





Anita Acuña



Matías Allende



Guillermina Antúnez



Sofía Cifuentes



Olivia Guasch



Felipe Quijada



Julieta Sepúlveda



## 08 **Presentación**

por Pamela Navarro Carreño

## 10 **El legado de Nemesio Antúnez**

por Guillermina Antúnez y Olivia Guasch

## 22 **Lilo Salberg: La experimentación a partir de la diáspora**

por Sofía Cifuentes y Julieta Sepúlveda

## 40 **Etnografías de lo propio: Huella, catastro y mediación**

por Anita Acuña

## 68 **Un arte para todos: Artes aplicadas y populares en la educación artística chilena**

por Felipe Quijada

## 92 **De Santiago a Caracas, de Caracas a Santiago. Primer intento de plantear una hipótesis sobre el concepto de cultura contemporánea en América Latina; o lo mismo que definir el color de las escamas de un salmón o encontrar a María Lionza**

por Matías Allende

## 108 **Reseñas curriculares investigadores**

## 110 **Créditos**

# Nuevo programa DocuMAC: Grupo de Investigación Archivo MAC

Durante 2017 se concreta la iniciativa *Grupo de Investigación Archivo MAC* que surge desde la Unidad de Conservación y Documentación del Museo para abrir espacio a jóvenes investigadores y vincularlos activamente con el Archivo MAC, así como con el acervo de obras del Museo. Esto se plantea como una continuidad de la exitosa experiencia que fue abrir el Archivo para el trabajo constante de un grupo de investigadores en el marco del proyecto Catálogo Razonado: Colección MAC, especialmente entre 2013 y 2015. Tal experiencia generó nutritivas jornadas de intercambio y comunidad investigativa en el espacio del Centro de Documentación del MAC.

Diez investigadores externos respondieron al llamado de formar este grupo colaborador, asistiendo a nuestro Archivo sistemáticamente desde abril de 2017, destinando tiempo para compartir sus investigaciones, a la vez que consultaban este acervo documental para elaborar sus respectivos trabajos. Las presentaciones que se sucedieron generaron nutritivas discusiones, en donde cada investigación tuvo posibilidad de ser abordada. Para reforzar su divulgación es que se propone la creación de este anuario, que en su primera versión, presenta los avances de cinco estudios que han tomado como fuentes tanto el acervo documental como el artístico y/o la historia del MAC.

Este resultado se plantea además como un programa estable que derivará en exhibiciones de documentos provenientes de nuestro Archivo en los espacios del Museo.

## SOBRE LA COLECCIÓN MAC

El Museo de Arte Contemporáneo resguarda dos acervos importantes que determinan su misión institucional. Por un lado casi 3.000 obras de diversas disciplinas y formatos; y por otro lado, el archivo histórico, un activo del MAC conformado por más de 30.000 documentos (correspondencia, catálogos, invitaciones, telegramas, minutas, actas, reglamentos, recortes de prensa, afiches, etc.), que da cuenta de la actividad propia, de instituciones de extensión plástica o visual de la Universidad de Chile, y de una serie de gestiones de patrimonio en distintos espacios y diversos países, desde antes de la fundación del Museo, en 1947, hasta ahora.

Es la primera responsabilidad del Museo la conservación de estos acervos, así como su investigación y difusión, especialmente del Archivo MAC que inició su sistematización en 2012. Una instancia inicial de difusión de dicho patrimonio, ha sido la colaboración con investigadores externos permitiendo la utilización de los documentos, no sólo en citas o recursos de pesquisa, sino también en su digitalización libre y gratuita. Este Anuario, entonces, se presenta como el resultado de un programa de vinculación permanente entre el Archivo MAC, los investigadores y las audiencias.

PAMELA NAVARRO CARREÑO  
Coordinadora Unidad de Conservación y Documentación MAC

# El legado de Nemesio Antúnez

Por Guillermina Antúnez y Olivia Guasch





Fundación Cultural y Artística Nemesio Antúnez (FNA), a cargo del *Archivo Nemesio Antúnez*, y el equipo de investigación del archivo Museo de Arte Contemporáneo (MAC), se encuentran compartiendo e investigando documentos relativos a la dirección del Museo por Antúnez, entre los años 1961 y 1964. Este trabajo colaborativo tiene como destino una exposición de archivo para abordar este periodo histórico y sus alcances, proponiendo rescatar el pensamiento museológico y museográfico de Antúnez, entendiendo la conformación de la colección del MAC como un acervo de perfil latinoamericano y reforzando los planteamientos de Marco Bontá (en la dirección previa), pero con una idea de contemporaneidad diferente.

Este proyecto se inscribe en el marco de las celebraciones para el centenario de Nemesio a lo largo de 2018, a través de una serie de exposiciones de archivo en diferentes espacios e instituciones que fueron activadas por el artista, tales como el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), el MAC, la Biblioteca Nacional, la Universidad Católica y el barrio Providencia.



## CIERTOS HITOS

Nemesio Antúnez, artista y promotor de espacios y redes culturales a nivel nacional e internacional, fue también fundador del taller de grabado de la escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago (1959) –de la cual fue su co-fundador junto a Sergio Larraín– como del *Taller 99* en la calle Guardia Vieja (donde funcionó entre los años 1955-1963).

*“El Taller 99 partió a todo vapor, establecido en la antigua casa de Guardia Vieja 99. Alrededor de una vieja prensa, que traje en barco desde París, nos reunimos un grupo entusiasta de artistas (...) se formó un grupo con espíritu de cuerpo, sin rivalidades, éramos una comunidad única, trabajábamos en felicidad. Era un taller colectivo y colaborábamos democráticamente para comprar los materiales, nadie ganaba dinero, todos conocimientos”.*<sup>1</sup>

Entre los años que fue director del MAC (1961-1964), tuvo como eje central democratizar y difundir el arte a un público masivo:

*“La idea de tener en Santiago un museo vivo, contemporáneo, un lugar que además de ser un depósito de obras de arte, sea también una escuela que aproxime de un modo didáctico el arte al pueblo, que sea también un templo donde reine el respeto por la creación artística, que sea un campo de batalla donde se confronten las más opuestas tendencias (charlas, foros, discusiones), que sea un centro de reunión, grato, en el que se estimule la cordialidad, que sea un techo, no solo para la pintura y escultura, sino que dé cabida a otras expresiones artísticas como la arquitectura, el cine experimental, la música, el teatro, el ballet, y también la poesía”.*<sup>2</sup>

La activación de la colección del Museo en diferentes poblaciones de Santiago, como la población de San Gregorio, fue otra de sus más destacables acciones:

*“El Museo de Arte Contemporáneo ha sido trasladado por un mes a la población de San Gregorio. La noticia desconcierta un poco al conocerla e incluso cierta reticencia empaña su impacto. Pinturas y esculturas, muchas de ellas del expresionismo abstracto se presentan en el edificio de un mercado*

*que jamás se pudo abrir por carencia de un poder consumidor que permitiese su funcionamiento. ¿Habría ahora “capacidad consumidora” para tan sutil manifestación de la belleza? Confesamos,*

*sinceramente, que esa duda embargó nuestro ánimo durante los 15 minutos que tardó un moderno automóvil en conducirnos del centro de Santiago. Hasta la población de San Gregorio”.*<sup>3</sup>



Presidente Jorge Alessandri, Nemesio Antúnez y pobladores de San Gregorio, 1963. Archivo MAC.

<sup>1</sup> Antúnez, Nemesio. *Carta aérea*, Santiago: Editorial Los Andes, 1988, p. 37.

<sup>2</sup> Extracto del discurso de Nemesio Antúnez cuando asume como director del MAC en 1961. Archivo Fundación Nemesio Antúnez.

<sup>3</sup> Precht Bañados, Héctor. Entrevista a Nemesio Antúnez. El Mercurio, Santiago, domingo 10 de febrero de 1963. Archivo Nemesio Antúnez.



Además rescatamos su interés por otorgarle mayor relevancia y visibilidad al grabado a través de las *Bienales Americanas de Grabado*. Con el apoyo de su amigo y agregado cultural en Brasil, Thiago de Mello, organizan cuatro bienales consecutivas: 1963, 1965, 1968 y 1970. Las cuales en sus tres primeras versiones se realizaron en el MAC, la cuarta de ellas, fue durante la dirección de Nemesio Antúñez en el Museo Nacional de Bellas Artes, cuando retornó de su labor como agregado cultural en Estados Unidos.

En 1964 ocurre otro hecho inédito: se inaugura la primera exposición de artesanía popular en el Museo.

*“Hoy inaugura el Museo de Arte Contemporáneo su primera exposición de Artesanía Popular, exposición que comprende la obra de artistas de Chiloé, Temuco, Quinchamalí, Panimávida, San Fernando, Doñihue, Valdivia de Paine, Pomaire, Talagante, Isla de Pascua, La ligua y la Serena. Tejidos al telar, cestería, utensilios de madera, choapinos, platería, cerámica negra, tejidos de crin, estribos, monturas, ponchos, chamantos, mimbres, volantines, cachos tallados, collares, esculturas en madera, figuras pintadas, etc.”*<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Entrevista a Nemesio Antúñez. El Mercurio, Santiago, viernes 11 de septiembre de 1964. Archivo Nemesio Antúñez.

