synthesized through the recovery of the role of art in the newly restored and redesigned building. In contrast to the invitation made to Eduardo Martínez Bonati at the close of 1971, Michelle Bachelet's government, through the Nemesio Antúnez Commission within the Department of Architecture of the MOP (Ministry of Public Works), called a public bid for curatorial projects in 2009. In this sense, the authorities and cultural agents overcame their fear and wrote the word curator for the first time, indicating in this way updated new practices for the development of art in the public space. The winning curatorial proposal that obtained the opportunity to reinstall art in the building was "Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas" ("Site, Time, Context and Specific Conditions", in English) presented by the theoretical art researcher, Paulina Varas.

This project was one that would be developed over time, and whose value would reside in the capacity for legitimating the coexistence of

4 For more information see http://www.uro1.org/web/category/publications/

5 However, this protection of culture and civic architecture has had no relation to the negligence regarding the Mapuche issue. In this sense, the application of the antiterrorist law is a disproportion or a political "vengeance" that has not been resolved under the governments of Lagos or Bachelet.

6 Tejeda was hired as a specialized artist, and at the same time, Carlos Navarrete, theorist and artista, was called to work on the historical reconstruction and diagnosis of the works.

successive memories of the place through art. Art, yesterday and today, was placed in the circumstance of the mediation of times and spaces. Under a new aesthetic and critical program, the recovery of files was organized over time. In the first constructive phase, the former workers, artists, architects and academics of that time were contacted, and at the same time a platform was generated for meetings, workshops and discussions about the residual, fragmentary and disarticulated memory. With projective memory, advancing and retreating at the same time, the artists summoned by Paulina Varas have established an interface of people, times and places. They are connective works, where each activates nodes and zones of comprehension, reflections and criticism in different directions.

Along with the artistic works that were rescued from the original building and then stored during the construction of the new building, which have been properly restored, the project of Paulina Varas and the architect José Llanos considered the creation of unpublished works7 which refer to time, context and specific space. In this way, after the unsuccessful inauguration of the new Gabriela Mistral Center (GAM), to be held on Sunday, February 27, 20108, the curatorial proposal that we have seen materialize in the spaces of the current GAM, has constituted the allegorical arrival of utopia. Time, files and rescued photographs have been removed, talks have been organized, and memories and perspectives have been confronted. In this sense, the website www.275dias.cl is the best place where the public can access a live memory, which is characteristically gregarious, and is now found as an online file in progress, in a non-space, displaced and projected in time, whose temporality is removed from any neglect, deterioration, or loss.

7 Artistic works under the notion of site and time specific, display a series of languages that go from the two-dimensional image, to the tactile image, video art, objectual representation and sound file. The artists convoked at this time included Mario Navarro, Leonardo Portus, Cristián Silva Soura, the TUP Collective (TUP – Works of Public Utility) and a group formed by Nury Gaviola, Lotty Rosenfeld and Roberto Larraguibel.

8 Officially inaugurated on September 4, 2010.

The center of the world

Ignacio Ag ero

I was coming back from checking up on the voting process in the rural communities on the outskirts of Santiago. Allende was in the lead. When I got home to my grandfather's house, it was already dark, and I was anxious and euphoric. I was surely looking for my brothers and sisters, who were also Allende supporters, but they weren't there. There was nobody on the first floor, although the maids must have been in their rooms. The stairway, also in the dark, led to the hallway where our rooms were, very close to the room where my father lay on his death bed. My mother must have been in that room, but it wouldn't do any good to go in there during such a moment of euphoria. So I continued up to the third floor (skipping three steps at a time, but softly so as not to make a racket, a feat only obtained by the fine motor skills of an 18 year old, aided by the enormous feeling of power provoked by high probability that Allende had won). On the third floor there was only one large bedroom, which belonged to my older brother, the privileged son who the maids would bring sandwiches ("chacareros" and "barros lucos" – a melted steak and cheese sandwich) when he met with his engineering classmates from the Catholic University (Universidad Católica). I opened the door and found my sister's husband sitting with his back to me watching the television. He was not an Allende supporter, on the contrary, which could be seen in his face as he turned his head to greet me unenthusiastically, because at this sad moment for him I was more than a brother-in-law, I was an enemy. And, where was my grandfather, the man of the house, who couldn't be at the Union Club that day like every other day? I went out into the street, Bernanda Morin, alone. No hugs, no smiles in my house. I walked several blocks, and as I was approaching the Alameda amidst an overjoyed and happy crowd, I could hear the music coming from stages set up at every corner. I continued on to the main building of the Catholic University amidst screams, laughter, music and dancing. I passed by the spot where two years later they would build the UNCTAD building, and today I can't even remember what used to be there, what that space used to be like. Ramón López, architect, theater designer and current dean of the Faculty of Arts at the Catholic University of Chile, a neighbor of mine at that time, photographed it when they demolished the lot where UNCTAD would be built. I never saw those photographs, but there they are waiting to be shown in the GAM.

If I remember correctly, meter by meter, tile by tile, door knob by door by banister by window by each view from each window of my house, my grandfather's house, where I lived with my entire family from the time I was 6 years old to two years after my father's death: Bernarda Morín street, between Salvador and Condell, where you could walk two-hundred meters to Providencia Avenue and the Japanese Park. San Ramon Hill, at the foothills of the Andes mountains, Punta Damas, the Province, all visible from the large window in the stairway to the second floor of my house. From the second floor you could also see San Cristobal and the statue of the virgin, and from the third floor, Manquehue Hill.

And also, Andrea, who lived on the second floor of th two-story house on the other side of the street, whose existence always had the frame of her own window. Let's say that for me, she lived within this frame, coming and going. Everyone knew that she was an Existentialist, and I imagined her always reading Sartre, when finally after hours of waiting and watching her window, she would come into the frame, within which she would be better or worse framed depending on the day, and would turn on her bedside lamp, and everything would become an erotic display, although she only read and lay there. In the house next door, one of the windows opened to the second-floor bathroom, but it was made of opaque glass and made the wait times longer and often didn't produce results, although when half-open and emitting the steam from the shower, it provided the illusion of an unforgettable image. The large dining room window looked out on the street, and I was the lucky one whose spot faced the middle of the window, and I saw it as a movie screen where the camera was always still and the characters and sounds entered and left the frame. Among them, the first woman that I had a crush on, a schoolgirl who took hours to cross from one side of the block to the other, with her blue, pleated skirt and socks pulled up halfway.

I also have a detailed memory of the

curbs, the sidewalk tiles, the outside walls and gates of all of the neighboring houses. They were stately houses that at an earlier time were fully inhabited, and whose owners all knew my grandfather. But now they are all old and live alone, remembering their glorious past on the ranches they owned or managed. One day I saw my grandfather leave the house with his long, heavy, black coat and cane, walking quickly to the corner of Bernarda Morín and Condell, where across the street the School of Social Work at the University of Chile had installed its offices in several of the stately houses, which would explain why all of the walls were painted with slogans. On the sidewalk and on the interior steps, there were hundreds of students. Thirty meters away, on the other side of the street, my grandfather shook his cane at them for them to be quiet, for them to go away, for them to disappear, and the image of the street, the sidewalk and the house to return to what it was before the university had installed itself there, before Frei and his freedom revolution and agrarian reform, before the university reform and the neighborhood's takeover by students coming from who knows what neighborhoods to this neighborhood, originally inhabited by landowners. It was the progress of the social movement that was taking over my neighborhood at that moment, my grandfather's neighborhood, which at the time of my father's death, just 22 days after Allende's win, he would have to abandon for safer neighborhoods, and with him, us, and we would no longer be able to look at the world from behind those windows, but rather from the street. The center of the world was no longer the dining room in the house on Bernarda Morín, where my grandfather's conservative views clashed with the Frei-inspired ideas of my father and the emerging left of adolescents from the Catholic University at tea time. It was now another dining room located at 227 Alameda, the UNCTAD building, where you could get a good meal for a good price, among thousands of Chilean and foreign youth who could watch the large staircase as thousands of female classmates came down the stairs during the era of the mini-skirt. When this dining hall was closed by the military coup, it meant a definite end to the inter-class social encounter, and the center of the world was divided among so many areas, that nothing had a center anymore. Today it is the Gabriela Mistral Center.

UIII, Too Late

Osvaldo Rodríguez

PAGE 1

The spaces and objects are silent. They were muted 34 years ago, after the rifles imposed themselves on the social debate. In these spaces and with these objects, the representatives and voices of the poorest sectors in the world came together to debate and agree upon measures for their development. It was Unctad III that provided them with this opportunity. The members of the Chilean working class united forces in order to construct this space, a space full of content and reason, as had never been built in our country. A space that, for the same reason, was seized and made prisoner until a fire shook up consciousness and greed regarding its existence.

PAGE 3

Too late is the subtitle of the documentary, U III, which through its historical and philosophical tale is aimed at three objectives: providing testimony to the work of Salvador Allende and his exemplary efforts and leadership in this project, offering homage to all who participated in the construction of the building that housed the UNCTAD III, and recognizing what its value as an architectural project meant for the generations of the 70s, 80s and 90s, and which now due to collective negligence and the effectiveness of official distracter strategies has been destroyed forever and without remorse.

The post-fire "remodelling" proposal, initially a well-intentioned project that would value the aesthetic resources that it represented as a work of art and architecture, in structure, purpose and content, ended up being a crushing and devastating anomaly. The project taken on by Allende in 1972, after completing UNCTAD III, once conceived as a Cultural Center of the people and for the people, disappeared under the figure of closed, prohibitive spaces, without the possibility of intervention or free participation of the artists, as in the original project. A waste of creative opportunity, where spaces of possible participation (which are many) were sealed off and redressed with structural and functional parameters, and a total absence of art.

PAGE 4

Thirty-five years have passed since the Unctad III Building was built in Chile during the Presidency of Salvador Allende. In a personal inspection, while waiting for old friends and colleagues, the Architect José Covacevic, remains seated before the scaled project model of the new Gabriela Mistral Cultural Center to replace the original building from 1972, which at this very instant is being dismantled and demolished.

This scene and those that follow it, represent the sublime moment in which the authors and managers of this project, that is, those who could be present on this day, the last day of its life, come together after many years, in a private, intimate and profound procession in what was one of the architectural icons of the Popular Unity Government and the most important project in which each of these professionals had ever participated.

In each of them lives the relationship they experienced with the project in 1972, and each of them knows that this sole time that they have come together is also their last, before the bond between the creators and their work becomes a mere memory. Outside the room in which we met in reflection, the steel creaks in resistance to the destruction and dismemberment of the structure.

A late elegy to cybernetic socialism

Catalina Ossa / Enrique Rivera G.

First, do you recognize the sovereignty of reason as the authority of all authorities?,
second, do you recognize the sovereignty of the people as the basis of all politics?
and third, do you recognize universal love and brotherhood as moral life?.
Extract from the Manifesto of the Equality Society (Sociedad de Igualdad), Chile, 1850

Chile today, despite its apparently successful economic model, is one of the most economically unequal countries, with its riches concentrated in small groups of power. Recently it was inducted into the group of countries that make up the OECD, and it is the worst evaluated in this area[1]. In fact, thanks to this induction the topic has recently been treated superficially and publically since 2004, many years after President Allende initiated concrete actions to fight against the economic inequality of Chile. This situation corresponds to a long political condition, based on the roots of the historical essence of this country. Both the Synco/Cybersyn project and the UNCTADIII/Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center project have had the mission of participating in the evolution towards a more equal society in Chile[2].

The Synco/Cybersyn project was inspired by Organizational Cybernetics, the science of effective organization[3]. This specific derivation of cybernetics (or general theory of systems) was developed and practiced by the British theorist, Stafford Beer (1926-2002), in the business contexts of several countries as the Cold War divided the world socially, politically and economically into two sides: communism and capitalism.

His scientific methodology was based on the application of the Viable System Model along with the use of interconnected telex and computer networks that made up organic systems which received feedback from their environment. In the case of Chile, he applied this system to the economic and political spheres. Today this has been analyzed as one of the international, historical milestones in the application of computer technology and digital culture in economic and social contexts, outside the military and academic realms. The genealogy of its evolution is in direct line with the current practices of data visualization and interaction with information and knowledge and the formation of virtual social networks.

In a society determined and nearly enslaved by the use of digital technology, from governments, social organizations and multinational companies, the methodologies associated with its use have been inserted in the interstices of each human management, taking on large areas with little resources, inevitably creating a type of budding global electronic government, a paradigmatic change in our human relations and a new way of managing the economy.

Theorists, engineers, researchers and artists in several countries recognize the Cybersyn/Synco project as a type of pre-history of the Internet, although the context of this history is a mere detail of a much more complex stratus, determined by an economy dominated by foreign capital that has, from before Independence to the present day, generated social resistance from the foundation of society. The saddest thing about this context is that this capital and these methodologies are applied historically in Chile due to a lack of initiative or political willingness to assume the design and applications of solutions to our own complexities, or at least to create a filter for solutions applied in other contexts before acting to expand them at the national level. The military man Ramon Freire, the intellectual Francisco Bilbao (founder of the Equality Society), the

1 The organization stated that there were jobs characterized by their low level of productivity, low salaries and indignant working conditions. OECD website on Chilean statistics: http://www.oecd-ilibrary.org/economics/country-statistical-profile-chile_20752288-table-chl

2 In Chile, capitalism is a type of consolidation of the Conservative Republic, where those who manage large amounts of money also do so in political contexts. It is called today Neo-liberalism, a natural route from the Creole Aristocracy which developed out of the post-Reconquest Spanish monarchy and was reconfirmed in the power of the government of President Jose Tomas Ovalle in 1830.

3 In the words of Allende, the objective was to “hand over tools of science to the people”.

social leader Emilio Recabarren, and President Pedro Aguirre Cerda, are some of the most recognized figures in this history of methodological filtering and social expansions.

The economy has been the central axis and detonator of dissonant conflicts in this history; the control of power and large capital. The Agrarian Reform, Cybersyn/Synco and UNCTAD III projects were just some of the essential instruments in Allendeís program to stimulate the evolution of the economy, although the conditions imposed by foreign capital and models without social conscience have triumphed in a society determined by irrational progress. These have perpetuated today behind the mask of apparent diversity and access, creating new classes of slaves thanks to the excessive debt load of the population, hypnotized by the growth of the economy, consuming irrecoverable natural resources.

CAPITALISM.

The problem was, is and will always be the control of the economy.

It is important to understand that the evolution of capitalism was filtered forcibly into Chile during the 1950s, when the economist Sergio de Castro from the Catholic University travelled to the University of Chicago to get his Ph.D. in Economics, the birthplace of the predominating neoliberal model in the world. The Faculty of Economic Sciences at the Catholic University became the economic conceptual epicenter for modeling and sustaining the methodology that inevitably strengthened the concentration of wealth and social inequality. It is within this context where Sergio de Castro begins to outline his book Pol ticas de Desarrollo [4] (Development Policies, in English) in 1972.