Para poder llevar a cabo su programa, en una institución que contaba con un presupuesto escuálido, crea en 1961 la *Sociedad de Amigos del Museo*.

*“En estos días 2.000 personas recibirán invitaciones para formar parte de la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo. La vieja institución artística de la Quinta Normal, que hasta ahora había prestado con modestia valiosos servicios al arte chileno, busca nuevos modos de ampliar sus actividades, de acuerdo con las maneras modernas que vitalizan los museos de USA y de Europa. La Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, en vías de formación, tiene como objetivo hacer del Museo una institución viva y dinámica, que en pleno contacto con nuestro medio artístico, efectúe una amplia labor de difusión”*.<sup>5</sup>

Entre los años 1965 y 1969 se desempeña como Agregado Cultural de Chile en Estados Unidos. Desde allí realiza *Arte desde Nueva York*, programa radial que impulsaba el arte latinoamericano en el extranjero, con más de 60 entrevistas a diversos intelectuales que vivían o estaban de paso por esa ciudad. También se destacó por con-

<sup>5</sup> Nemesio Antúñez, recorte de prensa sin identificación. Archivo Nemesio Antúñez..

cretar un activo intercambio de exposiciones con Chile, entre las cuales mencionamos *El Rostro de Chile* (Nueva York, 1967) visitada por más de 7.000 personas y *De Cézanne a Miró* (Santiago,

1968), exhibida en el MAC Partenón, hito en la historia de las exposiciones de nuestro país ya que fue visitada por 220 mil personas, cifra récord en audiencia.



*De pie C. Ortúzar, desconocido, desconocido, E. Martínez Bonati y N. Antúñez. Sentados M. Vial, desconocida, L. Vargas Rosas, L. Garafulic, G. Nuñez, cerca de 1965. Archivo Nemesio Antúñez.*





*Artistas en un Parque de Santiago, Nemesio Antúnez al centro. Archivo Nemesio Antúnez*



Entre 1969 y 1973 regresa a Chile para ser director del MNBA y remodelar, no solo espacialmente, sino también conceptualmente las nociones de museo, complementando el imaginario socialista de la época (UP), con el desarrollo de una experimentación artística de carácter conceptual inédita para el museo, con las obras de Luis Camnitzer (1969), Juan Pablo Langlois (1969), Cecilia Vicuña (1971) y Gordon Matta-Clark (1971), entre otros. Durante este periodo hace el programa *Ojo con el Arte* en Canal 13, también transmitido por radio Universidad de Chile.

Durante la dictadura militar de Pinochet se autoexilia en Barcelona, Londres y Roma. Desde el extranjero se ve intensamente comprometido con Chile, en campañas políticas de solidaridad y a través de su pintura. En 1984 regresa a Santiago después de 10 años y expone activamente en regiones. Desde 1990 es por segunda vez director del MNBA hasta su muerte, retomando el programa *Ojo con el Arte* ahora en Canal 7. A lo largo de toda su vida desarrolla su obra, contando con más de 2.000 registros de obra en el archivo de la Fundación.



Retrato Nemésio Antúnez.  
Archivo Nemésio Antúnez.

## EL ARCHIVO

*Archivo Nemésio Antúnez* contiene un volumen aproximado de 15.000 documentos que serán investigados para realizar cada una de estas exposiciones y ahondar en estos momentos claves del desarrollo cultural de Chile. En cuanto al trabajo de sistematización que realizó la Fundación, se determinó un primer criterio según materialidad: Fondo Documental, Fondo Audiovisual y Fondo Fotográfico. Un segundo criterio se basó en un orden cronológico, aplicando un corte histórico en 1973, diferenciando dos contextos sociales, políticos y económicos de Chile. El tercer criterio estableció dos categorías conceptuales generales, “activación de espacios” y “redes de colaboración”, impulsados por Antúnez a lo largo de toda su carrera cultural. El trazado de estos ejes permitió levantar un mapa conceptual del archivo para identificar numerosos espacios culturales y diversos actores que protagonizaron la nutrida escena artística de la segunda mitad de siglo XX tanto en Chile como en el extranjero.

A través de los distintos documentos, tales como manuscritos, cartas, recortes de prensa, fotografías,

catálogos y material audiovisual, podemos ahondar en los contextos históricos, sociales, culturales y políticos acontecidos en Chile desde la década del 40; y a la vez, dado los trayectos internacionales del artista, es posible acceder a numerosos hitos y escenarios que reflejan las relaciones políticas y culturales de América Latina con el resto del mundo, en el marco histórico de los radicales cambios transcurridos en este periodo a nivel mundial, así como a las relaciones geopolíticas de Chile con América Latina y Estados Unidos en el periodo de la Alianza para el Progreso y la Guerra Fría.

También encontramos material asociado a espacios de organización social y cultural, activismos culturales y redes afectivas generadas por Antúnez desde Chile y el extranjero, con diversos artistas, poetas e intelectuales en torno a nociones como “Museo”, “Participación”, “Comunidad”, “Colaboración”, entendiendo el arte como agente movilizador.

Se propone trabajar el archivo situándolo al interior de las discusiones culturales de la época y proyectar estas problemáticas hasta la actualidad para identificar la vigencia de estas nociones y experiencias en nuestros días. ●



# Lilo Salberg: La experimentación a partir de la diáspora

Por Sofía Cifuentes y Julieta Sepúlveda

Liselotte Salberg Gordon fue una artista que firmaba como Lilo Salberg, proveniente de una familia judío alemana que destacó por su participación en el Grupo de Grabadores de Viña del Mar, por mezclar diferentes procedimientos en sus obras y por el misticismo de su producción plástica.

Lilo nació en Steele Ruhr, actual Essen, en 1903. Estudió escultura con el profesor Joseph Enseling (1886-1957) y composición y dibujo con el profesor Heinrich Campendonck (1889-1957) en la prestigiosa *Folkwang Schule fuer Gestaltung* (Universidad *Folkwang* de arte). En 1922 realizó tres esculturas en piedra para el puente de Guidehof para la Estación Central de ferrocarriles de Essen. En 1923 se estableció en Berlín. Entre 1928 y 1934 estudió en la *Staatliche Majolika Manufaktur* en Karlsruhe, Alemania, una reconocida escuela de cerámica y porcelana.



Lilo Salberg. Obra regalada a Hugo Rivera Scott por su encarcelamiento, 1975.

Si bien profesaba la religión católica, Lilo Salberg tenía orígenes judíos y debido al ascenso del anti semitismo abandonó el país en barco tras la Noche de las Vitriñas, en Noviembre de 1938, junto a su única hija, Lise Jugebloedt, de diez años de edad. Llegó a Chile el 12 de enero de 1939 y se radicó en Viña del Mar, desempeñándose como profesora de dibujo de enseñanza secundaria tanto en los colegios Dunalastair de Santiago como Saint Margaret's de Viña del Mar, hasta 1956. En 1942 se casó en Valparaíso con el ingeniero alemán Bruno Wollman, académico de la Universidad Federico Santa María. En 1950 adoptó la nacionalidad chilena.

En la década del 1940 se integró al “Grupo de Grabadores de Viña del Mar”, taller liderado por Carlos Hermosilla Álvarez, quien es considerado como el artista plástico más importante de Valparaíso y de quien se convierte en una de sus colegas más próximas. Junto a otros miembros del grupo – entre los que se encuentran Ciro Silva, René Quevedo, Roberlindo Villegas, Medardo Espinoza, Pedro Skarpa, Ginés Contreras, Carlos Faz, Marina Pinto, Carlos Ruiz, Julio Palazuelos, José Venturelli, Jim Mendoza, Hans Soyka y Julio Escámez, Aquiles Castro, Celedonio Hortal, Daniel

Marshall, Hernán Gederlini- participó en diversas exposiciones colectivas en Brasil y Argentina (particularmente algunas en los años 1945, 1948, 1949 y 1950) hasta que se distanció del “Grupo de Grabadores de Viña del Mar” en la década de 1950.

Durante esta década hizo dos murales importantes: el mural para el Restorán Popular de la Municipalidad de Viña del Mar (1946 y 1947) y el mural para el Preventorio Infantil de la Cruz Roja en El Belloto (1948). Ambos murales no existen en la actualidad.

Sin embargo el MAC tiene en comodato el boceto del mural que finalmente se realizó en el Preventorio de El Belloto en 1949. En este boceto se aprecia la influencia del muralismo latinoamericano donde aparecen monumentales figuras humanas, entre las que se encuentran mujeres sosteniendo a sus niños pequeños, hombres con vestimentas típicamente obreras y algunos enfermos, en un entorno comunitario y solidario. El mural tiene una intención edificante para la comunidad que se refuerza en el texto que acompaña a la composición “*Si eres piedra se imán; si eres flor se sensitiva; si eres hombre se amor*”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Otra obra destacable en el espacio público es la que realizó en 1950, en el Leprosario de Isla de Pascua, de la cual aún no tenemos más antecedentes, y está sujeta a investigación.



*Lilo Salberg en reunion social en Europa, sin data.  
Gentileza de Hugo Rivera Scott.*

Durante su viaje a Estados Unidos en 1950 conoce a Carl Zigrosser (1891-1975), especialista en grabado de Filadelfia, y también realizó estudios de grabado en Nueva York con Edward Landon (1911-1984). En este viaje aprendió la técnica de la serigrafía, más accesible para su realización y exploración en Chile. En paralelo gestionó y actuó de comisario en la exposición “El arte de la serigrafía en los Estados Unidos”, realizada en

conjunto con la Universidad de Chile, en Santiago. En 1951 fue nombrada Trustee de la National Serigraph Society de New York.

También expuso en la 1ª Bienal de São Paulo (1951), en el Salón Oficial del Museo Nacional de Bellas Artes (1952) y participó en la “Exposición de grabadores chilenos” en Alemania, Brasil, Francia, España y Suiza (1953). Durante la década de 1960





Lilo Salberg, Boceto para mural en “El Belloto”, 1949, Dibujo, 48.5 x 75 cm. Colección MAC.



realizó exposiciones individuales en Alemania, Estados Unidos y Chile. Desde 1961 fue profesora de serigrafía en el Instituto Chileno-Norteamericano de Valparaíso, donde tuvo por alumnos a Margarita Bahn, Edgardo Catalán, Álvaro Donoso, Hans Scholtbach, Hans Soyka y Anita Urbina. En 1963 fue reconocida miembro del *American Craftsmen's Council* de Nueva York.

En 1970 participó en la exposición “Homenaje al triunfo del pueblo” donde diversos artistas chilenos, argentinos y uruguayos mostraron su apoyo al triunfo del gobierno socialista del Presidente Salvador Allende, que ocupó diversas salas simultáneamente, entre ellas la Sala de la Universidad de Chile, el MAC, Sala 66, Sala del Ministerio de Educación y Palacio de la Alhambra. Tras el Golpe de Estado de 1973, diversos artistas de la Quinta Región se reunían en casa de Lilo para realizar obras, siendo pioneros en mantener una producción artística al inicio de la dictadura cívico-militar.

En la década de 1980 se realizaron tres retrospectivas de la artista en Valparaíso, Viña del Mar y Santiago. En 1985 recibió el “Premio al Mérito Cultural” otor-

gado por la Corporación Cultural de la V Región. Lilo Salberg murió en Viña del Mar en 1993, tras pasar ocho años postrados en cama, período en el cual siguió realizando pequeños collages, utilizando diversos elementos que guardaba en cajoneras, como mostacillas, conchitas, *stickers*, etc. Sus restos descansan en el cementerio judío de El Belloto.

Entre las exposiciones póstumas de su obra se encuentra: la exposición colectiva de grabados *Desde la matriz* exhibida en la Sala Viña del Mar (2008), Sala de Exposiciones Universidad de La Serena (2010), Museo Nacional de Bellas Artes (2012) y Casa Azul Punta Arenas (2013). En el Museo de Arte Contemporáneo se han incluido sus trabajos en *Colección MAC: una suma de actualidades* (2015) y *Post 90* (2017).

Ahora volviendo a su producción, muchas de las obras de Salberg fueron enviadas a Europa, especialmente a Alemania y Holanda, debido al vínculo con una amiga muy cercana, Hanna Bekker vom Rath (1893 Frankfur-1983 Bad Nauheim) quien coordinaba una Galería de Arte en Frankfurt, donde la artista expuso en la década de 1960.

Desde su residencia en Chile es posible diferenciar distintas vertientes de producción dentro de su trayectoria artística. Entre 1940 y 1950 una tendencia expresionista más bien oscura, que retrata los horrores de la guerra y el desarraigo, donde su propia biografía se hace palpable. Dentro de este período es significativa la influencia de la también artista germana Käthe Kollwitz (Königsberg [actual Rusia], 1867 - Moritzburg, 1945), una de las artistas gráficas más importantes del período de la secesión alemana, donde su serie sobre las atrocidades de la guerra (tanto la Primera como la Segunda Guerra Mundial); son un referente significativo para los artistas de esa generación entre la que contamos a Salberg. Su participación en el Grupo de Grabadores de Viña del Mar durante estos años, incentivó e inclinó su producción a las técnicas del grabado. De este periodo se destaca la obra *Los perseguidos* (1948), grabado calcográfico –Colección MAC-<sup>2</sup> en el que se encuentran representados un grupo de personas agrupadas con marcadas expresiones de terror y horror. La contextura física de los personajes evidencia cierta influencia del muralismo mexicano especialmente del trabajo de David Alfaro Siqueiros (Camargo

1896-Cuernavaca 1974). A Lilo, el exilio a Chile la marcó profundamente, si bien ella logró escapar de los horrores del holocausto, muchas otras personas no lo lograron.

A fines de la década de 1950 desarrolla ciertos motivos del imaginario indígena precolombino, y han sido calificadas por ella misma como “texturas cromáticas” o “pinturas materiales”, debido a que incorpora elementos como piedras preciosas, seda, piroxilina e incluso pelo humano. Esto puede observarse en la serie de obras tituladas *Máscaras* pertenecientes a la Colección MAC, donde la composición se compone por tres máscaras cuyos límites se entremezclan y resaltan debido a los brillantes colores, la visible carga materica y la inclusión de nácar, conchitas, alambre y mostacillas. La articulación entre el motivo y la aplicación de los materiales rememoran las Fiestas Latinoamericanas como el Carnaval que se celebra en el mes de febrero en la mayoría de los países latinos. Parte de la iconografía de esta producción se inspiró en los viajes que ella realizó por Sudamérica, especialmente en una visita a la ciudad precolombina Chimú de Chan Chan en Perú.

<sup>2</sup> Rivera-Scott, Hugo. Salberg, Lilo *Los perseguidos* en Museo de Arte contemporáneo, 2017. *Catálogo razonado. Colección museo de arte contemporáneo*. Facultad de artes Universidad de Chile. Santiago, p. 516-517. Disponible en internet <http://www.mac.uchile.cl/colecciones/catalogo-razonado>





Lilo Salberg, *Máscaras I*, apróx. fines de la década de 1950, textura cromática (materiales diversos) y piroxilina sobre madera, 76x 75x 6.5 cm. Colección MAC.

José María Palacios considera que en la obra de Lilo Salberg, *tradición y revolución se hermanan, teniendo la capacidad de tomar un acervo artesanal primitivo y pulirlo de manera consecuente a un concepto actual (...) generando una “mística de lo inédito” (...) una “mística trascendente”*<sup>3</sup>.

La colección MAC cuenta con tres obras parte de la serie *World in collition* (fines de 1960), en las que la composición se orienta hacia una tendencia abstracta, de formas geométricas circulares y cada una de ellas con una tonalidad predominante. Por el uso de papel terciopelo y aerosol las obras presentan una textura ligeramente textil.

A partir de la década de 1970 las obras del último período de su producción resaltan la aparición del collage fotográfico y la permanencia de ciertos materiales como los mencionados anteriormente. Hugo Rivera Scott, alumno y amigo de Lilo, los llamaba “cadáveres exquisitos abiertos” debido al ejercicio de improvisación y de “vagabundear” por la superficie del collage.

Los artistas chilenos admiran sus conocimientos y cercanía con las vanguardias artísticas europeas, e

<sup>3</sup> Palacios, José María (1964) en: Lilo Salberg. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Archivo MAC.



Lilo Salberg, *World in collision I*, c.1965, pintura aerográfica y pastel sobre papel (terciopelo), 76 x 54 cm. Colección MAC.





Lilo Salberg, *Christmas is a time for closeness*, 1982, collage sobre papel negro. Colección MAC.