Before Allende took office, and after an election that gave him only 36.6% of votes, the assassination of General Schneider, a constitutionalist military man who defended compliance with the law, predicted a complex situation. CIA documents declassified in 2000 show that the United States financed and gave arms to three Chilean right-wing extremist groups, and one of them participated in the assassination of Schneider.

After the elections were won by the Popular Unity (UP) party, the United States moved from alert to action, and considered Chile as a priority in its plan to impose its economic and political model globally. Richard Nixon declared that he would make the Chilean economy scream [5], and he did so successfully, bringing the country to its worst economic crisis, with the unimaginable inflation figure between 342% and 606% towards the end of Allendeís presidency.

The first phase of the UP government had good economic results, but then the application of a new silent terrorism, one that caused no apparent mass deaths, led to the fall of the first democratically-elected socialist government in the world. The story is well known; banks froze loans and the United States froze its economic aid. The World Bank unexplainably cancelled its loans. The International Telegraph and Telephone (ITT), organized the blockade of supplies with several American corporations, and applied economic guerilla strategies along with the CIA in order to sabotage market stability and provoke an internal movement in opposition to Allendeís government[6]. Groups associated with the right organized various acts of monopolization and destabilization, such as the trucker strike ñor the patron strike- which paralyzed the transportation system in October 1972. The control exercised by foreign multinationals that managed tangible and intangible resources in the country, such as copper, niter and communications, endangered the reforms timidly carried out by Freiís government and implemented with entropic force by Allende.

With the economic and technological blockade, the Popular Unity party was forced to use its creativity, the optimization of resources and the application of abilities of local researchers and developers, that is, self-management as an obligatory survival method.

4 A 162-page document known as "El Ladrillo" (The Brick, in English), which applied the neo-liberalist methodologies proposed by Milton Friedman to the Chilean context.

5 Pronounced by Nixon on September 15, 1970, and confessed by the CIA director at the time, Richard Helms, showing the aggression and paranoia about having "another Cuba" in Latin America interfering with the United States' plans.

6 US Department of State website, CIA Activities in Chile; http://foia.state.gov/Reports/HincheyReport.asp#17

Pedro Vuskovic[7], the first of five Ministers of Economy for the Popular Unity party had to transform the prevailing capitalist system into a socialist system through the following steps:

Nationalization of key areas of the economy.

Nationalization of copper mining

Application of the Agrarian reform

Freezing of market prices

Increase in worker salaries

Modification of the constitution and creation of a sole chamber

Vuskovic, after being named as the Minister of Economy, affirmed that the new government would seek to destroy the economic foundations of imperialism and the leading class, putting an end to the privatization of production means .

The criteria for identifying social interest companies were published in Decree No. 520, of 1932. This gave authority to the State to, in the event that a company considered key to the national economy stopped its production, intervene so that this company would recommence production. This was the legal framework for the nationalization process. The methodology favored the common and transversal interest of the general population. Called illegal by the opposition, it was approved by the Comptroller General of the Republic and applied in the subsequent years. Another legal resource was the purchase of corporation shares, by way of the Production Development Corporation (CORFO). Once the Company was acquired, its management was reorganized, with the workers taking charge of it, and a mediator was assigned to report to CORFO, its respective ministries or to the President regarding the management or production of the company.

In an internal document of the Socialist Party, issued one year after elections, the following scenario was told:

> We understand that, ultimately, the power of the middle class resides in its economic power... It is possible for the government (by way of executive action) to destroy the foundations of the capitalist production system. Creating and expanding the area of social propertyí, at the expense of capitalist companies and the monopolist bourgeois, we may take economic power away from them , given that: The bourgeois State in Chile cannot serve as the basis for socialism, it must be destroyed. In order to construct socialism, Chilean workers must use their control over the middle class to assume total power and gradually expropriate all private capital. This is what is called dictatorship of the proletariat…".

This attitude infuriated the Chilean upper class, who watched as they lost territory and power through reforms that sought to generate equilibrium among people, a philosophy that threatened the capitalist economic system promoted around the world by the United States.

Cybernetic socialist economy

Fernando Flores (ex-member of the Popular Unitary Action Movement - MAPU), a 27-year-old engineer, General Technical director of CORFO, and at the same time the Director of the Inter-American Bank and President of the Technological Institute of Chile (INTEC), faced the complexity of coordinating nationalized companies. During his term, he created a multidisciplinary work team (management, technical and scientific) along with the engineer Raul Espejo, in order to convert CORFO into a distributor of economic information, in real time, using the precarious technology that was available in the country.

Without much hope, Flores wrote a letter to his theoretical mentor on effective organization, Stafford Beer, who would later write this invitation:

> ... I received a letter that has changed my life. It was sent by the General Technical Director of the Chilean Board of State

7 Ministers of Economy, Development and Reconstruction during the UP Pedro Vuskovic (1970-1972) Carlos Matus (1972), FErnando Flores (1972), Orlando Millas (1972-1973), José Cademártori (1973)

> Planning. In his letter, he highlighted that he had studied all of my work and had brought together a team of scientists, and he asked if I would please come and take charge. A could hardly believe it, as you may imagine. This meant the beginning of an 8,000-mile trip that would be repeated over and over again between London and Santiago.

Stafford Beer arrived to Chile, and the first thing that he did was to ask about Humberto Maturana and Francisco Varela, predetermining a methodology that would form part of his own model with the development of the Self-poiesis theory by the Faculty of Biology at the University of Chile, where the Austrian Heinz Von Foerster, one of the original fathers of cybernetics, would also be incorporated.

Beer found a multidisciplinary work team to whom he gave the manuscript of his book Brain of the Firm, which became the methodological guide for the application of the Viable System Model[8]. In retrospect, the situation before them was revolutionary. Without the adequate technology, concepts such as artificial intelligence, data visualization, networks and real time, electronic government and the social use of information technologies were taken on much earlier in the Cybersyn project. State resources were made available in order to apply the methodologies of Stafford Beer. Some people from the Research Institutes of the State of Chile and the Technological Research Corporation (INTEC) had the work experience of Gui Bonsiepe[9], one of the pioneers of the Interface concept, a fundamental factor in the nervous mapping of the Chilean economy. The team led by Bonsiepe was also in charge of creating the signs for the UNCTAD III building, an action carried out by a group made up of Pepa Foncea, Luc a Wormald, Eddy Carmona and Jessie Cintolesi, who also worked on the design of symbols and data for Cybersyn from INTEC.

Electronic management was assumed by the National Computing Company (ECOM). In a state of technological blockade, today it is remarkable to understand the creation of an integrated information system transmitted in real time and visualized via intelligent interfaces in an interactive, immersive space called Opsroom.

All with minimal yet effective resources[10]. For this purpose, Isaquino Benadof, in charge of the Cybersyn project from ECOM, was responsible for creating the software Cyberstryde that would analyze information sent from companies and process it to be visualized via symbols and patterns designed by the graphic design team of INTEC.

This trans-disciplinary gesture, based on an aesthetic of concerns aimed at creating intelligent interfaces to

8 The Viable System Model (VSM) was developed by Stafford Beer and guided the implementation of the CYBERSYN project. It has three basic components that lead process management and dynamics:

a: The organizational climate

b: Operations c: Management

The VSM is a model for any viable system structure. A viable system is any organized system that has the demands of survival in a changing environment. One of the primary characteristics of systems that survive is that they are able to adapt to climate conditions. The components of a viable system are five sub-systems that work reciprocally and may be identified through several aspects of the structure of each organization.

9 Gui Bonsiepe, designer, educator and writer, is one of the most relevant design theorists in the world. He is currently working on the design of information. He is a Professor of Industrial Design and Visual Communications at the Ulm School of Design (Hochschule für Gestaltung) in Germany, a school that marked the modern design guiding principles in the 20th century. In 1970, he headed up the Department of Design for INTEC, Corfo, where he developed social projects in industrial and graphic design. He proposed design as a fundamental tool for the development of products to respond to the industrial reality and social problems of the country, in this way reducing technological dependence. Source: Design of the UNCTAD building symbols. Pepa Foncea. http://www.275dias.cl/2010/05/25/archivos-pdf/

10 In Chile, improvements had already been made with respect to bio-politics and bio-architecture due to its geographical characteristics and the basic need to transmit and manage state information. The development of the Cybersyn project must be considered as a natural evolution from this condition, which had already been previously conceptualized. It should be noted that there was an initiative during the 1920s by the teachers' union called "Functional Unions", taken and expanded further by the researchers Leonora Reyez and David Maulen.

work towards a transparent economy based on empirical scientific data and in real time, greatly contrasted with the coup reality that was being devised underground, outside the scope of general public opinion. Only rumors fed into the fear that filtered into and corroded the foundations of the national collective unconscious. The opportunity to create a system of cybernetic management for economic information, right when electronic data transmission networks were beginning to be used globally, was the key to the need to manage our economic complexities with a system designed upon the patterns of national tangible ergonomics and based on our particular complexities[11].

The project was kept under wraps for security reasons, and contrasts with the public function of the construction of the UNCTAD III building for the United Nations Conference on Commerce and Development, however both were united by the common root that gave them meaning; the application of all possible ways to strengthen and validate the proposal of a more equal economy and the pacific revolution of the UP Government. Both projects are presented today as a type of archaeological ruins of the political and technological history of Chile, fragmented and destroyed by the military coup, with pieces spread over several countries, smashed aggressively by the neo-liberalist economic methodologies that were applied while the country was still in shock from the 1973 coup dí tat.

The UNCTAD III building was part of an integrated system in itself, with different services available for the user and with a technological and cultural profile. The construction of the building included the participation of Hellmuth Stuven (1942-2009), an engineer from CORMU who was familiar with the technology available at that time and applied the PERT software for the efficient management of the buildingís construction. It consisted in the delivery of data by the workers using a system of punch cards, which helped to process the information on working hours, construction supplies and time, and goal projections.

Stuven (After returning from a long exile from Chile) suggested that the history of UNCTAD is the history of the workers[12], and that these types of actions took it much further as a powerful defense for the use of free software and for the development of virtual applications created from local complexities. Today we can imagine Hellmuth Stuven as one of the pioneers in creating free software in Chile, if it were not for the 1973 coup.

Cybersyn proposed efficient management, in real time, between different nodes, with a projection based on calculations similar to those used by Stuven, on the one hand, and Bonsiepe, on the other, in the UNCTAD III building. The symbols appealed to a gestalt way of absorbing live information, closer to nature and further from the obsolete bureaucratic practices of the State[13]. The handing over of this scientific tool to the people ñas Salvador Allende expressed in the first draft of the projectís inaugural speech, which was never read- shared with UNCTAD III similar roots and context. Both were to serve as an interface to communicate a language that was born within the experimental social experiment.

A fundamental milestone in the joining of both projects was a speech given by Stafford Beer in this building in 1972. The operational director of the Cybersyn project, Raul Espejo, recalls:

> ...Stafford gave a speech about the VSM at UNCTADIII organized by academics from the University of Chile. I think it might have been in June of 1972. I presented him before a large audience that filled the room. He presented the viable system model in his inimitable style. [14]

I can imagine the audience listening to Beer give his speech in English, with his scientific-apostle look, tall, with a generous beard, in a building full of modern gestures, contemporary art, and electronic simultaneous translators. I can imagine the reactions after the speech, with people coming

11 If we depend on the systems of others, we are condemned to be slaves to these systems (A. Jaar).

12 Researchers David Maulen and Juan Guzman go into more detail with Stuven in the following interview: http://www.youtube.com/watch?v=Jcn9A4FBVq0

13 Bureaucrats never die, because they have never lived. Jean Paul Sartre.

14 Story told by Raul Espejo to the authors of this article in March 2011.

up to Beer and the Cybersen team members wanting to know more. The press and the media were beginning to speculate, with the paranoia that the Communist government control will eat children, that it would now have a new computer to create a large man to observe and control everything.

They are both projects that were aborted and rewritten, with a similar methodology to that of the Catholic Church in its colonization mission, installing churches over the sacred sites of the Latin American natives. After the bombing of the Moneda Presidential Palace, the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center served as the operations headquarters of the Military Government, and the military tried to use the Cybersyn project for its own purposes, an unsuccessful attempt due to the elimination of key factors by part of the original team, such as software and other supplies.

The economist, Sergio de Castro, guru of the neoliberal Chicago Boys generation, in coordination with Jaime Guzman, fused convictions between the old and new right, inaugurating under the auspices of the dictatorship methodologies that would remain in place until today thanks to the Chilean Constitution of 1980; the power of the dominating economic classes, in opposition to the proposal to create a cybernetic socialist economy, destroying the promise of a third alternative between communism and capitalism.

This cybernetic socialist economy has captured the imagination of people around the world, including the researcher Ed n Medina[15]. In Chile, one of the most interesting works regarding this project has been that of the artist Mario Navarro, who is also participating in the exhibition proposed by the curator team of 275 d as, who explain his work in the following way:

... it suggests a relationship to temporality based on the use of 275 pieces of data, figures, names, etc. related to the history of the CCGM building. It tries to reflect a way of doing, a way of acting, an intervention strategy that selects its critical instruments based on the joining of signs that it wishes to analyze and break down...

Assembly and disassembly, conquest and re-conquest, the metaphor of the ambiguity of power, precariousness and instability of a building that has served many different purposes, not only because of its location and size, but because of the political and cultural load it represents. A space condemned to be eternally conquered and restructured.

In the case of Cybersyn, the analysis is affected by invisible materialities, since its re-writing affects the economic factors that have served as an experimental model for a supposed social well-being, where, on the other hand, the inequality of opportunities represents its non-application. The control of the economy and society today has been transformed into a matter of controlling numbers, programs (software) and whoever controls the electronic algorithm has power over an apparent reality. For this reason, the failure of the project goes beyond the historical anecdote. What would happen if the project had been implemented? We could imagine that at the very least Chile would have been a pioneer in the use of Information and Communication Technologies, but with the difference that this pioneer factor would have been based on human well-being, and not on market intelligence.

Today the algorithm belongs to Microsoft, Facebook, Google, and Twitter, and Chile is the Latin American leader in the use of these tools. Our society is based on the use of complex formulas that inhabit the Internet as an interface for managing from the most important to the most insignificant aspects. The opportunity to have had a management system for local information would go beyond the economic level and could have been applied in broader areas. The case of Cyberfolk considers this perspective. Cyberfolk was a Cybersyn sub-project attempt to amplify the technical possibilities of the Net, allowing people to participate through the use of telepresence and from their homes in the making of decisions about their immediate environment, having a say in decisions related to budget, ethical issues and community aesthetics, practicing for the first time ever notions of participatory electronic democracy. The formula was simple, through a system made up of transmission signals in real time issues by the citizensí television

15 Medina has carried out extensive research on the Cybersyn project and the political and technological history of Chile. More information available at: http://www.informatics.indiana.edu/edenm/research/research.html

sets, and algedonic election system ñwhich means pleasure and pain- these would be able to participate and decide upon issues that directly and locally affected them.