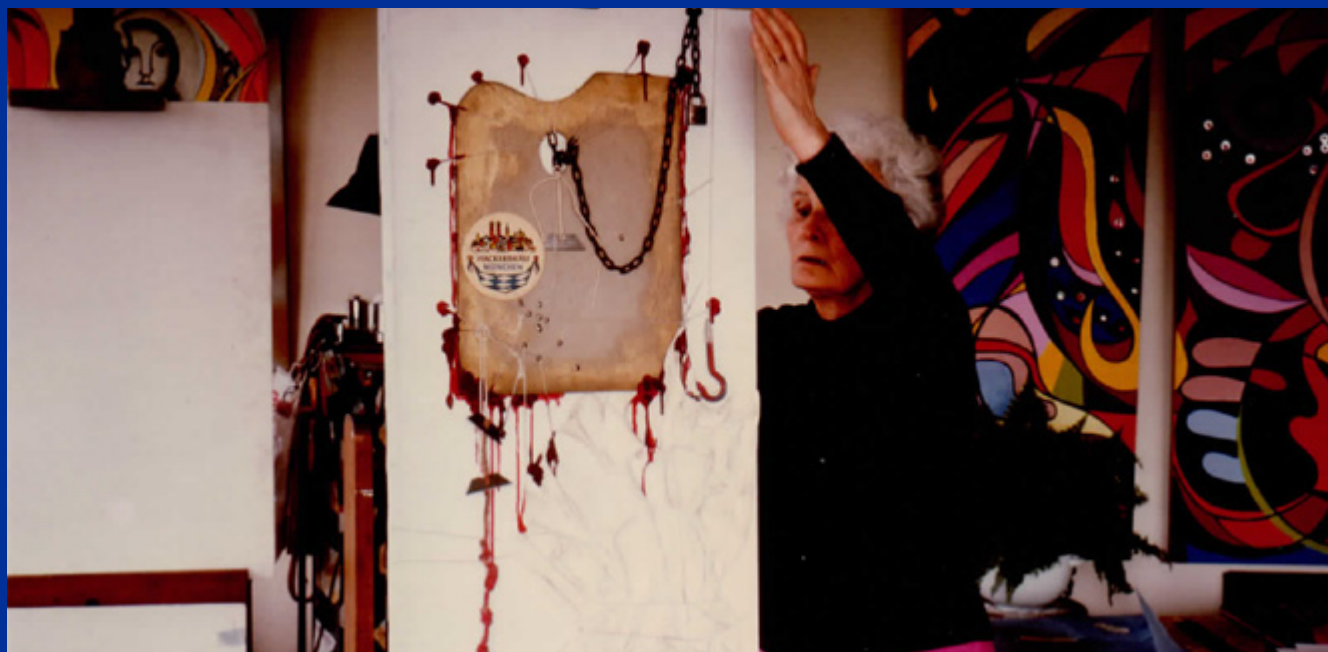
Obra *La Financiera* (hoy en MAC), c. 1970.  
Gentileza de Hugo Rivera Scott.



inspiró a artistas como Bruna Solari, Álvaro Donoso y Hugo Rivera Scott. También realizó obras en conjunto, principalmente collages, con estos dos últimos. Para estos artistas Lilo no sólo fue una maestra y una amiga, sino que también fue un agente cultural: gracias a su posición acomodada y origen extranjero Lilo viajaba constantemente a Europa y a Estados Unidos, incluso cuando ya era mayor, y en estos viajes visitaba exposiciones, se reunía con otros artistas, curadores y gestores culturales, compraba libros y catálogos de arte que luego hacía circular entre sus amigos artistas.

Para muchos, los conocimientos y relatos de Lilo eran la única forma de poder saber que estaba sucediendo en la esfera del arte en otros países.

Finalmente, podríamos señalar a Lillo Salberg como una artista bisagra para la historia del arte chileno, muy poco investigada. Es una personalidad que descolló el ámbito local, ingresando un repertorio de imágenes de su tierra de origen, sin desconocer y valorizar los colores locales. Su obra es tan compleja, y tiene tantas capas de lectura como los acontecimientos de su exaltada vida. Su importancia dentro de la visualidad local, pasa desapercibida por su localización en el sector costero, en lo innovadora de su obra para el contexto de mediados del siglo XX y su condición femenina y extranjera. Es alto deber entonces, generar investigaciones sobre ella y sus círculos de producción, para abrir nuevos relatos para la literatura artística local.



Lillo Salberg. Obra regalada a Hugo Rivera Scott por su encarcelamiento, 1975.

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES /SOLO EXHIBITIONS

- 1946 Museo de Bellas Artes de Viña del Mar.
- 1950 Palacio de Bellas Artes, Viña del Mar.
- 1952 Instituto Chileno-Norteamericano, Valparaíso.
- 195? Escuela Nacional de Artes Gráficas.
- 1957 Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Valparaíso
- 1960 Ministerio de Educación Pública, Santiago.
- 1962 Ibero-Amerika Verein, Hamburg, Alemania.
- 1962 Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Alemania.
- 1962 Kunstamt Kreuzberg von Berlin, Alemania.
- 1962 Die bruckerBielefeld, Alemania.
- 1962 Galería "Junge Kunst" Fulda Simemnes Schuckert Werke, Erlangen, Alemania.
- 1963 Galería Sudamericana, New York, EEUU.
- 1963 Lillo Salberg of Chile, Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, EEUU.
- 1964 Sala de la Universidad de Chile.
- 1964 Museo de Bellas Artes de Viña del Mar.
- 1968 Kunstamt Kreuzberg, Berlin, Alemania.
- 1968 Galeria "B", Bensberg-Koln, Alemania.
- 1968 Siemens-Schuckert Werke, Erlangen, Alemania.
- 1986 Retrospectiva "Hoy a menudo recuerdo", Sala "El Farol", Valparaíso.
- 1986 Instituto Chileno-Alemán de cultura, Goethe Institut, Santiago.
- 1988 Instituto Chileno-Alemán de cultura, Goethe Institut, Viña del Mar.
- 1991 "Experiencias revividas" Goethe Institut, Santiago.
- 1991 "Experiencias revividas" Goethe Institut, Viña del Mar.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS/COLLECTIVE EXHIBITIONS

- 1945 Grupo de grabadores de Viña del Mar, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1945 Grupo de grabadores de Viña del Mar, Instituto Chileno Británico de Cultura, Santiago
- 1945 Grupo de grabadores de Viña del Mar, Instituto Chileno Británico de Cultura, Valparaíso.

- 1947 Primer Salón de Grabadores de Chile, Ministerio de Educación, Santiago.
- 1948 Grupo de grabadores de Viña del Mar, San Juan, Argentina.
- 1949 Grupo de grabadores de Viña del Mar, Mendoza, Argentina.
- 1949 Grupo de grabadores de Viña del Mar, San Rafael, Argentina.
- 1950 Exposición del grupo de grabadores de Viña del Mar, Sala de exposiciones Universidad de Chile.
- 1956 Con el instituto de expresión plástica, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Valparaíso.
- 1956 Con el instituto de expresión plástica, Museo de Bellas Artes de Valparaíso.
- 1951 1ª Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1951 Internacional de Serigrafía, Galería Meltzer, Nueva York.
- 1952 Salón Oficial, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1953 Exposición de grabadores chilenos en Alemania, Brasil, Francia, España, Suiza.
- 1954 Exposición Gráfica Internacional, Zúrich, Suiza.
- 1955 Gráfica Chilena Contemporánea en Frankfurt y Stuttgart, Alemania.
- 1956 Exposiciones Internacionales de la International Serigraph society, New York, EEUU.
- 1957 Grabados con el Instituto de Expresión Plástica, Ministerio de Educación, Santiago.
- 1960 Artistas “GEDOK”, Galería Christa Moehring, Wiesbaden, Alemania.
- 1970 Homenaje al triunfo del pueblo, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Sala 66, Sala del Ministerio de Educación, Sala Universitaria, Palacio de la Alhambra.
- 1972 sMuseo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago.
- 1978 Exposición Internacional de la Plástica “Todo hombre tiene derecho a ser persona” , Museo de San Francisco, Santiago.
- 1997 Sólo los espectros no vacilaron, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Valparaíso.
- 2004 Grabados inéditos del Fondo de Arte de la Universidad de Playa Ancha, Centro Cultural La Sebastiana, Valparaíso.
- 2008 Desde la matriz, Sala Viña del Mar.
- 2009 Una mirada al Grabado En Chile, Sala de Exposiciones, La Serena.
- 2010 Desde la matriz, Sala de Exposiciones de la Universidad de La Serena.
- 2012 Desde la matriz, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 2013 Desde la matriz, Casa Azul, Punta Arenas.
- 2015 Colección MAC: una suma de actualidades, Museo de Arte Contemporáneo (MAC).
- 2017 Post 90, Museo de Arte Contemporáneo (MAC).


BIBLIOGRAFÍA

- Bruce Museum, Greenwich, Connecticut (1963). *Lilo Salberg of Chile*. Connecticut.
- Escuela Nacional de Artes Gráficas (circa 1950). *Lilo Salberg*. Santiago.
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (1950). *El arte de la serigrafía en los Estados Unidos*. Santiago: Instituto de extensión de Artes plásticas de la Universidad de Chile: s/n.
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (1952). *Salón Oficial LXIII*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile: 17.
- Museu de Arte Moderna de Sao Paulo (1951). *Catalogo I Bienal*. Sao Paulo: Museu de Arte Moderna de Sao Paulo: 110.
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (1964). *Lilo Salberg*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.
- Instituto Chileno Alemán de Cultura, Goethe Institut (1988). *Lilo Salberg*. Viña del Mar: Arte Raimi impresiones.
- Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. (1970) *Homenaje al Triunfo del Pueblo*. Santiago: Editorial Universitaria: s/n.
- Rivera-Scott, Hugo (2017). Salberg, Lilo Los perseguidos en Museo de Arte contemporáneo (2017). *Catálogo razonado. Colección museo de arte contemporáneo. Facultad de artes universidad de Chile*. Santiago: Ready Graphic: 516-517.
- Universidad de Valparaíso -Instituto Chileno Alemán de Cultura, Goethe Institut (1986). *Retrospectiva hoy a menudo recuerdo: Lilo Salberg*. Valparaíso: Unidad de impresión, Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura: Universidad de Valparaíso. ●



# Etnografías de lo propio: Huella, catastro y mediación

Por Anita Acuña A.

A black and white photograph showing the back of a person wearing a t-shirt. The t-shirt has the text "EL ARTE DEBE SER INELUDIBLE" printed on it. The person is standing in front of a bright, possibly windowed, background. To the left, there are vertical shadows, and to the right, there are some dark, indistinct shapes.

“Llegará el preciso día en que nuestras ubicaciones geográficas  
dejarán de ser un simple trazado en un mapa  
y este hombre sudamericano se reconocerá en ellas,  
al ser también arquitecto y testigo  
en la construcción de una nueva cultura,  
de un nuevo modo de operar en la vida”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Adasme, Elías. Fragmento del texto leído en la acción de arte  
“El arte debe ser ineludible”, Octubre 1980. Archivo MAC.



1. ETNOGRAFÍA Y LENGUAJE: EL GIRO DE LA REFLEXIVIDAD EN LA DISCIPLINA ANTROPOLÓGICA

«Etnografía» alude a “la descripción sistemática de una cultura contemporánea única, a menudo mediante trabajo de campo [...] «etnografía» [designa] a su vez la aspiración de reunir sistemáticamente y conforme a procedimientos rigurosos acerca de los lenguajes humanos, sus costumbres, sus artes y sus logros”<sup>2</sup>. En un principio, el discurso positivista de la época, situó la etnografía dentro del marco de una *ciencia de la cultura* y por ende, como métodos productores de una verdad sustentada en la *objetividad del modelo empírico*. Sin embargo, esta mirada *objetiva* del registro etnográfico fue cuestionada durante la década de 1950, producto de las consecuencias de la teoría psicoanalítica, la fenomenología y la teoría estructuralista del lenguaje, los cuales generaron un quiebre en el paradigma empírico provocando una importante

toma de consciencia dentro del campo de las humanidades respecto a sus propias metodologías. Durante esos mismos años, Lévi–Strauss (1968) señaló que la acción de interpretar a un otro estaría siempre mediada por un lenguaje: “El lenguaje *es el acto cultural por excelencia*”<sup>3</sup>. Este giro se habría manifestado en la etnografía, en la abolición de toda objetividad y verdad absoluta, para hacer aparecer poco a poco la condición nativa del observador-etnógrafo<sup>4</sup>. De este modo, habría surgido en la disciplina etnográfica la idea de que el observador no es un agente externo sino que más bien, un *observador participante*; un *actor interno de la situación y el medio observado*, y por esta razón, los modos de registro aparecerían ahora desde su carga cultural, su condición material y objetual, en tanto condicionan la lectura de los marcos de comprensión del observador, de modo que se habría integrado un nuevo concepto en la antropología: el de la *reflexividad*, concepto que apunta a la toma de conciencia sobre los propios métodos de

observación y registro desarrollados en la cultura de quien observa, de manera que se produce con la idea de *observador participante* una apertura absoluta, en donde el trabajo del etnógrafo estaría definido precisamente por su indefinición: *la ambigüedad es la cualidad distintiva* señala Rosana Guber, de modo que la reflexividad apunta así a una *inespecificidad de la práctica de campo* que tiene como objetivo principal ampliar la observación para poder “detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad”<sup>5</sup>.

En este sentido la propuesta de la reflexividad abordada por Guber es también una que busca develar los marcos epistemológicos que condicionan, desde el poder, la mirada de lo otro, de manera que este cambio puede asociarse también, al llamado de atención de Judith Butler: “el problema epistemológico que plantea el verbo *enmarcar*, a saber, que los marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás como perdidas o dañadas (susceptibles de perderse o dañarse) están políticamente saturados”. Y es en esta aparición de las acciones y los materiales que componen el registro –de la con-

dición performativa del lenguaje– desde donde comienza a emerger la *subjetividad del etnógrafo*, con lo cual a su vez, comienza a converger la práctica etnográfica con la del artista, puesto que esta historia, es también la del arte contemporáneo, en donde hoy, artista y etnógrafo se unifican indisolublemente en una sola figura.

2. HAL FOSTER Y LA DOBLE CONDICIÓN ETNOGRÁFICA DEL ARTE LATINOAMERICANO

Según Hal Foster (2010), hoy, estaríamos siendo testigos de una nuevo paradigma al interior del arte: *El artista como etnógrafo*, el cual desplazaría la anterior problemática económica anunciada por Walter Benjamin en *El autor como productor* (1936), hacia otra de carácter cultural. Si bien en este nuevo paradigma, el otro cultural vendría a reemplazar al anterior proletariado sin parte, ambos idearios tendrían origen en el mismo mito moderno que da lugar a la idea de que la transformación política es el lugar de la transformación artística; modelo que muchas veces se desarrolla desde un supuesto realista que sitúa la verdad *fuera*, en un exterior, en un *otro*: ya sea en el otro so-

2 Barfield,Thomas [Ed.] (1997), *Diccionario de Antropología*. Barcelona. Bellaterra, 2000, p. 254-259.

3 Lévi-Strauss, Claude. Charbonnier, Georges., 1968, p. 134.

4 Guber, Rosana. *Etnología: campo, método y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001, p. 36-37. “Antes de 1960 el trabajo de campo estaba centrado en la tensión proximidad-distancia entre el etnógrafo y los nativos. Pero esta tensión comenzó a reformularse [...] Este replanteo estuvo acompañado por un debate sobre las ventajas y limitaciones de hacer etnografía en la propia sociedad, la ética profesional y la edición de autobiografías de campo. [...] Se reconocía al etnógrafo como un ser sociocultural con un saber históricamente situado. El primer objetivo de esta desmitificación fue la “natividad” del etnógrafo [...] Hasta los años sesenta iba de suyo que el conocimiento del Otro como conocimiento no etnocéntrico de la sociedad humana [...]. Pero con la encrucijada histórica de las revoluciones nacionales “hacer antropología” en la propia sociedad se volvió una posibilidad, a veces una obligación o un mandamiento.”

5 Guber, Rosana. *Etnología: campo, método y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001, p.40.

cial de un proletariado explotado, o bien –como ocurre en el segundo caso– en el otro cultural –. Para Foster, por medio de la obra de arte, el artista buscaría *darle parte* a ese otro oprimido, con el inconveniente de que éste, correría el riesgo de convertir su ejercicio crítico en uno paternalista continuador de la lógica de mecenazgo cultural burgués, sostenido en precisamente, la escisión entre autor y trabajador o bien, entre un autor-artista y un otro cultural-étnico.

Ahora bien, cabe la pregunta sobre si este giro etnográfico del arte en Latinoamérica y en Chile puede ser comprendido desde el mismo marco de análisis generado por Foster, en cuanto que aquí el problema cultural del *otro*, se sitúa ya no desde un centro hegemónico sino que, desde un lugar *periférico*. Teniendo en cuenta este antecedente, es que se puede comprender el giro etnográfico en Latinoamérica como uno doble y simultáneo: por un lado, en el continente americano el concepto de arte es problemático desde sus inicios en cuanto que enmarca la expresión artística dentro la episteme visual de tradición occidental renacentista (Acha, Colombes, Escobar, 2005), lo cual ha favorecido la reflexión sobre el concepto de arte como lenguaje y espacio

pre-asignado por el poder hegemónico. Por otra parte, como explica Ivonne Pini (2002) a partir de lo propuesto por Marta Traba y Juan Acha, a comienzos del siglo XX la vanguardia latinoamericana se configura como una constante *búsqueda de lo propio*, desde donde se reafirma la figura y la imagen de lo latinoamericano, en donde aparece *de forma simultánea* (a diferencia del análisis aplicado por Foster) ese otro político –la masa, el proletariado– y ese otro cultural –desplazado, étnico-. De este modo, ese *otro* no obedecería a una integración de la alteridad, sino que, más bien, sería una respuesta a la necesidad de dar imagen al ideario revolucionario y de fijar la identidad latinoamericana en distinción del positivismo imperialista de Norteamérica y Europa (Jean Franco, 1985). En este sentido, la relación entre arte y etnografía en Latinoamérica podría considerarse como una que se desarrolló durante todo el siglo XX en una serie de prácticas que presentan la *reflexividad* sobre los modos de producción del arte hegemónico, por medio de una *inventiva* irruptora de una retícula preasignada.