In practice, it represented a simple yet significant move towards a more transversal and heterarchical society, unmasking useless bureaucratic processes. The question is if as a society we would know how to properly use this tool, or rather, if we know how to use the current tools without a hedonist actor in the middle, and not constructing a world dependent on and addicted to apparent realities imposed by the virtuality of technology.

In retrospect and considering the current state of society, no past society project merits being considered ideal and egalitarian, since human beings by essence tend to degrade any proposed design. In an egalitarian world, human beings would not need mechanical or digital technologies, dependent upon energy sources that exterminate and annihilate, nor would they need obsolete market economies that convert them into consumption-dependent clients, slaves to an irrational logic. In the ideal world the use of electronic technologies does not exist, since they only offer a type of survival and consumption adaptability with a programmed obsolescence.

The notion of a society that lives as one large, interconnected biological body was a key foundation to the cybernetic perspective, fed by great thinkers such as Heinrich Von Foerster, Gregory Bateson, Gordon Pask and Buckminster Fuller, among others. However, the improper use of this condition has unfortunate results. Today, ICTs create an apparent reality of this notion, a type of unimportant, artificial ubiquity with multiple and empty personalities. The application of technological tools without a common ethical agreement is converting complete generations of humans into zombies addicted to these new ideal parallel lives. In the future, these generations will need to overcome this state of digital savageness that conditions them and move towards a reconnection with their real body and conscience.

Edgard Morin, French philosopher and politician, claims:

> The Earth spaceship is being propelled by four uncontrolled motors ñscience, technology, economy and benefits- towards a chain of probable catastrophes. Far from being different from others, the crisis that the world now faces has all of the components of a megacrisis, in which each potential disaster shall worsen and accelerate the others [16].

For the post-dictatorship generation of Chile, it is no longer enough to think in concepts as those proposed by Francisco Bilbao in the Equality Society. Globalization predisposes a hegemonic, global geo-political paradigm that is filtered through the Andes and the Pacific Ocean via Internet, and multinationals inevitably convert citizens into consumers and clients enslaved by fictitious needs.

The ideal scenario perhaps consists of discovering the technology of the body, the control of our electromagnetic energy, telepathic communication, respect for common property and human reproduction based on cyclical flows of harvest allowed by nature.

16 "Globalization: civilization and barbarity" by Edgard Morin. http://edant.clarin.com/diario/2003/01/15/o-01615.htm

Genealogy: innovation and practices against social un-learning.

Iván Orellana

1.

I have been invited to write this article in a large part because of the Genealogies of Innovation in Chile [1] project I was working on between 2007 and 2009, and in which we proposed research on the long process of knowledge production in Chile. This project was broadly limited to the period between 1950 and 1973, and it has been an important experience of recognizing the extensive cultural, intellectual and social capital that, in the opinion of all of the project participants, significantly affects the countryís heritage. Without a doubt, a project with these objectives cannot be finalized, as is the custom with other projects, because the object of study goes beyond the capacities of a group of people, but rather the intention and work process have opened doors and generated information that is decisive for reconsidering how to generically treat this kind of heritage, and for proposing strategies and ways to use this heritage to the benefit of the country.

To summarize, it is important to mention that the project gave us enough materials to be able to really consider the process studied as a process that could be defined as innovation today[2]. It is a process in which, for example, we saw the emergence of an extensive number of organizations of different sizes and natures dedicated to the production of specialized knowledge or the application of this knowledge to the transformation of the social, economic, cultural and technical reality of the country. If we look at some of the figures, such as the rate of increase in university or union enrollment, these show us a social context with intense dynamics of incorporation of the capacities of the population in spaces and formats which propose social transformation. One characteristic of the different processes that we have studied (development of the sciences, culture, social sciences and politics) is the remarkable capacity for integrating talent and actions into formats of institutionalization within a broad logic of collective work aimed at the Development of the country. Due to this, it is also important to point out the importance of public ethics, which came before other individualist and privatizing values.

The reasons behind our project were without a doubt varied, but I must say that there was initially a personal reason that led us to carry out this project: during the long period in which I worked outside of Chile, I often found myself giving explanations about the origins of the different elements, ideas and content of my professional work, and this explanation always implied describing the relationship with some important and generous professors I had in Chile (during my formative years in the 1980s and 1990s). A large part of this inheritance was, to my understanding, a set of criteria that could still be described as innovative and what I recognized as a characteristic of a professional trained in Chile, especially connected to a university tradition in Chile prior to the dictatorship and neo-liberalist age. A second important reason was that during my work in Spain from 2004 to 2008, we carried out an intensive process of innovations at the sectorial level, which had diverse phases, from ones that were clearly expansive (with activity growing ten-fold) to others in which roadblocks and obstructions to the proposals we made were a predominant characteristic. From this experience surged a clear interest in understanding the process of obstacles to innovation and the processes of social change as an important factor in the field of innovation. This led us to move towards a concept of innovation very different from the linear innovation that is generally applied to

1 The directors of this project were Mónica Gifreu and myself, both from Urbmedia. The project then gained the support of the University of Chile, specifically the Internet and Yahoo! Lab Research Center, within the Faculty of Engineering, led by Ricardo Baeza-Yates. We also received support from Innova Chile of CORFO, the National Library, the National Museum of Fine Arts and CEPAL (Division of Social Development). We have the utmost appreciation for them and the other participants, who we will identify later on.

2 We generated two reports for Innova Chile of CORFO on Genealogies of Innovation in Chile, which have not been published.

scientific, technological and business development. The truth is that the reflection that I shared with Michel Foucault at that moment is that there cannot be important social innovation without important social change, and therefore it is understandable and expected that the simple proposal of changes will generate processes of social friction that are ever-increasing and proportional to the size of the proposed changes[3]. From this cross-analysis and reflection came the idea of developing a genealogical proposal of innovation that is able to contextualize it, not within a social vacuum, but within a space where changes leave a mark and the paths of society and the social group that develops innovation have an important role.

With these ideas, we decided to carry out the project in Chile as a way of retrospectively reviewing a process that showed great transformational potential and that opened up questions about how social mechanisms worked in order to support or keep in check the friction that these changes implied. This was really the big question that we sought to answer.

2.

In the previous research study we focused on a set of elements that made up the initial inventory: there is no specialized literature on innovation that analyzes its development in Chile; the information that does exist is partial and comes from different studies about specific topics, generally separated by area (literature, design, information technology, and some areas of science); there is a big moral-temporal problem with writing about this period from the perspective of today (let's say 2011) due to the important historical events that are superimposed over a direct knowledge of these facts: as we say "...you have to cross 4 or 5 floods of information and engrained beliefs in Chile in order to get to the period between 1950-1970... . Looking back we are faced with phrases like return to Democracy , the whole Dictatorship , the coup dí tat , the UP government , the UPís victory , before we can get to the 1960s as a unit of analysis, and each of these stages open up a space of specific beliefs and prejudices from which our questions are interpreted, and the responses are based on these.

One element of this research process that we can highlight is the surprise caused by our interest in these facts in the majority of the people we consulted and interviewed, which showed different situations: asking about that time period was not part of the current Chilean reality; the intention of our research was not immediately comprehensible; there were no institutions directly responsible for our overall topic of interest (historical process, connection to innovation, the role of public institutions); there was no relationship explicitly established between the existing formats of innovation and a concern for the path of Chile in that area…

The second element that we can highlight is the main fruits of our project: this interest led us to recover at least part of the social network that we were looking to study, and this recovery has meant initiating and expanding relations with important figures in our history and society. This has been an important change for us, especially because of what it has contributed to our understanding of the work that we were doing and what its eventual function might be[4].

3 For this entire work, see the article by Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia".

4 a. The following people have participated and collaborated generously in our project:

Interviews and work sessions: Pedro Sepúlveda (ESADE Professor, Barcelona, Spain), Guillermo Nuñez (artist, National Art Prize), Ramón Castillo (Contemporary art curator, National Museum of Fine Arts), Marjorie Peña, Daniela Schütte, Roberto Aguirre and Ana Tironi (National Library), Dr. Juan Carlos Letelier (Biologist, from the University of Chile), Martín Hopenhayn and Marco Ortega (CEPAL), Dr. Armando Cisternas (Seismologist, University of Chile), Dr. Felisa Córdova (Electrical Engineer, University of Santiago), Sergio Salamó (Ministry of Education), Oscar Aguero (National Council on Culture and the Arts), Dr. Ricardo Baeza-Yates (Engineer, University of Chile), Carlos Vignolo (Engineer – University of Chile), Dr. Claudio Naranjo (Doctor and Therapist), Pepa Foncea (Graphic Design Professor), Alfonso Gómez (Industrial Designer), Pancho Hoffmann, (Therapist and Artist), Soledad Bianchi (Literature Professor), Samy Frenk (Researcher, Rolfing therapist), Dr. Mario Luxoro (Biochemical Engineer), Ignacio Aliaga (National Filmmaker), Adriana Hoffmann (Environmental Biologist), Dr. Manuel Antonio Garretón (Sociologist), Felipe Alliende (Literature Professor), Marcelo Porta (Filmmaker), Soledad Ferreiro (Director of the National Library of Con-

In this area, the most important thing that has come about has been the conviction that there is an enormous amount of work to be done that is important for us and for the country, and which unfortunately means that each passing second could imply an irreparable loss (due the fact that the generation that participated in these processes is between 70 and 90 years old), and this has given us a great sense of urgency.

3.

In Chile, it is possible to find a group of projects that have emerged and which share to a certain degree a genealogical principle, such as this project about the UNCTAD III in Santiago, Chile (275 days). Understanding the building, its origin, function and history implies understanding a set of basic elements, such as the network of relations which gave origin to it. Entering into this research process inevitably opens up questions that will not allow us to bring back time, but do help us begin a very necessary process: there is not only one version of things, especially if these are made invisible from the present. As Foucault says, genealogy is a counter-memory. At this time it is necessary to make a counter-memory of the building, to let it speak and show off all of its dimensions, appealing to its principles of symbol that were disfigured over time, and questioning from its history the disfiguration of meaning that has affected it.

There is an instance that brings together initiatives, projects, and commitments. Sometimes there are many years of distance, but the similarities emerge and make themselves known in different ways. In the case of this text, there has been a triple instance: we asked ourselves about the nature of resistances to innovation in Barcelona, and from there we discovered the genealogical focus developed by Foucault and Guattari in CERFI, in France in the 1960s, aimed at doing genealogy for the installation of new public, collective equipment. We then did the project in Chile, and now we are being invited to participate in this project about a building that is tied to collective equipment -when it was created-, and with a genealogy ñnow-. From this instance, perhaps we should list some of the characteristics of genealogical projects. In general terms, these processes may be seen as attempts or approaches to put back together a social web, which has in part been lost or destroyed. Humberto Maturana tells us about a lineage that must be preserved (the lineage of creativity with social conscience), because otherwise we will lose the way of doing things: that is what we should focus on[5]. Because, it seems, the main problem that we have right now in Chile (and also in most of the world) is not being able to find a way to do things. Not everything, of course, but those most important challenges are for Chile, as summarized in PNUD (2001), the way to make good ideas become a reality. What conspires against good ideas? In part, that is the question asked by many genealogical projects: they have focused on why and how remarkable projects and processes have emerged (in our country). And along this path we come across evidence, facts and attitudes which are truly surprising, so much so that it makes it somewhat hard to believe that processes such as these have come about in our country (in part, it appears to be a

gress), Juan Alvarez (Computer Engineer, University of Chile).

b. Consultation: Humberto Maturana (Biologist), Sebastián Edwards (Economist), Fernando Flores (Engineer, National Senator), Luis Weinstein (Doctor), Rolando Toro (Psychologist and Therapist), Eduardo Devés (Historian, University of Santiago), Sergio Contreras, (Economist, ex-employee of the World Bank), Reinhardt Schultz (Filmmaker), José Moreno (Photographic Library of the University of Chile), David Nuñez (National Library).

5 "We do not know how to build Incan walls because the last bricklayer that could build them died, and his death ended the lineage of human history. Perhaps if there were some tale…perhaps if some apprentice survived. Here in Chile, the same thing happens to us: the lack of practice generates oblivion and death, the end of history. And when this happens, sometimes an entire world is irreparably put to an end. That is our risk, the death of the present in the oblivion of the past because no one followed the lineage. There are lineages that are worth being followed. The serious lineage of work, of creativity with a social conscience, of responsible university work. The lineage of cooperation in creativity and not the anti-social alienation of competition." Text by Humberto Maturana dedicated to Francisco Hoffmann "El sentido de lo humano"(1990).

different country due to its creativity and pro-activity, and an inexplicable understanding of where and how we are right now). The key is in the types of relationships, in the sociability, trust and friendship. Most of the stories that we have collected indicate this. Seen from todayís perspective, we find ourselves somewhat required to do two exercises, both genealogical: 1) think and recognize that we do not really know the country (we do not truly know where we are), and 2) think and recognize that we must search for answers to why, how, where and in what way this country is the same (and be able to accept that really we are located in the same country). Within this context of questions and findings, our perspective is broadened and has changed; history has to say something: how we look at ourselves, the characteristics that run deep and those that are superficial, in what way recognizing ourselves in the past defines our future... Many games of force and energy put stress on and, at the same time, fluidize these questions, but as Foucault says, there is nothing of social importance that emerges from a field of friction. And in this space we can see the value of the genealogical project: it allows us to transpose the past onto the present, and then, the present onto the future, taking into consideration the costs and investments already made in precise directions, advances, which can be lost or that may potentially be recovered.

4.

When we recognize the enormous value of the processes studied from the 1950s to the 1970s, which also include the UNCTAD III building process, the value of the existing intermediate culture in Chile stands out and can be felt, that is, a culture that did not conform to the parameters of the traditional Chilean culture (or that of the landowners, as Gabriel Salazar says), and which was able to connect to the culture of the popular sectors (that which comes from the Chimba , as Gabriel Salazar also says). A culture where the middle and professional classes could come together in a collective project with the popular sectors, a culture that became a reality through important processes for the country, from the creation of CORFO to the hosting of the UNCTAD III conference (a global encounter about poverty in the world), moving forward with a collective and inclusive dream. Seen from the point of view of the 21st century, from a country that has cultural debt , as stated by PNUD (2002), whose main content is not being able to give a collective story to explain to the people where they are socially and why they are there, this prior experience, this model of the intermediate culture, is without a doubt an important asset, and it has strategic value for understanding where we are and where we are able to go. And for the most part, we can point where to go when he who asks this question knows where he comes from.

In a way, current Chilean experience from which we must understand these prior processes, as Rodrigo Arocena and Judit Sutz[6] state, describes a process of social un-learning : a set of collective achievements, through which the country was given structures, processes and ways of acting, all public, is dismantled (for example, privatizing it), transferring management of these resources to other non-public agents, causing the country to lose key knowledge for its proper strategic management.

5.