En este punto pues, se puede indicar que no es posible entender la reflexividad etnográfica del arte sin el contexto ciudadano latinoamericano, pues la

sistematización de la ciudad y la urbe entendida como red, máquina y dispositivo donde acontece la vida, fue el escenario de la lucha de clases del nuevo actor social –la masa –, así como también fue, la cuna de la modernización, en donde el continente americano se situó como aquella imagen espejada del viejo continente. Como indica Rodríguez-Plaza a partir del planteamiento de Michel De Certeau y el concepto de *ciudad letrada* de Angel Rama: “la ciudad es «un gran texto urbano, claro, planificado, legible» [...] Más allá de la circunscripción teórica y el mapeo de la ciudad, se produce un maderamen de gestos [...] Y más que ser inventado, lo cotidiano «se fabrica, se produce de forma diseminada, dispersa; insinuándose silenciosamente por todas partes en la manera de

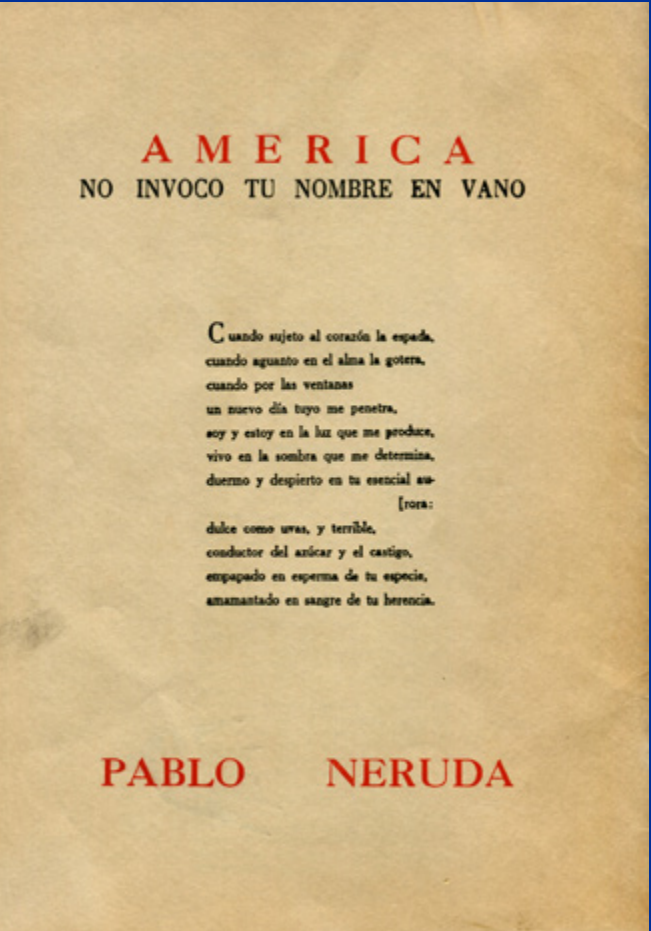
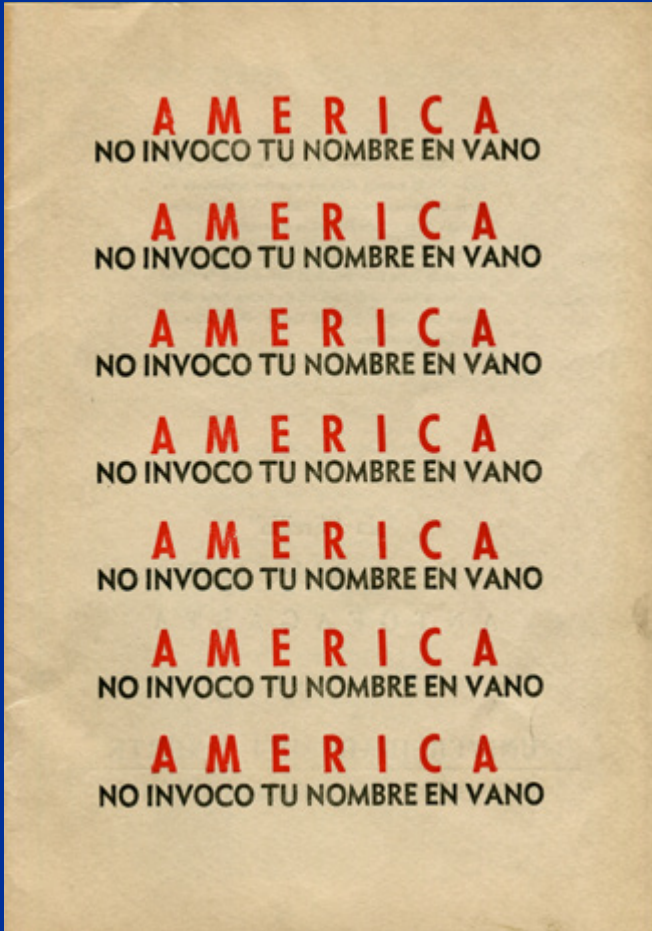
emplear, por ejemplo, los productos simbólicos [...] impuestos por un orden dominante»”<sup>6</sup>. Así, volvemos a encontrarnos con el análisis de Foster, en su señalamiento a la significativa situación actual de convergencia entre arte y etnografía, en donde se produce una *autoconsciencia del método etnográfico en las artes* que, reflexiva del marco de análisis, converge con la etnografía en la ejecución de un *trabajo de campo* sobre lo cotidiano, donde la ciudad es el tejido textual a modificar. Es en este sentido –a pesar de la condición etnográfica permanente de lo latinoamerincano– que se reflexiona aquí sobre un *arte etnográfico* en Chile, en donde *Alteridad, interdisciplinariedad, cultura, contexto y autocrítica*<sup>7</sup>, se conforman como los ejes claves desde los cuales se despliega la práctica.

<sup>6</sup> Rodríguez-Plaza, Patricio. “La ciudad latinoamericana. Apuntes sobre su conocimiento teórico y sus usos cotidianos” En *Estética y ciudad. Cuatro recorridos analíticos* [Rodríguez-Plaza comp.] Santiago de Chile: Frasis, 2007, p. 12-14

<sup>7</sup> Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 187. Foster hace un paralelismo entre el desarrollo del arte del siglo XX y la etnografía: “¿Qué distingue, pues, al giro actual [del arte], aparte de su relativa autoconsciencia respecto del método etnográfico? En primer lugar, como hemos visto, la antropología es considerada como la ciencia de la alteridad; en este respecto es, junto con el psicoanálisis, la lengua franca tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, es la disciplina que toma la cultura como su objeto, y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna [...] En tercer lugar, la etnografía es considerada contextual, una característica cuya demanda a menudo automática que los artistas y críticos contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se la concibe como arbitrando lo interdisciplinario [...] En quinto lugar, la reciente autocrítica de la antropología la hace atractiva, pues promete una reflexividad del etnógrafo en el centro aunque en los márgenes conserve un romanticismo del otro.”



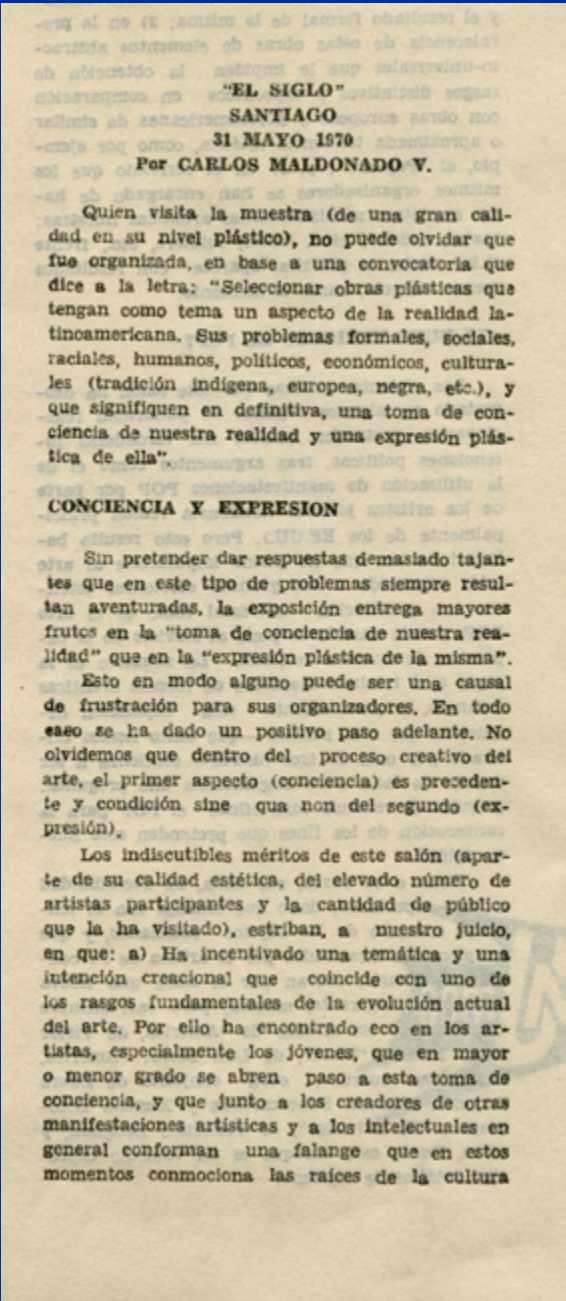
3. PRIMEROS ANTecedENTES DE LA REFLEXIVIDAD ETNOGRÁFICA EN EL ARTE CHILENO



Catálogo “América no invoco tu nombre en vano” MAC-Partenón / Sala Ercilla–Universidad del Norte. Antofagasta, 1970. Dirección de comunicaciones de la Universidad del Norte. Instituto de Extensión de artes plásticas de la Universidad de Chile.Archivo MAC.