Situating genealogical projects within the sphere of innovation is not a difficult exercise. In reality, innovation is not possible without genealogy, without paying attention to the deep changes and their costs: the projects are rooted in a social and territorial reality; they are connected to present forces in some individuals, in some social groups and in some specific times. Innovation is thought of from the point of view of creativity and the emergence of what is new, but in order for this to appear it is necessary to have networks, trust, energy, money and vision. Without these, all products of energy in a society, no innovation is possible. Innovation cannot be

6 The type of trade in economic relations within Latin America has deepened the "dividing lines of learning", even leading to several cases of "un-learning" due to the dismantling of specialized groups that comes along with the privatization of public companies. Rodrigo Arocena and Judith Sutz. "El estudio de la Innovación desde el Sur y las perspectivas de un Nuevo Desarrollo". No. 7. September - December 2006. Revista Iberoamericana Ciencia, Tecnología.

forced or faked: it is evidence of a great social flexibility, which is porous , and allows that society to effectively use its resources. For this reason, even the most technocratic visions that currently exist (such as, for example, Richard Florida, in Creative Economics) emphasize that the creative and innovative media are media forms with a high level of interpersonal tolerance. But really, this emphasis points towards our understanding of another factor: tolerance is not enough, but diversity is required as well. By inverting its perspective, the most creative and innovative society is that which has an extensive catalogue of answers to be able to face its challenges, and as Arjun Appadurai and Catherina Stenou (2000) have said, this is only attained by integrating diversity. When a society is effective in this process, it is able to give itself an imaginary infrastructure that is just as relevant as the physical and material infrastructure in being able to produce responses to its own challenges. According to these criteria, it is possible to have a more interesting and powerful view of innovation, from a social perspective, than the view that only connects it to the science/technology/ business aspect, and this view has an important source of resources and examples in the Chilean experience between the 1950s and 1970s.

6.

How I found the need for a new political discourse in Chile.

The Genealogies of Innovation in Chile project opened up an important space of reflection for me, and I have been working in this space during the last two years. I can describe it in two main lines: to what degree does what our research reveals presume considering prior experience as one of the most important assets of the country, and how do the proposals for managing this resource suppose changing power relations. It is a fundamental resource for what we have just explained: it shows us an inclusive and expansive cultural form, with a commitment to the public, and which is extremely important for elaborating a collective and egalitarian (non-discriminatory) discourse. And considering these experiences as resources puts us in the position of identifying ways to manage them, which supposes making decisions, assigning resources, developing concern and sensitivity, and putting into action ways of doing this. In this sense, we think that in order to manage this resource it is essential to have at least one policy for managing our intellectual capital. Ideally this policy can be created in consensus for public interest. This supposes, although evidence shows us that this priority is not part of current political programs, the perhaps the challenge is to invent the form in which this policy will be developed by the people. Nothing better than to each his own, right? And that is a political program that begins with these processes to appropriate our own recent history. Perhaps genealogical projects will be the first step in creating a program and political praxis that will be effective against social un-learning. Why not?

About the UNCTAD III building, a reflection of the spirit of work, creative capacity and the strength of the Chilean people.

Carlos Navarrete

Not too long ago, passing by the strip of the Alameda Bernardo OíHiggins that lies between Portugal and Jos Victorino Lastarria streets represented one of the best postcard shots of Santiago, Chile. But then, to the polluted grey tinge in the air was added a strange building that during Augusto Pinochet's dictatorship (1973-1990) was the structure that most identified this government, and even during the first few years of democratic recovery, little or nothing had been done to architecturally recover the Diego Portales building, as it had been named by the military regime. However, on Sunday March 5, 2006, the building that was built in 1971 as the maximum expression of the modernity under Salvador Allendeís government and was then chosen by Augusto Pinochet to be the main headquarters of the new Government Cabinet, suffered a vicious fire that

completely destroyed its Convention Center .[1] This catastrophe set off a series of news reports in the local press, trying to explain how this building, which housed until that time the Ministry of Defense, had not been subject to maintenance or, much less, a renovation of its facilities, despite the countryís rate of development.

Beyond what they began to say and publish about this issue in local media, this topic did not escape the scrutiny of various artist circles, and in fact, with some of my colleagues we reflected about this place during the first few days after its inauguration. The memory of the Popular Unity party (UP) was the starting point from which to analyze President Allendeís decision to begin the construction of this building in such an accelerated fashion, given that the economic conference for the Third World [2] would be held in April 1972, and the positive response from architects, engineers and workers in order to complete this project, as if it were a collective work in the broadest sense of the word. In this order of ideas, the graphic artist Pedro Millar[3] spoke to me about the work he had done alongside Luz Donoso (1923-2008) and about how when he went to see where it would be located, the only thing I found was a series of steel beams, which would form the structure. And then Eduardo Mart nez Bonati told me that that would be the wall where the piece would hang. [4] I also received comments at one time or another from the painter Mario Toral, the engraver Eduardo Vilches, and my meeting with the artist Patricio de la O reminded me of the day in which I went to have tea with my grandmothers in the buildingís cafeteria. We reminisced about how the size of the building allowed for many people to be served at once, offering good food at a very low price. This series of small stories allowed me to understand what this building meant to them: a single moment when the visual arts were interlaced with architecture and with a desire to create a type of urbanism beyond the theories and ideas that were en vogue at the time. Although, considering the events that followed that fateful day, September 11, 1973, little or nothing was left of that radical gesture.

Two years after the fire, I had the opportunity to tour the extensive grounds of that building. The company, ALCORP, was in charge of the demolition process of a large part of this urban structure[5], which implied removing and embalming artworks that were there, while applying a work protocol along with the Ministry of Public Works (MOP). As a member of the work team[6] in charge of the removal and embalming of the artworks, I faced the difficult job of confronting the stories that were narrated about the building, its historical moment and especially the condition of the artworks that were found there.

One of my first impressions was the encounter with the mural painted by Jos Venturelli, Representaci n Alegoría Americana" (Representation of American Allegory, in English), located in one of the conference rooms, which was still in good condition after all these years. The

1 Oscar Valenzuela, "Polémica por el devastador incendio en el Diego Portales" In the magazine Siete. Santiago. March 06, 2006. pp. 01 to 03.

2 Read the article by Javier Rojahelis when he indicates, "Ironically nicknamed by the people as a hangar, the building that Allende had built to house the United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD), in 1972, made record construction speed (it started at the end of April 1971 and took 10 months to be finished). The project, constructed along with a tower designed as the Northern extension of the San Borja renovation project, involved constructing the foundation and the ceiling simultaneously." In the newspaper El Mercurio, Artes y Letras. Santiago. August 12, 2007 pp. E2 y E3.

3 The piece in question was a large embroidered tapestry, located in one of the plenary rooms. The piece was briefly recorded photographically in the magazine Ercilla as part of an article that talked about the UNCTAD III conference, and it has been disappeared since September 11, 1973. Although some oral versions talk about how part of this piece was being sold in some shops at the Persian Market, located in the Parque de los Reyes, not too long ago. To date it has been impossible to find any trace of the tapestry.

4 Carlos Navarrete in conversation with Pedro Millar, March 2006. School of Art, Universidad Finis Terrae. Santiago.

5 For a better idea of the developments, read Mauricio Aguirre's article "Diego Portales se llamará Centro Gabriela Mistral." When he says, "The fire that affected an important part of the Diego Portales building in March 2006 was the starting point of one of the most ambitious urban projects that has ever been carried out in the capital: the Gabriela Mistral Cultural Center. And for this reason, the entire site will be remodeled". In the newspaper La Tercera. Santiago. August 07, 2007.

6 The team is made up of the visual artist Lorraine Leigh, the civil engineer Roberto Leigh, under the careful coordination of ALCORP and the engineer Carlos Romero. Work began at the beginning of December 2008 and ended in February 2009.

figurative and americanist mural countered the inner architecture that surrounded it, as the architectural lines of this small room were of a modern cut and taken right out of the Stanley Kubrick film, “2001: A Space Odyssey , in terms of playing with saturated colors in the coating of the walls (wool wall hangings in an intense orange tone). On the floor there was a dark ochre-colored rug that matched the natural wood which -decorated in a way- gave a simple and solemn contemporary look to the junctions for the spotlight aluminum gridirons. Another aspect that really caught my attention about that room and the others that I visited over the coming days was the touch of modernity given to the different interior spaces, replacing sharp angles with curves in the walls and masonry. This was also much more noticeable in many of the doors that divided some of the office areas from the rest of the building, and especially in the mezzanine, where the interpreter boxes for the presentations were located. This counterpoint between what we could call americanist visuality from, for example, the work of J. Venturelli and a modernist architectural interior is, in my opinion, one of the best identifying characteristics of the building. Because as they were intuitively searching for the New Man , the artists and architects involved in the project generated these two visible extremes that represented the situation faced by Chile at the time, allowing them to exist alongside each of the elements that gave form to the building.

In other words, touring the building grounds over the weeks became, for me, one of the best ways to envision a social space where it was perfectly possible to imagine citizens, conscious of their geographical origin, inhabiting architecture with pure and simple lines, anchored in the new materials and technology of their time.

I have mentioned that during those first days on the job inside the building, my encounter with Venturelliís work allowed me to imagine a certain moment in Chile, hidden for several decades for a large majority of the people. This bit of information, not in the least insignificant, was gradually increasing when, after a week, we brought in the xylographic piece by Santos Chávez (1934 - 2001). This work was highlighted by the beautiful tracing done with the precise gouge that when the wood was drilled you could see the profile of two human faces that appealed to our Mapuche origins. The piece in question had been declared disappeared; however, during one of the first cleanings of the building, after the fire, it appeared in the best conditions of preservation. The wood showed no signs of humidity or deterioration, beyond the normal wear over the years on those two faces visible to the spectator because of the black ink that covered them. While the assistants were preparing the material to embalm this piece, several workers in charge of the demolition were arriving systematically to look at these powerful paintings. This scene was engraved in my mind, simply because of the power of an image when it is transformed into art before the gaze of a person. I tried to imagine what this piece provoked in the people who came into the recently inaugurated building, with those spaces showing contemporary artwork alongside the new materials for the architecture that was sacred to the people of Chile. Or as I read one day in a local morning newspaper about the activities of the place in 1972, you could walk freely from Alameda to Villavicencio, and from there to the Parque Forestal. There was an interior plaza, unfenced and with sculptures, where artists and singers performed, recalls the architect Miguel Lawner, one of the professionals who participated in the construction of this impressive structure. [7] This sentence took me immediately to the work of Federico Assler, who developed a set of sculptures in reinforced concrete located at one of the areas leading to Villavicencio and which, as of the Military Dictatorship, could only be seen from that street, because of the fencing that went around the perimeter of the building. And the area where the sculptures were located was used as a parking lot. This transformation denied any possibility of interaction with and use by the public, which had been the original design of the artist when creating this large piece where organic forms were mixed together with human features and Andean-like vertical structures. In fact, one of the greatest arguments with the ALCORP company was the non-removal of this piece, due to the fact that it would be destroyed during any separation process. This act was supported by the sculptor himself, who showed up at the site one December morning to meet with representatives of MOP and the architect in charge of remodeling the building.

Asslerís piece had better luck than many of the other sculpture pieces,

7 Oscar Valenzuela, “Nuevo gobierno planea reconstruir el Diego Portales para abrirlo a la gente.” In the magazine Siete. Santiago. March 08, 2006. pg. 10.

such as the sculpture by Carlos Ort zar located at the entrance of the office tower, which had disappeared just a few days after the military coup[8], or the concrete drinking fountains and tile inlays created by Sergio Mandiola, some of which disappeared or suffered from poor conditions over the years. Something similar happened to the concrete flower pots made by Ricardo Irarr· zaval, which were considered a set of sculptures a la Federico Assler. In fact, I even heard one time that it was Assler himself who invited Irarr· zaval to work in his studio in order to make these pieces, which were a rarity within his visual production.

However, the piece that became an emblematic point of the transformations of this site between 1973 and 1989 was the work by sculptor Félix Maruenda (1942-2004) entitled "Chimenea" (Chimney, in English), due to its size. It was located to one side of the conference plaque which faced the Alameda Bernardo OíHiggins, found on a level that joined the interior patios with this avenue. This area was quickly converted into sheltered parking, along with the perimeter gate. What was most symbolic about this procedure was the change of color of the sculpture, from an intense red that fit well with the architectural lines of the building to a Nile green, as if searching to diminish its contemporary origins to a coarse and merely functional form.

In this respect, little or nothing has been written about the functional character of many of the pieces of art that furnished the building. For example, the sculpture by F. Maruenda was the visible face on the outside wall of the cafeteria ventilation ducts. The door knobs to the main conference rooms were created from bronze by the sculptor Ricardo Mesa (1931- 2000) and represented a fisted hand associated with the socialist ideal We shall prevail . Nemesio Antúnez (1918 - 1993) contributed to the building with a series of black diagonal stripes made from tile that went from floor to ceiling. This contribution was a clear allusion to the relationship between painting and architecture. The simple act of playing with black and white already gave this space a sharp and bold look, very much in line with what is today called retro-futurism . I list these works here because, in addition to their functional character, they suffered the attacks and hatred of the Military Dictatorship while it inhabited the place. For example, the door knobs were reinstalled after the coup but with hands facing downward. Ant nezís contribution was transformed into a silly orthogonal game of black and white tiles, very similar to a chess board, and during the reconstruction of the building it was not considered by MOP as a piece of art and was destroyed one December morning. Something similar happened to a couple of murals that were hidden underneath a few layers of paint, and which someone who had worked there indicated to me with great emotion, seeing that those panels would be dismantled because they were considered useless.

These details have been mentioned in the notes that I took every day during my work there, and now they have been included in this brief text. Certainly the pieces that survived are today exhibited for the people who visit the site, which has been transformed into a cultural center. Others will be seen at later stages of reconstruction, but what is truly interesting is knowing the destiny of some pieces recovered during the 1990s and which are now privately owned. As it is well known, each of the artists that contributed their work to this project, within three months, all had received a salary equivalent to that of a qualified construction worker, which corresponded to 15,000 escudos, [9] and therefore, the works belong to the Chilean Government. This has been one of the topics that have been continuously avoided during the recent years by each presidency, in the sense that there must be some act of restitution, a payment to the Government, by those that have these pieces, as well as indemnity for the artists who suffered the loss of their works under the circumstances I have just described.