Tres etapas fundamentales anteceden una práctica artístico-etnográfica en Chile: pictórico-visual-analítica (50’s), pictórico-material-expresiva (60’s), y objetual-conceptual (60-70’s). En Chile, las *investigaciones etnográficas* en el arte, tienen como antecedente una serie de manifestaciones anteriores que datan desde la década de 1950 en adelante, decenio en el que el soporte pictórico se presentó como espacio de análisis respecto a aquel lenguaje fundamental que construye la visualidad en el dispositivo cuadro: “Ya no se trata de pintar lo que el ojo ve, sino, las condiciones de vista de lo que se ve. Rectángulo no pinta los panoramas que el ojo ve, sino el ojo mismo como condición no figurativa de la figura”<sup>8</sup>. A comienzo de los años 60, con el Grupo *SIGNO*, se produjo la utilización del soporte cuadro desde el polo opuesto de Rectángulo: desde la *expresividad*, presentando una fuerte inclinación por romper la brecha entre arte y vida, para hacer ingresar en éste, la contingencia cotidiana marcada por una situación de intensa actividad política (Galaz, G, Ivelic , M. 1988). El cuadro post-informalista –en 1962– irrumpe con la huella expresiva de un gesto capturado por

<sup>8</sup> Thayer, Willy. “Del Aceite al collage”. En *Cambio de Aceite*. Santiago: Ocho Libros, 2003, p 44.



Maldonado V., Carlos. “El siglo” Santiago, 31 de Mayo 1970. En Catálogo “América no invoco tu nombre en vano” MAC-Partenón / Sala Ercilla–Universidad del Norte. Antofagasta, 1970. Dirección de comunicaciones de la Universidad del Norte. Instituto de Extensión de artes plásticas de la Universidad de Chile.Archivo MAC.



medio de la pintura, en donde la huella matérica canaliza el *aquí y ahora* de un *sujeto-cuerpo* sumergido en una realidad contingente, en constante transformación; el cuadro es utilizado como testimonio temporal, y la pintura, configurada como signifi- cante matérico.

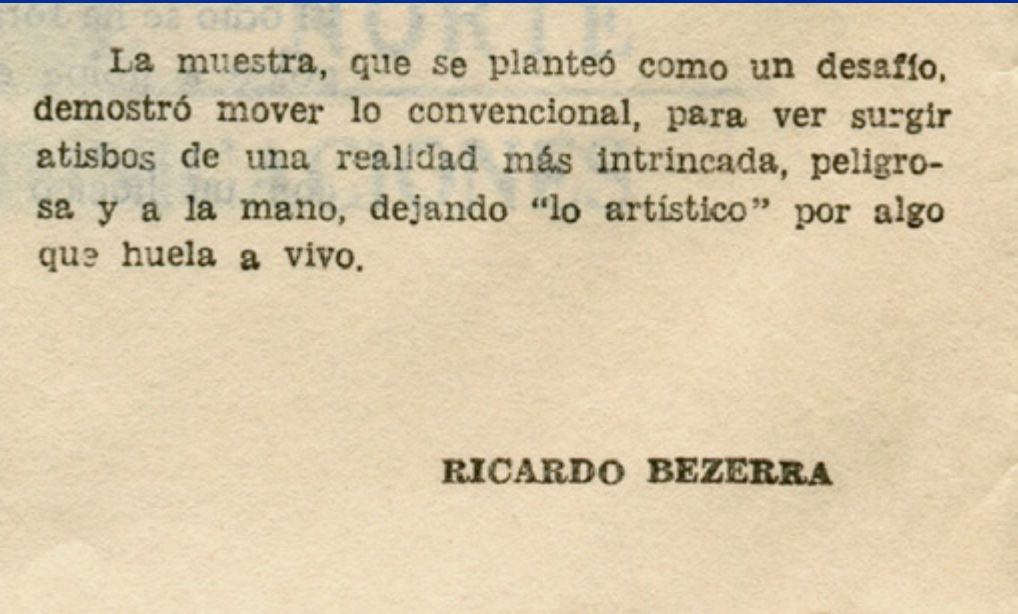
Entre 1965 y 1975, se produce así, la primera expansión categorial: aparece la *instalación* y una serie de propuestas – de *arte objetual*– que hacen uso de objetos cotidianos para presentar una articulación conceptual material, abriendo paso a la reflexión sobre la construcción socio-cultural de la vida cotidiana, a través de acciones y gestos desde donde emergen los procesos y la memoria material. Aquí se inicia pues, paulatinamente, la problemática socio-antropológica y la labor del artista como etnógrafo de su propia cultura. De esta manera, el decenio de los 70 se inauguró con *América no invoco tu nombre en vano*<sup>9</sup> y a pesar de la fuerte crítica de los sectores conservadores, continuó la voluntad por unir arte y realidad. La

obra comenzó a ser entonces, el registro sistemático de una acción ejecutada, proceso que como indica Willy Thayer, se puede entender como la puesta en marcha de un *materialismo histórico de los objetos*, donde la tela a decodificar es la superficie de la ciudad: “Se trata, nuevamente, de enfocar hacia la espalda de la representación [...] el intento de la salida del arte desde la decodifi- cación de la cotidianeidad del uso, los barrios, la ciudad. Tal decodificación ya no se lleva a cabo en la relación abierta entre “cuadro y vida”, cua- dro y ciudad y cuadro sociedad, como lo hiciera Balmes, sino como materialismo histórico de los objetos y de la comunicacionalidad urbana. [...] Paulatinamente el arte se va convirtiendo en in- vestigación social que compite y sobrelleva, en eficacia decodificadora, a las ciencias sociales, desfondando la sociología del arte y la sociolo- gía cultural.”<sup>10</sup>

Sin embargo, estos primeros atisbos de un artis- ta-etnógrafo en Chile, fueron interrumpidos por

el golpe militar el año 1973<sup>11</sup>, momento a partir del cual, el ejercicio de distanciamiento de lo pro- pio, antes ficcionado para el desarrollo de un dis- curso crítico activo sobre los marcos culturales y la realidad, se volvió entonces, una condición

*real e irreversible* en el contexto represivo. El su- jeto fue expulsado de sus coordenadas de senti- do, como una expropiación que demolió la casa habitada para fundar allí el edificio neoliberal.



Ricardo Becerra. Santiago, Mayo 1970. Comentario [fragmento]. En “América no invoco tu nombre en vano” MAC-Partenón / Sala Ercilla–Universidad del Norte.[catálogo de la itinerancia a Antofagasta] Dirección de comunicaciones de la universidad del Norte. Instituto de Extensión de artes plásticas de la Universidad de Chile. Antofagasta, Octubre, 1970. Archivo MAC.

<sup>9</sup> “En el mes de mayo de 1970 se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo una exposición denominada *América no invoco tu nombre en vano*, organizada por el instituto de extensión de Artes Plásticas, el Centro de Estudios de Arte Latinoamericano y los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. [...] La idea básica de la exposición era llevar al artista a un encuentro con la realidad, a una toma de conciencia de si el arte es epigonal o surge del mundo en que está viviendo”. Saúl Ernesto, Escenografía para el hambre. Revista Ercilla, Santiago, 20-26 de Mayo de 1970 (citado por Galaz, Gaspar., Ivelic, Milan. (1988), 2012, p. 151.)

<sup>10</sup> Thayer, Willy. “Del Aceite al collage”. En *Cambio de Aceite*. Santiago: Ocho Libros, 2003, p. 47-48

<sup>11</sup> “Las profundas modificaciones políticas e institucionales que afectaron el país al caer el gobierno del Presidente Allende, hicieron que el itinerario objetual perdiera continuidad y se replegara en sí mismo debido a que el sustrato ideológico que lo fundamentaba y la finalidad que perseguía eran incompatibles con el discurso político de la autoridad militar.” Galaz, Gaspar, Ivelic, Milan (1988), 2012, p. 151





Registro fotográfico acción de arte “A Chile”. © Elías Adasme. Foto: gentileza del artista. Archivo MAC.

*Y se volvió entonces un sismógrafo sensible que sale de su torre de marfil para captar los movimientos telúricos de su propio acontecer.*<sup>12</sup> Y si durante los años 1960 y 1970, dejó el arte para unirse a la actividad política y de cambio social, ahora lo hizo para subvertir la trama informativa y hacer emerger desde ella, la destrama de la colectividad.