As I am preparing these notes, I cannot stop thinking about how the job of collecting and embalming the artworks found at the site kept taking me back to the works that were no

8 For a better understanding, see Yenni Cáceres' article, "Las Obras perdidas del Diego Portales": "Nobody seems to have answers for what happened to the art-work of the Unctad building. One of the project architects of the building, Sergio González, went back to look for them in the same building after curfew was let up on September 15th, and he confirmed that just a few days after the coup, a sculpture by Carlos Ortúzar "located on a terrace-was no longer there. Miguel Lawner, head of Cormu (Urban Improvement Corporation) during the UP government and construction coordinator of the building, could not find out much more. He was arrested on September 12th and sent to Dawson Island on the 15th". In the magazine Que Pasa. Santiago. December 14, 2007. pp. 24-31.

longer there. These remind us of the type of communication lines that were established among the 35 artists that accepted the challenge of bringing together, through visual work, the vision of local architecture at that moment and, ultimately, the idea of creating a city beyond the international encounter that summoned them. In this respect, the sentence engraved in stone by the sculptor Samuel Rom· n (1907 - 1990), -also disappeared-, summarizes most of what I have stated here, (this building reflects the spirit of work, the creative capacity and the strength of Chile, represented by: its workers, its technicians, its artists and its professionals. It was built in 275 days and finished on April 3, 1972, during the popular Government of President Salvador Allende G.)[10] For this reason, the recovery of the site now in the 21st century not only implies beautifying the austere architecture of the building, but also giving it back its original essence as a distinctive sign of our identity.

9 Ibid 8

10 David Maulén, "El edificio del pueblo antes de las llamas." In the newspaper La Nación. Santiago. March 12, 2006. pp. 48-49.

Interstices

Mario Sobarzo

El rosal que los vivos riegan sobre su huesa,
no le pinta a sus rosas unas formas de heridas?,
no tiene acre el olor, siniestra la belleza y las frondas menguadas de serpientes tejidas?
Gabriela Mistral

The life of words is always constituted through history. This implies that the various meanings that are given to them are determined by specific economic, social and political structures, making up strata, geological formations, which need to be investigated in order to access a more adequate and complete understanding of the context in which they are used.

In the case of the term interstice , the different historical moments that constitute its meaning tell us of three types of concerns. First, there are those that refer to its materic configuration, with a focus on the original etymological meaning of the word. An interstice is a small fissure that arises between two bodies or within the same body. This makes reference to the Latin prefix inter, which means betweení and the verb sistere, whose root st□-/st□-/sti- means: to be standingí. That is, an interstice is something that stands between two bodies or within one body.

But, what does it mean to be standing? For something to be standing, this means that at one time it must have not been standing. That is, in standing we are reminded that at one time it had to stand up, that is, one time it was erected, it was established. As if gravity were the symbolic enemy of standing humanity, which is perceived in its slow downfall and leads it to need a third leg, such as in the enigma of Oedipus. In the act of standing between, in the middle of, two existing bodies, the interstice reveals its void, which has created a space in its withdrawal for the interstice to appear. This character of withdrawal is what determines the condition of existence of interstices, appearing for the body or bodies as that which arises from physical absence.

Second, and by effect of its expansion in meaning, our concept entered into the field of medicine, associating itself with fluids such as the lymph, that aqueous humor that circulates through the lymphatic vessels. This characteristic of the interstice, close to liquid, shows its relationship to the circulation that makes life possible.

Third, a new conceptual shift situates our concept in a semantic deviation that includes references to time and space. That is, an interstice is the separation that exists between two historical moments or spaces that are related.

I believe that these three meanings of the word, which have made up its different geological layers, allow us to interpret the implications of curatorial work and the place in which it is located. This means that, in addition

to conceiving the appearance of the selected works in the 275 D as project, we are going to focus on the interstices that remain among the UNCTAD III project, its construction during the government of the Popular Unity party, its transformation into the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center, its expropriation during the dictatorship and later conversion into the center of representative power (Diego Portales) and its current expression as the GAM Cultural Center. These four moments define different connotations of the breaks in material, biotic, spatial and temporal terms that mark the site in which the building is located[1]. For this reason, the guiding hypothesis of this text is situated around an interrogation into that which remains outside the public eye, making space for a story that is always about conflict and that has reached deeper levels than those I had initially imagined, as I will show at the end.

The history of the building is marked by the moment in which Chilean society attained its maximum process of democratic development. It was the time in which economic and social inequality were at their lowest (which does not mean a higher amount of wealth), in which large masses were more greatly educated (made possible by the Quimant publications and many artistic projects that emerged at that time), in which justice and social development reached out to areas where they had never before been seen (the countryside, villages, and the various marginal communities outside the capital), etc. For this reason, during the construction of the UNCTAD III building, it was shaped in several ways, such as the professional union strike when several professionals decided to stop working, other workers continued to erect the building. It was thanks to this effort that the building was completed in a record time of 275 days. And, it also obviously made itself known through the artistic works included in the permanent exposition when the building was converted into the Gabriela Mistral Cultural Center. It would take an incredibly long time to list the infinite number of collective human acts from below and to the left (as the zapatistas would later say), which made it (the building) a source of pride for the Popular Unity government and those who supported it. What is true is that the collective synergy produced a titanic work that continued to resonate for a long time after, when death and cruelty seized the streets and hearts of Chile. I remember my father telling me when I was a kid, that on his way to print the La Ma anita newspaper, which belonged to the workersí union of the La Ma ana newspaper of Talca (it had been seized for several months), he had eaten delicious and cheap meals at the cafeteria of the Gabriela Mistral building. Over the years, I have heard many people tell the same tale, always marked by a nostalgia that goes far beyond the mere culinary realm. It marked for him, and for those who have told me their stories, a symbol of what that strange moment had been, in which the working class of Chile, male and female, felt that destiny was in their hands and could be constructed by them.

Then came the dictatorship with its charge of horror and destruction that also affected the building with the disappearance of artworks, the visual and symbolic displacement of others, and the fencing off of the building grounds. It began to represent something that was the closest to the death star from Star Wars than I had ever seen my whole childhood. Even as I passed by the building, I tried to avoid the puddles, and the doors built by Juan Egenau seemed evil to me. The soldiers that guarded over the center of dictatorial power, and then the Ministry of Defense, were a deep stamp of the crimes that television did not show and the political accomplices applauded. Few gestures reveal so clearly the grotesque displacement of meaning that the building underwent with its change of names. Diego Portales represents one of the favorite figures of the conservative right and, as such, served as the icon of the dictatorship. This icon was converted into medals, effigies that filled the imagery associated with it and the name of Gabriela Mistral, as if the temporary jails that Diego Portales implemented during the 19th century had served as an inspiration for the

1 To better understand this site, I recommend the excellent book about the Urban Improvement Corporation (CORMU), which is what contributed the tower where the Ministry of Defense is still located today. La Interpretación de la Obra Arquitectónica y Proyecciones de la Política en el Espacio Habitacional Urbano by Alfonso Raposo, Gabriela Raposo and Marcos Valencia. Universidad Central. Santiago, 2006.

torture centers of the DINA and CNI, and the constitution of 1833 for that of 1980.

But it was not just darkness, death and fear that left their legacy on that era. The experiences of organization and resistance of popular masses, expressed in large national strikes, the bravery of those who denounced the crimes being committed and the obstinate persistence of memory and solidarity, were molded into collective lessons, into other forms of knowledge which attempted to overthrow death and fear. These practices of survival, perhaps, were the most important thing learned from President Salvador Allendeís government and what he represented. For this reason, I will spend some time talking about them in order to analyze how they are now solidified and expressed in the works selected by the curators.

The knowledge bred by the popular classes is sustained in the rupture. A rupture with the way in which the other defines, classifies and quantifies them. A rupture with a life that is merely an inane, fleeting moment, an absurd consciousness of itself. Rupture as a political action implies a break with the desire to focus on the cultural colonialism of the capital, and it is born when accepting language differences as a necessary condition for understanding, recognizing and appreciating multiplicity. Conflicts are born from this rupture, but also the acceptance that there is no superiority of one over another, but rather an acceptance of that same difference as an irreducible space which determines the method of communication.

What appears here is the untranslatability of human beings. By merely formulating an affirmation ñwhich carries implicitly its negation; the opposition of two principles that make it impossible for either to be eliminated- it brings with it an appeal to difference, to rupture, to hiatus, to invagination, at a given time, which is always that of the text-name network. In this space appears what cannot be managed in mere discourse, since in its birth there is always an afterlife that must be referred to. In this space of rupture, an untranslatable and indescribable point of escape opens up, consciousness of itself, like that bad habit that capitalism could never incorporate or recognize or accept: the proletariat, as that which has been expropriated from everything, except from the necessary human resources to reproduce capital, as Žižek[2] indicates.

In the rupture, in the cut, the possibility of formulating identity disappears, along with the administration of logic and the metaphysics of capital (equality in the market). It gives way to a freedom that does not require transcendental foundations or networks of meaning, but rather rejects these, in the way that they would signify a return to building upon an abyss of unassailability, a fallacy that has already been broken down.

As indicated by Ra I Zibechi[3], the community and multitude forms are enemies of capitalism, which seeks to dissolve the former with imitations of participation built on the promise of social improvement, and to capture the latter, dissolving the shared, amorphous, efficient, spontaneous and surprising experiences that it represents. But both are able to survive in the rage, in the dissemination of resistance. However, they do not manage to construct an option solely based on rage. And I believe there are 3 reasons for this: 1) it requires something more than a mere negation of what exists; 2) it needs an attractive and socially validated option that only exists in (I highlight this in) the struggle; 3) and in relation to the previous reason, it needs to break with the same symbolic order that it wishes to gain, and therefore both options become contradictory between the morals that sustain them and the political praxis that it needs to do so. These contradictions are the collective learning of the bodies, wills and desire, which is shaken up in the constituting power that Negri[4] talks about, making it possible to overcome the violence of the capital.

This collective learning manifests itself in multiple forms, in the city, at work, in the treacherous commute, etc. When it wins, it does so by cutting the Gordian center of the capital: 1) with the experiences of encounters, knowledge and recognition of these forces, along with the construction of foundation work (to generate

2 For example, see the chapter Sobre el Uno en Porque no Saben lo que Hacen. El Goce como un factor político. Ed. Paidós. Spain, 1998.

3 See his book Progre-sismo. La domesticación de los conflictos sociales. Ed. Quimantú. Chile, 2010.

4 See Contrapoder en Contrapoder. Una introducción. Ediciones de Mano en Mano. Argentina, 2001.

common territorialities, and not just living in the territory); 2) giving these experiences of common territorial work clear objectives, deadlines and commitments, in order to allow for the construction of a common social militancy (thus avoiding the instrumentalization of the movement and bringing into evidence the spurious political forces that create it); 3) opening up spaces of political activity so that this experience of territorial work constitutes agreements that are born, not from theories by a dozen academics, but from the needs that must be resolved for self-subsistence and existence.

This creates a political strategy that is founded on 3 principles: resistance in (and construction of) daily life, experience of collectivity and transversal community organization of territory (what in the 1970s was called Cord n[5]). I believe this is what political action does by subverting power, gaining strength from the interstices that this same power generates and constructing the collective confidence that is missing today.

5 For a description of what this was and how it worked, see the 3rd part of the extraordinary documentary La Batalla de Chile (The Battle of Chile, in English) by Patricio Guzmán, called El Poder Popular (The Power of the People, in English; Chile, 1979). To understand it importance, there are several analyses. Among these are those done by Sebastián Silva (found at www.archivochile.com) and Peter Winn (Tejedores de la revolución. Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo. LOM Ediciones. Chile, 2004).

The GAM cultural center today expresses this residual aspect of the spaces of subsistence, as those we have been describing. In a hybrid democracy due to the characteristics inherited from the dictatorship (binominal electoral system, non-existence of a plebiscite, persecution and stigmatization of social struggles through the slogan of terrorism, majority estrangement and distrust in politics, to name a few) and new burdens resulting from the extreme inequality prevailing today, popular knowledge develops into self-management, autonomy and territorialization.

What brings me to relate what I have been indicating and the works that are a part of the 275 D as project? I believe that if anything marks these works, it is the subtle strategy of de-colonization, resistance to the expropriation of the gaze and the internalization of fear. There where the old works have disappeared (like so many of our colleagues and friends) or been de-territorialized from their original site, the current works serve as interstitial works in a multiplicity of meanings as we have described above. In this way, Leonardo Portus appeals to the work of erasure, censure and negation of memory, through the invisibility or camouflage of seers in Voluntad and through the refraction of light in the work Lápida. Cristián Silva (Filtraciones) does something similar with a work of remembrance that is reproduced infinitely towards the Latin American popular art room, dissolving borders, the limits that separate time and space intervals where the (our) dead from the sub-continent of Chile form part of, and are the imprint of, the rest of its invagination and absence, and return powerfully. The TUP Collective follows suit with H· litos, one of the most beautiful pieces that used to be part of the original work, the Cafeteria chimneys, created by F lix Maruenda. Nury Gaviola and Roberto Larraguibel (Afecciones). This piece recovers the imprints in the word, in the sound with a loud displacement that circulates around the various sectors and zones of the Cultural Center. Finally, the sculpture Casa de Cartas by Mario Navarro uses the light and shadow process through a void that transmits 275 words related to the history of the building.

Two anecdotes mark the end of this text. The first happened while I was accompanying Marcelo P rez as he was taking pictures. At this time, the Police stopped Marcelo to confirm his identity and erased a couple of pictures of two institutional Armed Forces and Police buildings, located on the Southern side of the Alameda (nowhere did it state that pictures were prohibited). The second time, I was waiting to deliver the CD with the same photographs, and I was looking closely at the work of Mario Navarro at the entrance to one of the seminar rooms, when I guard approached me and asked me to leave the place, due to the fact that the meeting being held there was private. Just ten minutes later, as the people were coming out of the seminar room, no one seemed to care or understand that what I was looking at was a sculpture that had been converted into an extraordinary coaster for leaving glasses.

When one of the curators from the 275 D as project invited me to write in the catalogue under these new provocative guidelines, and after attending a talk at the Museum of Memory along with architects, kitchen workers, building construction workers, many young people who had not been part of the process and some artists, I planned to search in the interstices in and around the Cultural Center for that which remained of the past that we, who are excited about the prose of 275 days, are constructing today. I had no idea then that the interstices not only preserve the good that has survived from the past, but also the unprocessed horror that remains, as stated so beautifully by Gabriela Mistral in the lines of her poem in the epigraph of this text.

Art integrated into architecture as Site, Time, Context and Affections.

Paulina Varas and **José Llano**

The curatorial and research project that we are working on emerged from the use of the concepts Site, Time, Context and Specific Conditions, while these concepts were part of the construction of an organic system designed as a split body , which organized the various activities carried out by the artists[1]. We invited the following artists to participate in the project: Mario Navarro, Leonardo Portus, Cristi· n Silva Soura, the TUP Collective (Public Works) and the group originally composed of Lotty Rosenfeld[2], Nury Gaviola and Roberto Larraguibel. At the same time, we related these activities based on the meaning given to each piece, in order to emphasize the actions that each of the artists had performed on the body of the Building, and which included: the sense of smell as circulation (Silva and TUP); sight in a specific temporality; touch within a context and intertwining (Portus); and sound that calls to different conditions (Gaviola and Larraguibel). It is important to note that the artists that we invited had all previously worked on some ideas, memories, stories and illusions related to the UNCTAD III building.

We have put together a diagram that organizes the ideas that we had regarding how art would be included into the building. In addition to the notion of a split body , our proposal wanted to problematize that aspect proposed by the call for curatorial proposals[3] so that we could critically reflect on and go deeper into some of the aspects that we believe to shed light on our collective processes of recovery and memory . For us, it had to do with considering the condition of memory of this Building, based on the concepts that articulate what position we have taken in

1 The idea behind the curatorial project came about while the building was being rebuilt during 2009 and 2010, that is, the places where we envisioned the artworks to be placed still did not physically exist, but rather we worked upon architectural blueprints.

2 As we indicated before, the artist, Lotty Rosenfeld, was only able to participate during the first few months of the project, and later had to retire due to forces beyond her control. Therefore, responsibility for carrying out the "sound file" project was transferred to Nury Gaviola and Roberto Larraguibel.

3 The call for proposals suggested the following: "The Nemesio Antúnez Commission considers that the breadth of the cultural center project, added to its symbolic value, merits a different operation from those historically performed by the Commission. Under this premise, it was determined that holding a call for curatorial proposals would be a gesture of memory and recovery of the original poetics of the building". We have added the italics, and it is under this premise that the curatorial diagram has been proposed.

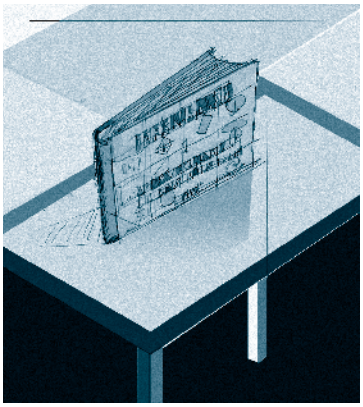
relation to this place. The Site Specific, understanding that in this place it was materially located and existed as a Building, with its uses, appropriations and modifications, that is, upon a singular place its program had been modified, but it still existed in layers, or as we like to call it later, as "genealogical knots"; Time Specific refers to actions from temporality and permanency, since residence at a place based on deep transformations must be accompanied by also inhabiting in areas of time[4]; Context Specific talks about a relationship to those social and historical determiners that make it possible for an event to occur, which becomes experience and involves a web and social, economic and political landscape; Specific Conditions was that concept that made sense to us in the present, and that we defined in this project as that individual impulse that allowed experience to be put in common and collectivized, and which went beyond a single temporality, connecting to other moments where the meaning of the present took place, and it would be everything that lets us live in common spaces, and that affects us politically and culturally.

4 Regarding the notion of Time Specific, we recommend looking at the visual work by the artist Antoni Muntadas and his reflections on the places of memory and time as an intrinsic factor of space. It includes an extensive bibliography, such as: AAVV On Translation Ediciones ACTAR, Barcelona, 2002; Varas, Paulina (comp.) Muntadas en Latinoamérica Universidad de Caldas Ediciones, Manizales, 2009; among many others.

SITE- SENSE OF SMELL- FILTRATIONS- BREATHS II.

This site was conceived in its relationship to position, situation, location" in that it signals a specificity regarding the buildingís program in 1972.

The proposal by artist, Cristi· n Silva, called Filtrations , is in large part connected to the importance that the alchemical processes bring for it. In this piece, the notion of the circulation of images around the interior of the building is essential, for example, the exchange that is produced between what enters and exits the building through the air-conditioning systems. The group of images and objects determines and puts into tension identity and regional folklore elements with other more universal elements. This numerous and eclectic collection of pieces produced by the artist does not focus only on a singular in-transit location but also applies it to an exercise in filtered associativity, and the same piece opens up a proposal of filtration. The location of the piece is incorporated into the wall of the hallway leading to the conference rooms on the ground level of Building B.



The piece created by the TUP Collective (Public Works)[5] is called Breaths II [6] and was proposed as research into the visuality of daily life as a generator of common experiences, in spacing in the temporality of the residents that make the City, and above all it positions itself upon the records of what the Gabriela Mistral Metropolitan Cultural Center was in 1972-1973. The project is posed as a reservoir, as a zone of inclusion for those conversations that take place in the city and make the city-experience, as exchange, flow and representation of shares practices and knowledge. This piece is located at the main entrance on the first floor of Building B.

TIME-SIGHT-HOUSE OF CARDS III

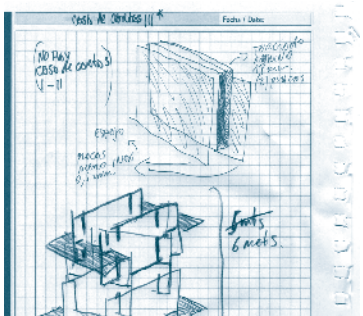
Time, understood as the temporal specificity of practice – a way of doing, of acting, an intervention strategy ñ which selects its critical

5 The TUP Collective is made up of: Patricio Castro, Pablo Lobos, Alexis Llerena, Leo Ahumada, Pablo Cottet, Daniela Alvarado and Cristián Ayala.

6 Breaths II is the final name of the composed piece. In the project proposal originally presented, the piece was named only "Breaths" and was to be placed in the hallway that connects the Universidad Católica Metro Station to the Cultural Center. It was not possible to install it there due to new requirements imposed upon the MOP (Ministry of Public Works) by the Metro Administration, and therefore it was necessary to rethink its location and material content. After an effort made by the TUP Collective, they managed to keep the original logic and install the piece in the abovementioned spot.

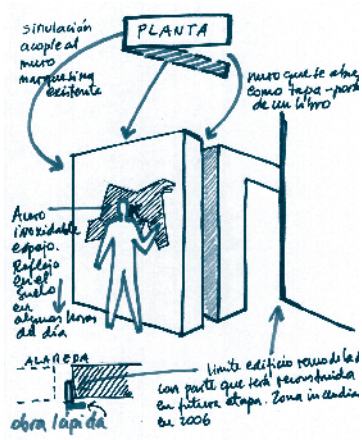
instruments based on the joining of signs which proposes analyzing and dismantling, is part of the project developed by the Chilean artist, Mario Navarro, with his piece House of Cards III . The piece consists of a modular structure and a series of texts that allude to the process of planning, constructing and remodeling the building that housed the UNCTAD III. The pieceís points of reference are the two aspects that have been a constant in the development of its latest projects. The first refers to the use of the card game House of Cards designed by Charles & Ray Eames in 1952, and which functions in this piece as a constructive model. The second important aspect in this project comes from the number of days it took for the construction of the original building, that is, the 275 days taken for the execution of the bulk of the construction for UNCTAD III. The artist used this number as the element that would allow him to collect and show 275 pieces of information that were relevant, irrelevant, anecdotal and even contradictory in relation to the construction and later history of the building.

This piece consists of a modular MDF system and an internal metallic structure. The total modular system of the piece contains drafted texts ñ drawn with CNC laser ñ that propose a game of reflection over the “visible and invisible where the illusion of reading the texts, references and the constructive qualities of the piece put into perspective the traditional concept of file, as they blur hard facts and true history as the only source of information. At the same time, the complete sculpture is painted with a Shiny Red PU polyurethane paint, proposing work on the idea of surface, superficiality and depth. This piece is installed at the entrance to the conference rooms in Building A.



CONTEXT- TOUCH WILL AND MEMORIAL STONE.

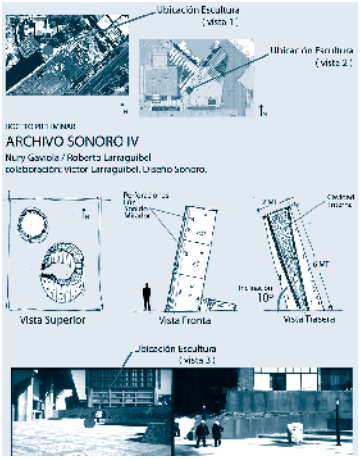
The notion of context, understood in is closeness to web, meeting, interweaving was explored by the Chilean artist, Leonardo Portus, for his pieces called Will and Memorial Stone. The City and its Architecture make up an important axis for Leonardo Portusí piece, memory woven through emblematic areas that insist that we remember who we were and who we are through the imprints of our conflicts and traumas. Portus created this piece based on an event that he has thought interesting to recover: the 1972 construction of the memorial plaque by the Chilean sculptor, Samuel Rom· n, contracted by the architect, Sergio Gonz· lez, and which read as follows: This building reflects the spirit of work, the creative capacity and the efforts of the people of Chile, represented by laborers, technicians, artists and professionals. It was built in 275 days and finished on April 3, 1972 during the popular Government of our comrade, President Salvador Allende G. This plaque remains disappeared until today, but there are some photographs that remain of it. Also, Portus remembers the story that the same architect issued two metal cylinders to be engraved with the names of all of those who participated in the buildingís construction and then to be interred at the same spot where the disappeared plaque was installed.



The piece Will is located along the handrail in the Lower Patio of the building and recovers the text engraved on the plaque, but this time reproduced in Braille as an exercise in reading for the blind, making explicit and tangible a fragment of our history that had been hidden, lost, and therefore, intangible. In Memorial Stone, the artist recovers the collective testimony based on a replica of the plaque in a new outside wall of the building, located on the first floor to one side of the main entrance, and signaling an opening of the wall as

an insistence of the absent presence. These pieces on skin and architecture are physically placed as an exercise in reading memory, avoiding nostalgic memories in order to transform them into murmurs and silences that were always exposed and shared.

AFFECTIOS- SOUND- SOUND FILE OF AFECCTIONS.



The affections would be those situations that impact, move, impress, disturb and perturb, and when placed in a common space allow for collective illusions to be activated. The piece "sound file of the conditions was a collective creation initially begun by the artists Lotty Rosenfeld, Nury Gaviola and Roberto Larraguibel. Given the historical charge held by the building since its construction in 1971, this artistic proposal worked with the idea of staging and re-staging the aesthetic, social and political memory of more than three decades that have marked the history of one of the most emblematic architectural pieces in our country. This piece proposes creating a selection of national and international archive materials that will talk amongst themselves, with the atmosphere and with the public, in order to recreate an affective atmosphere that will impact the collective memory of those who visit the artistically intervened space.

It is an audio-visual-luminary piece composed of various sound bands programmatically intercepted by mobile projections, or other visual elements that are designed according to the spaces available to be adapted. The idea was that they were going to work with sound accents in the official languages of the international meeting: Arabic, Chinese, Spanish, French, English and Russian. Recovering forgotten affects which have been suspended in time was the meaning of the proposal to be placed in the Lower Patio of the building.

This project was approved by public administration in the year 2009, and at the beginning of 2010 the research and technical proposal began to be developed. With the change in Government[7] and change in administration, along with the naming of a new executive management of the Cultural Center, the MOP Department of Architecture was asked to, due to the new uses of the building , not carry out the installation of this piece, since it would not go well with the future artistic acts that were scheduled to be held in the lower patio. The project for this piece was finalized, and all pre-installation stages were completed, but it was not possible to place the piece in its final destination due to this new administrative requirement. We hope that with future efforts and willpower this piece may be installed in the Building, therefore completing all projected stages of this curatorial project and artist work.

7 We refer to the end of President Michelle Bachelet's Presidency, and the beginning of President Sebastián Piñera term in 2010.

Filtrations

Cristián Silva

Since the early 1990s, my works have moved along the area where the existential intersects with politics, trying to explore what I have called the intimate and emotional side of the class struggle.

In my work, re-codified elements belonging to the most diverse levels of culture, historical phases and ideological points of view come into contact; many times these elements come from an autobiographical inventory, while other times they are part of a universal or local collective memory. Almost always, these elements are highly specific, but, at the same time, open and willing to generate multiple readings and interpretations.

Despite having lived in Mexico during the last decade and most recently developed my career fully within this context, I have always tried to maintain intimate contact with the happenings, circumstances and ñwhat we could call- Chilean sensitivity.

Thus, in the year 2004, I received an invitation to present my work in the tiny but spirited H-10 Gallery in Valparaiso. That exposition, entitled Tornado, consisted of a micro-installation whose central axis was a modest model that represented, to scale, the air extraction ducts initially located to one side of the old UNCTAD III building (used for removing steam and gases from the buildingís kitchen). Originally manufactured from steel, those remarkable and enigmatic ducts actually corresponded to the sculpture entitled Chimenea (Chimney, in English), by the Chilean artist F lix Maruenda (who, being very young at that moment, was one of several artists commissioned to take care of the functional aspects of the building and give them a poetic feeling that transmitted the collective mysticism of the project).

At this moment, and unfortunately with these ducts dismantled and the sculptor F lix Maruenda already dead. The ducts and structures themselves are stored away in a warehouse awaiting an uncertain future. I have proposed to myself the work of giving back the symbolic and formal charge to that piece, and I have converted it into the central pivot of my current research (in which notions of memory, loss, recovery and collective life converge).

My proposal, which is part of the project Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas (Site, Time, Context and Specific Conditions, in English), is called Filtraciones (Filtrations), and consists of a set of units, all very diverse, which is located halfway between the notions of allegory, memorial and a room full of curiosities. This piece has been installed on a wall made of dark wood, with lots of display cabinets, located in the first floor hall, across from the Museum of American Popular Arts.

In principle, Filtraciones is about a revision, reformulation and recombination of icons that are or were part of those cultures and nations around the world that were tied to the ideals of the Popular Unity partyís project, both as allies and as its ideological adversaries.

In small, medium or large format, the units that make up Filtraciones travel between different materials and presentations (drawings, imprints, paintings, photographs, objects, sculptures and videos), and at the same time allude to the most dissimilar events, areas and anecdotes.

It is in this way that it is possible to distinguish the encounter ñor dis-encounter- between an electrocution machine" (a typical artifact found in Mexican cantinas, used for the game of giving and receiving small electrical discharges), an Ampelmänchen (the "little traffic light man", a characteristic figure of urban life in the ex-DDR), or the flag of the Chilean coastal town, Zapallar.

Some representations made of the left hand and left foot of Jos Clemente Orozco and Dr. Atl ñexperts on Mexican pictorial modernism- respectively, are found semi-buried underground through glass; to their side, an imprinted wooden panel reproduces the front page of the first issue of Leviathan by Thomas Hobbes (whose original credits have been replaced by a phrase by Mao Tse-Tung). A reinterpretation of the advertisement for Octubre Rojo (Red October) cookies, designed by Aleksandr Rodchenko in 1923, flutters timidly not far from an old black-and-white television set that shows a sequence of acrobatic acts of the North Korean Circus, while not far from it a food processor ñmade in China- stirs, slowly and continuously, cocoa powder.

.Thus, coming from a variety of sources and at times alluding to very distant strata and dimensions

ñand apparently unconnected- both geographically and temporally, the different parts of this exhibit propose establishing a dialogue at different levels: whether for formal reasons (color, material, technique, assembly, etc.), historical, regional or conceptual affinity, this group of images tries to place tension on elements of identity and continental folklore, with other more universal elements, aspiring to become an experience that is able to unite and share with the visitor the confusing and capricious multiplicity of sensations that the alluded period has evoked in me personally over the years.

It should also be mentioned that Filtraciones is, at the same time, a fragment of a larger project entitled Epílogo (Epilogue), through which I have explored numerous scopes, artists and layers of that historical period known as the Cold War; and in this sense, in Filtraciones the notion of ideological ambiguity and transversality among units becomes essential.

Breaths II / TUP collective

Origin

The project is proposed as a reservoir, as a zone of inclusion for those conversations that take place in the city, conversations that make the city experience, as the exchange, flow and representation of shared practices and knowledge. This dimension reflects and systematizes the continual practice of Public Works, with regards to the builder to builder dialogue operation applied by the TUP along with different individuals and social initiatives.

The basic concept of the piece is that of reservoir. We understand this as an active crosslink that establishes differences and dialogue with the nearby supports, such as the glass case (exhibitive emphasis) or the deposit (conservational emphasis). Reservoirs: here we see what is reserved in order to be used later, and its contents show a degree of restlessness. Nine reservoirs that evoke the foundational character of the UNCTAD building, where citizen activities were/are actively reserved, the safekeeping of the daily social dynamics that make up the city.

So, ”filtering” and presenting breaths, flows of the daily work in the city come across the new architecture of placement and its memory in the cultural center. We seek to produce a process of tension and exploration, to enable and give a place, a habitat, to that which has until now had no place, fragments of the city that are presented as remnants of what is unnamed, what is constructed from the margins and the subordinate spaces.

Body

The work, in the broadest spectrum of its evocations, is the topic that joins the contents of the reservoirs, talking about problems from the precarious institution of employment to the relationship between occupation and memory to the direct question that is posed regarding the value of this. The epic of the UNCTAD building construction draws the site from where we can politically and plastically reflect on work, salary, manufacturing, leisure and history. Texts unfolded on cards, statistics, objects, photographs, diagrams and miniatures, among others, constitute the repertoire of forms from which breaths serves as a realization of its discourse.

Metabolism

The horizon of this piece is given by its procedural nature. It is projected over time thanks to the continual transformations that occur with a rigorous ritual of renewal every 275 days. The reservoirs, therefore, are containers of new topics, according to the different approaches of the work of the other exhibition participants, during the indicated period. These guests obey a prior categorization that reflects the different strata of the outlined itinerary. It begins with the intervention of social networks structured in the piece through

technological influx and the concept of communication. Then the work process considers the participation of other actors in Latin American art, summoned under the prism of working the reservoirs with their particular visions, and finally, the TUP collective contributes to the closure of the exhibit, presenting the result of the exploration initiated along with the original sample, and attending to the drifts posed at that time.

Description of the reservoirs

1.- Soup Kitchen Recipe

A large card that contains the transcript of an interview of Ana Leal, a resident of La Victoria (in the Pedro Aguirre Cerda community), organizational leader of the soup kitchens held in Santiago during the military dictatorship in the 1980s. In it, she talks about the procedure for cooking lunch for 100 people. A part of this recipe is copied down.

2.- Defense of the race and use of free time

Facsimilar representation of the front and back covers of the book about the organic law No. 4157 Defense of the Race and use of free time , passed during the presidency of Pedro Aguirre Cerda. This simulation consists of printing in color (preserving the original colors of the document) the copy of the front and back cover which are then be pasted on a hard-cover book prop. The front cover includes a text indicating the website where the publication can be found.

3.- Gabriela Mistral Cultural Center & food (Popular Cafeteria vs. Gabriela)

Transcript of parts of two interviews of people related to the issue of food at different moments in the history of the Gabriela Mistral building. On the one hand, Irma C· ceres, the director of the Gabriela Mistral Cultural Center during the presidency of Salvador Allende, and on the other, Rodrigo Zapata along with Alejandro Abarz a, CEO and Operations and Events Manager, respectively, of the restaurant GABRIELA, located within the GAM. At the bottom of the text it indicates that the entire interviews can be read on the collective website (www.tup.cl)

4.- Payroll

A roll of paper is written with the names of the people who worked on the construction of the UNCTAD III building. This content is taken from a facsimile distributed (we have access to a copy signed by President Salvador Allende) at the inauguration of the building and which has all of the names of the people responsible for the construction, not listed by hierarchy, distinction or profession. This material is placed on a roll of paper, like supermarket receipts, which contains the name and last name of the 3,500 people who worked on the construction of this building. It is then placed inside the box so that some names can be read at random.

5.-Magic Spells

On one side of the card there is a diagram or information graphic explaining the origami or how a painterís hat with a paint brush was made fold by fold out of newspaper. Similarly, but on the other side, there is an analogous drawing showing how we created the cambucho or bag commonly used at the farmerís market and neighborhood stores.

Also on the front side of the card is be an information graphic showing how the homemade shotgun was made, and on the other side, a diagram explaining how the homemade electricity meter was created.

6.- Newspaper Classified Ad

The reservoir contains the body of the CLASSIFIED ADS from the El Mercurio newspaper showing a classified ad that reads as follows: Dignifying work; minimum wage; full time .

7.- The Law of the chair

This reservoir has a card containing a fragment of the text of this law (The Law of the chair is the name by which Law No. 2,951 is known. This law establishes the provision of chairs for privately-employed workers. It is a Chilean law passed on December 7, 1914, during the presidency of Ram n Barros Luco, and it determined that owners of commercial establishments had to provide chairs for their workers. It was one of the first achievements of the workersí movements at the end of the 19th and beginning of the 20th century in Chile). A tiny handmade chair is also placed there (like the popular woven straw and wood chairs from Santa Rosa de Pelequ n or Chimbarongo) and a picture of this same chair, parodying the famous One and three chairs by Joseph Kosuth.

8.- Law of the doodle

This includes a copy of the law (Law 20,251 dated 03/04/08 about the simplified procedure for obtaining building permits for social housing) accompanied by a real doodle , that is, the drawing taken from a real presentation given by a resident to the municipal government.

9.- Invocation

Inside the reservoir there is a sign that reads: How much does your work cost? and signed at the bottom with a Facebook page where all of the answers will be collected and an exploration of the topic will be opened up.

House of Cards III

Mario Navarro

Is it possible to participate in the creation of works reserved solely for pleasure?
And who said pleasure isnít useful?
Charles Eames, 1972

The project Casa de Cartas III ("House of Cards III", in English) consists of a modular structure and a series of texts that allude to the process of planning, construction, destruction and remodeling of the building that has housed the UNCTAD III conference and the current Gabriela Mistral Cultural Center in Santiago, Chile.

The piece has two points of reference, which are aspects that have been constant in the development of my latest projects. The first refers directly to the designs developed by Charles & Ray Eames. Specifically for this piece, I have focused my attention on the card game House of Cards done in 1952, and which in this piece functions especially as a constructive model.

The second important aspect of this project is derived from the number of days it took for the construction of the original building. The construction took 275 days in order to finish the building that would house the UNCTAD III conference. I took this figure as a conceptual element and allowed myself to compile and show a large number of pieces of information; on the one hand very important and significant information, and on the other, completely banal and irrelevant tidbits. Some are anecdotal and even others are contradictory with respect to the construction and later historical evolution of the building. I have included the names of the building architects and even Manzanito, one of the most relevant artisans to participate in the project. Designers, artists, engineers, project leaders and public employees. Dates, abbreviations, percentages and statistics also form part of the swarm of texts that go across the entire piece.

The joining of both sources is what, in a certain sense, defines the content and form of the piece, since on the one hand there is the need to distance itself from the local realm through a piece of modern classical design that was not relevant in the construction of the architectural, design and art ideal of the 1960s and 1970s in Chile. House of Cards is perhaps closer to the work methodology and political subtext and itinerary generated by the Popular Unity government with regards to a multi-connected power structure .

In the case of the construction of the building (between 1971 and 1972) and the recently collected information, the feeling of having an explicitly organic system before us comes from the multiple personal testimonies and official documents of the period, which insisted on proposing a model based on a platform of transversal decisions regarding the projection, design, construction and implementation of the building.

The constructive references and qualities have allowed me to develop a piece that puts into perspective the traditional concept of archive, since it blurs hard facts and the historical truth as the only source of information.

These references, plagued with an idealized yearning, are incorporated into Casa de Cartas III simply based on my interest in facts or objects from history that were visible and irradiated their importance to the entire world, despite being anomalies or eccentric. In extension they may be critical of notions of collectivism, organic knowledge and democracy through this piece, which attempt to break apart a linear reading of recent Chilean history.

Now, from a formal point of view, the piece is founded on the basis of what someone once said would be insistence. That is, the ability of the piece to reiterate its memorial essence is anchored in texts that have been cut by computer over MDF

panels and metal structure. Futura© typography has been used for each text, since we needed a permanent reverberation of the hope for a better life (although only in writing). Each word and each number have their own unique size, which in one way or another defines a structure or a network of formal relationships that is much more random than the calculated and self-supported model provided by the card modules.

Regarding the painting used in the piece, a vermillion red pigment was chosen, in extra-satiny polyurethane in order to maintain a clear contrast with the space in which the piece is located, and because I thought it appropriate to define this piece also through the stereotypical use of the color red ñwhich I have used often in my other works- to represent the leftist world.

Finally, I would like to say that Casa de Cartas III in the space of the new Gabriela Mistral Cultural Center attempts to accentuate the value of the visual , since in this experience where knowledge is specific, where the majority of what is described above is materialized and expresses the importance of the instability, fragility and short-lived nature of the perception of the space-time in which we live. The fact that Casa de Cartas III is a piece that forms the permanent collection of the building does not mean that what it causes you to see and think is the end point. Rather it is precisely the point that we see today which allows us to see history in a loop that simultaneously borders the past and future of Chile.

They can remove the letters, but not erase the words of history[1]

Leonardo Portus

There are places that insist on reminding us of what we were. Their insistence presents itself like mold or a crack in the living room wall of our house, between daily life and memory, in the interstice between the intention of large historical projects and real events.

This is the case of our UNCTAD III building, whose names and functions have been mutated, transforming it into a paradoxical palimpsest, as if here the Line of Time were a deceitfully broken design, closer to Murphyís Law than the positivist dream that all political projects hope to bring to life.

Built in record time, it mixed cutting-edge technology and the epic will of Dr. Allendeís socialist dream. But, just like Penelope in the song by Joan Manuel Serrat: it was left sitting on the sidewalk of the Alameda watching time go by. The brutalism of its impregnated face at the peak of the Modern Movement in Chile caused it to age prematurely, as we became accustomed to this strange building over four decades, dirty from smog like a Mayan pyramid covered in bindweeds. This air of being too modern for the present day and strangely too old to be classical gave it a retro-futurist stamp. Its history circulated in an almost verbal secret, spread like the Evangelists from the first Christians among a few people who were moved by some of the scanned images of its inauguration, colored with bright blue and pink skies, without fences and furnished with artworks ñsome lost and destroyed today. These pictures of its inaugural interior now look like photograms from an unknown spy movie, B movie or low-budget Italian film, like the movies of Dario Argento filmed in those rooms decorated with dark green rugs and Vanguard artworks, perhaps too sophisticated for the average Chileanís taste at that time and probably still today.

This building has us accustomed to the paradoxes of History. It was to be symbolically re-inaugurated on Sunday, February 28, 2010, but on the 27th we suffered the earthquake, and the ceremony was cancelled, just like the fire of 2006 destroyed approximately 30% of the building and prevented the celebration of Bacheletís victory along the Alameda.

In 2008, I worked on this place as part of the Voluntad project, which was exhibited in the Punt· ngeles Room in Valpara so. There I reproduced an abstract model of the UNCTAD III building, made from blisters or transparent acrylic mica recycled from the packaging of INTEL computer

1 Words overheard by a woman while we were putting back up the plastic signs on the staircase windows, after they had been destroyed by vandalism. These signs repeat the phrase of the lost memorial tablet that consecrated the collective work of the building construction for the UNCTAD III conference held in 1972.

microprocessors (remains of our current technology, reconstructing the silhouette of a building that, in its time, represented cutting-edge technology and was built in record time). This model was located on the floor of the Puntángeles Room, atop a number of mirrors serving as tiles that reflected it as well as the public. It was illuminated by a halogen lamp, which projected its impressive shadow along the southern wall, an allegory of the myth of Platoís Cave, where we seek to get to the bottom of the important events of history.

This building constitutes an important imprint of our conflicts and traumas, and even its mutation was recycled in order to become its original function: the Gabriela Mistral Cultural Center. This name reminds us of the larva stage of a being which becomes what it once was, after a period or limbo of nearly forty years.

Something that has always called my attention is that just a short time before its inauguration in April 1972, the architect, Sergio Gonz· lez, proposed a gesture that would synthesize the entire epic concept of its construction, with regards to the collective effort. Gonz· lez thought it inappropriate to reduce the merit of its construction to just five people and sought to remove the hierarchy from the classical authorial logic of every public building where a conventional plaque is installed with the name of the architects, engineers and construction company. He commissioned the sculptor, Samuel Rom· n, to create a memorial stone with the following inscription: “This building reflects the spirit of work, the creative capacity and the efforts of the people of Chile, represented by laborers, technicians, artists and professionals. It was built in 275 days and finished on April 3, 1972 during the popular Government of our comrade, President Salvador Allende G.

This plaque, located on one of the walls of the garden at the entrance to the tower, was removed by the military after the 1973 Coup dí tat and was most likely destroyed. However, under this memorial stone, Gonz· lez honored the collective work along two metal cylinders buried in the concrete and which were inscribed with the names of the 3,700 collaborators in alphabetical order. This was a unique gesture that, when considering the tragic end of the Chilean Road to Socialism, acquires a touch of premonition.

In this curatorial project, I have created a piece composed of two parts, called “Voluntad” (“Will”) and “Lápida” (“Memorial Stone”), which reclaim the collective testimony with a replica of the plaque. Text is written in Braille for the blind to read, but also to convert a fragment of our history which was once hidden, lost and, therefore, intangible, into something tangible through the sense of touch.

Voluntad is located outside the Gabriela Mistral Cultural Center, in the lower patio of the building (where the original stone was located). This extended-format piece was born from the impossible reenactment of the original memorial stone created by Samuel Rom· n, given the little information about what it looked like, except for a black and white photo that survived as a record. Additionally, due to the current remodeling of this patio, which even destroyed a part of the original wall in order to create a staircase, it appeared a more powerful and symbolic gesture to blow up and spread its text, reproducing it four times in Braille inscription along a stainless steel tube that goes along the handrail, distributed in different directions of this lower patio. This Braille text is accompanied by the same phrase plotted and stuck using frosted letters along the glass of the handrail.

Along with this text and anchored to a wall close to the original location of the memorial stone tablet made by Samuel Rom· n, I placed a stainless steel plaque that reads Voluntad . Its design reminds us of the somber biomorphic modular geometry ñwith rounded corners- from the original UNCTAD III signs, created by a team led by Gui Bonsiepe and a group of, at that time, Design students including Pepa Foncea. In this tribute to the 1970s, vanguard for that time, two circular masses and two stencils that form the letter t in the Braille alphabet (time, trabajo –“work” in English-, territory, telluric, tectonic, etc.). In this exercise of vacuum and form, I symbolize the two metal cylinders buried in the concrete in 1972 with the names of the building contributors.

This intertwining of absence and presence metaphorically writes in the relief and texture of the stainless steel the anonymous names (bodies) listed on the original disappeared plaque. It also recreates the legend of Butadesí daughter ña mythical classic and paradigm about the

genesis of photography and art in general- who used charcoal to trace the outline of her lover who was going off to war, using the shadow projected on the wall from the light of a candle. In this way, she was able to preserve his image and, as the primitive tradition dictates, his soul as well. Her father, Butades, applied a layer of clay, modeling the contours of the loverís face. This gesture is similar to the successive changes in name and function of the building, now with its current recycling of the Gabriela Mistral Cultural Center. It has returned to its origins and its hidden names, like the boyfriend of Butadesí daughter who ñperhaps- returned from the war.

L· pida , the second part of my project, consists of a replica of Samuel Rom· nís piece, created from a sheet of polished stainless steel. Its trimmed outline is anchored to a new wall in order to simulate the continuation of a marquee (part of the GAM remodeling project).

This new wall, or type of 1:1-scale reredos, dislocates the existing wall, folding it slightly with this second layer and generating a crevice, in an allegory of an open book cover or the metamorphosis shell of a caterpillar that turns into a butterfly in search of new layers of perception. It is located in the exact space that marks a before and after of the original sector destroyed by the 2006 fire, operating as a hinge of time with the future of the Cultural Center, a building which remains in suspension.

On the front part of this L· pida there is a peephole ñsimilar to the exterior form, with a point of escape or tunnel effect- in which the public finds itself once again confronted with the image of the lost memorial stone through a historical photo, practically the only existing record of it. The low angle of this picture causes the image of the tower to stand out, freezing the utopia of modernity in a Latin American version, as a latent possibility.

As an artist, it is very emotional to work with this contrast between the white, wrinkled and opaque nature of the original plaque, given its stone and earthy nature, created by Samuel Rom· n with the mark of the creative process of 1972, and this new version, the cleanness and brightness of its polished surface, using material and technology from this day in age, and whose reflection hypnotizes and dazzles us with the radiance of a rear-view mirror in its apparent indifference.

In these works, skin and architecture have been physically melded together as an exercise in reading the memory. They are no longer mere nostalgic memories, but murmurs and silences that were always here but have been activated today; violently destroyed and denied by some and made invisible by the complicity of others. But at the same time, there are many more of us who fight against oblivion and share the visionary dream of those years.

Space for the reactivation of memory of the UNCTAD III, CCMGM, Diego Portales and CCGM building[1].

1 The Brazilian psychoanalyst and theorist, Suely Rolnik, has developed this idea of "reactivation of memory" based on numerous research projects, including her extensive research on the work of the artist, Lygia Clark. In one text, Rolnik asks herself "How is it possible to transmit a piece of art that is not visible, but is made in the temporality of the effects of the relationship that each person establishes with the objects that compose it and with the context established by its device?" Also, in her research project and sixty-six interviews in France, the United States and Brazil regarding the artist's work, she indicates: "The challenge pointed towards the reactivation of this memory – especially that of the legacy of this artist – brought about with the vigor of the revived artistic movement by the current generation of institutional criticism, it would have the power to add to these new forces, originating from these ancestral poetics and, reciprocally, the power to contribute new forces to the experience of these ancestral poetics that had fallen victim to defensive oblivion. In this way, these may be reactivated and lead to a redefinition of its issues in the confrontation of the present" in: Rolnik, Suely "La memoria del cuerpo contamina el museo" taken from: http://eipcp, net/transversal/0507/rolnik/es. We would also like to thank Suely for conversations within the context of the collective work of the Southern Network of Conceptualism.

Meaningful genealogical knots for the past, present and future of the building.

It is a space of genealogical trajectories designed[2] to house documentation and records in a place where the visitor can understand the events that made the construction of the building possible in 1972, including several events that began with the Chilean university reform of 1928.

Our intention was to avoid neutralization in these histories and reactivate their potential today, based on the socialization of a process of collective work, which crosses the border between art and architecture to assume a set of events and voices engraved upon diverse individual and social bodies. These wove together a web of complicities and derivatives, beyond the published document, but rather as a live and genealogical trajectory that recovers its past to be launched towards its future.

2 The preliminary historical research project was carried out by David Maulen, who, along with the designer, Daniel Llach, proposed the foundation upon which the curatorial team would be developed, alongside the designers of "instruccionesdeuso", the mural installed in the Library of the Cultural Center.

As we have indicated, the figure that we conceived in order to organize the meaning of these genealogical trajectories is symbolized in a Quipu, as a system of record-keeping based on knots that represent events and experiences. Although this figure wishes to come undone, it remains with the print of its links and ties. It also allowed for a knot to be undone and another knot to be made, but always within the integrated system of the Quipu. In this way, we were able to come closer to the initial proposal on the histories of the building from before its construction to its later uses.

Seminar on citizen participation and collaborative management. Collective reflection on the ccgm.

As a third part of the curatorial project, we designed[1] a seminar based on some points that we deem

1 In conjunction with Holon Lab, a group of industrial engineers made up of Javier Vásquez, Juan Maza, Hervé Boisier and Verónica Morales. The engineer, Javier Vásquez, was in charge of developing the methodology for the Extended Encounter, and the initial work team was composed of members of the LUC Collective (Collaborative Urban Laboratory) during January and February 2010.

necessary for the true integration and incorporation of artworks into the building. We contemplated recording the experience of the seminar as a part of future manual for other cultural centers that are using the installation of artworks as a part of a curatorial project and which implies citizen participation. On the one hand, we believe that the old building embodied a specific and unique collective and participatory project within the Latin American context. On the other hand, the new building houses a public cultural center, which has been conceived upon the foundation of citizen participation in culture in its various forms. Finally, considering that this cultural center will be a national model for the construction of other cultural spaces in different cities, we met with several cultural agents in cities in Northern, Southern and Central Chile in order to old macro-zone talks/workshops.

The Extended Encounter ñ as a dialogue regarding the curatorial project ñ involved a seminar on the citizen participation and collaborative management that accompanied the entire work process during this project. To aid these efforts, an encounter was designed with the objective of extending the art work and the construction of the memory reactivation space in the building over a permanent series of events that would include citizen participation and collaborative management, as well as the cultural economic framework. This encounter was incorporated as a component that would have the capacity to bring together cultural trajectories in a single logic of delivery, independently open to participation and with exercises in communicative action to accompany the different phases of the encounter.

The phases of the extended encounter are in line with the guiding framework of the curatorial project, and can be defined as follows:

- Phase one/Time: Talks with the protagonists in order to identify the thematic framework.
- Phase two/Context: Day-long meetings with the cultural governance regarding the evaluation of the framework of participation.
- Phase three/Site: Workshops with the macro-zones in order to establish territorial agency.
- Phase four/Affections: Roundtable discussions with the general public during the final seminar to be held at the building.

The objectives of the extended encounter were structured around the purpose of accompanying the Gabriela Mistral Cultural Center curatorial project, based on the reactivation of memory in search of a participatory meeting with the cultural agents involved. As specific objectives, we proposed: talks with the protagonists in order to identify the thematic framework; day-long meetings with the cultural governance regarding the evaluation of the framework of participation; workshops with the macro-zones in order to establish territorial agency; and roundtable discussions with the general public during the final seminar to be held at the building.

The general dynamic implemented in the first workshop was the following:

1- The first activity was designed to introduce the topic through presentations on the curatorial project.
2- The second activity involved presentations of the collective experiences of the Cities which reflected the collective singularity of culture, participation and urban development.
3- And finally there was a talk/workshop on the points of training that were seen in the previous activities.

Regarding the notion of an extended encounter, this was born from the need and opportunity to take the curatorial project beyond the installation of artworks in the Building and instill in it a process of participation that feeds upon memory. We wanted to give it the ability to convoke information sessions regarding the cultural trajectories that surround the different zones of the nation, highlighting the metropolitan character of the Cultural Center. The extended encounter was, then, the possibility of involving the complexity of actors related to cultural production and alongside them, transmit and teach about culture. To do so, the encounter extends the project in a logic of

phases based on different levels of participation, involving the building protagonists in its history and in its future, public administrators of culture, cultural administrators also tied to cultural governability, cultural agency represented by independent agents and participants from different regions, and finally those of the general public who are interested in culture.

Valparaíso Macro-Zone Workshop, Thursday, March 10, 2011.

Location: Center of Contemporary Urban Studies (DUC)
Time: 3:00 to 7:30 p.m.

Within the last few years, the city of Valpara so has been acquiring a number of impulses regarding a type of development model that implies installing culture as a field of innovation and improvement of values within two coordinates: the first intangible – which involves a process of identity and organizational recognition - consequently forming a chain of productive value of the collective and original. The second of these is the material ñ understanding this process as types of productive incubation shrewdly requiring conditions of cultural production under a market model that is unique in that its collaborative organization involves a process of specific participation and collaboration.

Under the abovementioned conditions, the Central Macro-Zone Workshop held in the city of Valpara so was designed to bring together a group of cultural actors and agents who we recognize as live expressions of the genealogical trajectories of culture in the city. Among these are: Pablo D az Psychologist, Director of Creative Industries/CORFO; Paz Undurraga Architects, Vice-president of Citizens for Valpara so; Pablo Anduela Lawyer, leader of the Red Cabildo Patrimonial.

The participation of these cultural agents and actors was developed based on the two variables of agency residing in Valpara so: on the one hand, social organizations under the collaborative right and development of the city ñ which represent the self-managed cultural model -, and on the other hand, Creative Industries ñ understood as representing the cultural model of institutional production.

The talk/workshop was centered on reflection-action regarding the cultural and operative network of expositions and debates, which has allowed us to recognize through them an initial conceptual framework ñ as a strategy to map and outline the intersection of the urban development context with the implications of recording cultural meaning ñ and we refer to the concept of collective singularities. The concept of collective singularities refers to an inter-subjective process of free creation of knowledge and self-modeling thought about the original and singular collective action, that is to say that the construction of experience is based on a double registration of production and re-territorialization of local knowledge, making it possible for society to semiotically and socially construct different systems of appropriation and recovery of popular culture. Now, who defines popular culture? We shall focus on this framework, considering that the dynamic and polysemic interaction of socio-cultural

Bar. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

Agradecimientos

Este proyecto fue realizado gracias al apoyo profesional, técnico y afectivo de las siguientes personas:

Antonio Varas
Javier Vásquez
Leonardo Portus
Cristián Silva
Mario Navarro
Lotty Rosenfeld
Nury Gaviola
Roberto Larraguibel
Patricio Castro
Alexis Llerena
Leo Ahumada
Pablo Cottet
Daniela Alvarado
Cristián Ayala
Pablo Lobos
Carlos Costa
Pedro Sepúlveda
Vanessa Vásquez
Patricio Oyarzún
Roberto Benavente
Alejandra Pérez Núñez
Ricardo Bagnara
Fernando Sandoval
Claudio Astudillo
Jorge Rubilar
Fernanda Narea
Patricio de Stefani
Maite García
Rolando Muñoz
Guillermo Olivares
Luís Leiva
Rubén Carrasco
Hernán Campos
Mónica Formas
David Maulén
Daniel Llach
Daniel González
Manuel Araneda
Vicente Rivera
Nicolás Miranda
Alicia Alarcón
Alejandra Contreras
Carolina Pelegrí
Alex Chellew
Blanca Barrera
Alejandro Ortíz
Lorena Parra
Ximena Peirano
Patricio Montedónico
Verónica Serrano
Jenny Holmgren
Elvira Pujol
Joan Vila Puig
Marisela Toledo
Isabel Ibáñez
Navalú Toledo
Alberto Madrid
Luz Núñez
José de Nordenflycht
Claudio Pulgar
Javier Rioseco
Felipe Román
Erick Fuentes
Nancy Mansilla
Amethyst Beaver
Jorge Salas Ampuero
Patricia Graf
Jaime Aneiva
Andrea Cotapos
Laura Coll de Deisler
Antoni Muntadas
María Berríos
Helena Chávez
Suely Rolnik
Dr. Henry Beattie
Fernando Montes
Kiara Biancini
Ana Leal
Rodrigo Zapata
Alejandro Abarzúa
Gonzalo Vargas
Alicia Peña
Rosenda Molina
Carolina Povez
Rodrigo Polanco
Rodrigo Miranda
Natalia Arcos
Ramón Castillo
Enrique Rivera
Catalina Ossa
Mario Sobrazo
Marco Valencia
Osvaldo Rodríguez
Ignacio Agüero
Carlos Navarrete
Iván Orellana
Eduardo Martínez Bonati
Eduardo Guerra y familia
Miguel Lawner

Hugo Gaggero
José Covacevic
Pepa Foncea
Lucía Wormald
Eddy Carmona
Jessie Cintolesi
Jorge Wong
Fabiola Letelier
Sergio Troncoso
Manuel Bustamante
José Santos
Miguel Frías
Federico Assler
Guillermo Núñez
Osvaldo Cáceres
Sergio Bravo
Leslie Fernández
Oscar Concha
Cristián Muñoz
Luís Cuello
Juan González
Francisco Albarrán
Alejandro Mihovilovich
Jorge Wittwer
Claudio Galeno
Dagmara Wyskiel
Lorena Cisternas
Luis Echeverría
Sergio Gaytán
Manuel Barrera
Marcelo Salinas
Jorge Molina
Paz Undurraga

Pablo Andueza
Pablo Díaz
Sonia Alarcón
Gala Varas
Julieta Loyola
José A. Llano
Carlos Llano
Lilian Quezada
Fernando Cubillos
Sergio Picero
Alejandra Wood
Juan Pablo Morgan
Jennifer Walton (Productora Lupe Films)
Juan Carlos Arriagada (Chile Films)
Pía Sommer (El Ciudadano)
Holon Lab
LUC
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile
Museo Internacional de Chile (MICH)
Centro de Estudios para el Desarrollo Urbano Contemporáneo (DUC)
CRAC Valparaíso
Galería de la Historia de Concepción, Biblioteca Municipal
Revista Plus
Octava Mesa Concepción
Balmaceda Arte Joven Antofagasta
Fundación Minera Escondida
Metapoli.net
Red Conceptualismos del Sur
Imaginarios Culturales

Y a todos los que apoyaron y colaboraron
para que este proyecto se realizara.

Santiago, junio de 2011

Informaciones. Símbolo original del sistema de señalización diseñado para el edificio UNCTAD III

El nudo de la cuerda siempre está tenso porque el hacer conciencia de la experiencia lo vuelve cada vez más importante.
¿Cómo se hace conciencia de una experiencia?
¿Construyendo y haciéndose partícipe de ese relato, narración o biografía?