#### 4. ETNOGRAFÍAS DE LO PROPIO EN EL CAMPO EXPANDIDO DEL TERRENO EXPERIMENTAL

En el último decenio, se han producido una serie de exhibiciones que ponen en valor las acciones y gestos llevados a cabo por artistas, organizaciones y colectivos que, desde un terreno experimental, intentaron ejercer un tipo de activismo político

<sup>12</sup> “No se puede seguir pensando en el arte como una actividad desvinculada de la realidad nacional, existiendo sólo y aislado en su “torre de marfil [...] Es la vida (tomada como totalidad) de una sociedad la que repercutido sobre el artista y su actividad. Este como un sensible sismógrafo ha ido registrando y develando la evolución del hombre para lo cual ha tenido que investigar y re-adequar todo un nuevo vocabulario plástico que de cuenta de manera más efectiva aquello que el ser humano no ve ni siente en el torbellino de su vida cotidiana.” Galaz, Gaspar. “Dossier de Crítica de arte” [fragmento], (Galaz, Gaspar, Revista CAL N°3, 1979)

durante las dictaduras militares de Latinoamérica del siglo XX. Además de la gran exhibición organizada por la *Red Conceptualismos del Sur* el año 2012, “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y luego difundida en Latinoamérica bajo diversos nombres y rearticulaciones<sup>13</sup>, figura como primer antecedente de esta serie de recuperaciones, la muestra del MAC Parque Forestal “*Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*” (2012). Proyecto que surgió el año 2010 del impulso del Museo por reparar en la colección la ausencia de obras y archivos de la década del 70 y 80 en Chile<sup>14</sup> producto de las medidas impulsadas por la dictadura<sup>15</sup>. De esta manera, la exhibición – gracias a la adjudicación del fondo FONDART y la respuesta

<sup>13</sup> En Chile, bajo el título “Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en américa latina en los años ochenta”, Paulina Varas y Javiera Manzi curaron la exhibición que reunía aquellos artistas chilenos presentes en la muestra original de la RedCdelSur, la cual fue exhibida en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Junio de 2016.

<sup>14</sup> “Con ocasión del Bincentenario de la República, el MAC se propuso saldar la deuda con la memoria de nuestra producción artística; deuda que se vincula con su misión fundacional manifestada por el entonces Rector de la Universidad de Chile, Juvenal Hernandez, en el catálogo que selló la inauguración del museo en agosto de 1947: “(...) este Museo tendrá como principio fundamental el de mostrar al país un conjunto lo más representativo posible de la producción viva de nuestros artistas plásticos” Yaski, Caroll. “Proyecto Bicentenario. Museo, memoria y patrimonio”, en VVAA, *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2012, p. 33.

<sup>15</sup> Ibid

de más de treinta artistas nacionales a donar sus obras como *donación bicentenario*–, tuvo como resultado un total de setenta y nueve piezas adquiridas<sup>16</sup>. Carroll Yasky –asistente curatorial– y Francisco Brugnoli –curador, director del MAC y artista visual parte de la escena artística en cuestión–, señalan cómo estas obras y documentos dan cuenta de un periodo sumamente relevante e influyente para el país. No sólo en términos de la memoria de la resistencia y el activismo político desde el arte durante la dictadura, sino que también, por la búsqueda que inician estas propuestas en la articulación de sus significantes materiales, en tanto se sitúan en un plano crítico respecto al lenguaje, entendiéndolo como *signo de poder a intervenir*<sup>17</sup>:

16 Op. Cit. p.34

17 “Arte experimental en la colección del MAC. Un aporte para el Bicentenario. Apuntes sobre una carencia y una historia”. Brugnoli, Francisco en VVAA, *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2012, p.18.

la ampliación de posibilidades materiales *presionan las categorizaciones*, hacen *insuficientes los códigos*, o bien, proponen *otras posibilidades para su ejercicio*<sup>18</sup>.

Es así como dentro de la diversidad de medios presentes en esta muestra, llama la atención la línea *arte y ciudad*, en la cual se presenta una serie de intervenciones urbanas realizadas en las décadas de 1970 y 1980, en las que resalta el uso reiterado de metodologías empíricas provenientes del ámbito de la sociología y la antropología, las cuales manifestadas como un trabajo de campo del artista investigador, se asocian al ámbito de la etnografía en el espacio de circulación citadina.

18 “Se hizo necesario, intrínsecamente necesario, hablar, decir, operar desde ciframientos o desvíos, algo que las mismas razones de seguridad impusieron pero cuyo alcance fue la subversión del lenguaje. Si el lenguaje constituía el soporte fundamental, como instrumento de poder, se hacía urgente su intervención, relativizándolo, haciendo ambiguos o insuficientes sus códigos, señalando otras posibilidades para su ejercicio, presionando convenciones y géneros, buscando superar una autocensura castrante. Por otra parte, situaciones de carencias en el sector impondrían y señalarían, en total coherencia con lo anterior, un forzamiento de materialidades y soportes en general, dando como resultado formas experimentales inéditas y generando un momento relevante de nuestra historia, sino el más importante de las artes en el país.” Op. Cit. p.17-18

“Entonces, aplastando la mejilla quemada  
contra los ásperos granos de este suelo pedregoso  
-como un buen sudamericano-  
alzaré por un minuto más mi cara hacia el cielo”<sup>19</sup>

5. NO HAY TEXTO SIN CONTEXTO:  
EL TRABAJO [ETNO]GRÁFICO DEL  
ARTISTA CHILENO

Pintura sobre una plantilla de aluminio con la silueta calada de un cuerpo humano fragmentado y vuelto matriz fija en el metal que marca sobre el pavimento aquellos hechos de violencia silenciados y negados por la prensa y las autoridades; encuestas en la vía pública hacen un catastro emocional; las líneas que delimitan el mapa del territorio son grabadas en un cuerpo que luego pende, amarrado desde el pie, en un poste de la vía pública. La grabadora registra el cotidiano del artista<sup>20</sup>. Huella cartográfica, sistemas de catastro, y registros documentales. Cada gesto es un descalce del lugar

19 Zurita,Raúl. “ Las aldeas de Tiganay” [fragmento]. En *Antiparaíso*. Editores asociados, Santiago de Chile 1982. p.158

20 Luz Donoso cuenta en una entrevista, que tenía una máquina grabadora para registrar conversaciones y otras instancias colectivas: “me compré una máquina grabadora de audio que era muy grande y pesada e iba a todas partes con ella. Por ejemplo, la llevaba a las discusiones de arte que había en el TAV y también a otros espacios de discusión pública” Donoso, Luz, citada por Varas, Paulina.“Una Acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso”. [catálogo de exposición] Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes / UC. Santiago, 2011. p.3

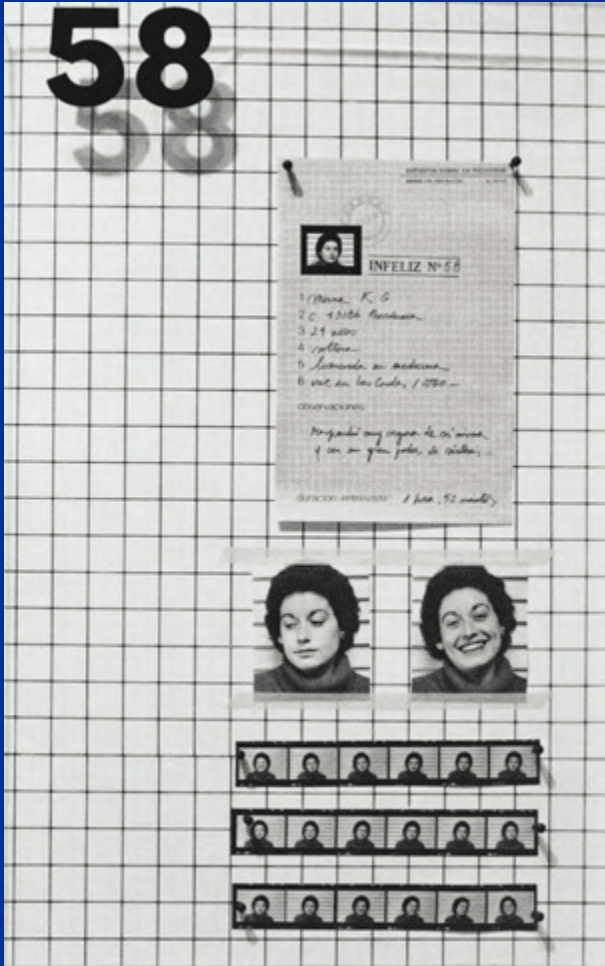
asignado para la palabra, uno que a su vez es también uno mayor: el de la *autocensura* (N. Richard), como silenciamiento, auto-exilio de la posibilidad comunicativa, renuncia a la expresividad de una *libertad* creativa. Tal vez, imposibilidad de utilizar el código articulado anteriormente para narrar el presente. Se margina la autoría manual para otorgarle lugar al registro y método técnico-científico que en la negación de lo acontecido produce una contraformación. El gesto es tal vez, un registrar para tamizar una y otra vez la experiencia traumática que no encuentra lugar en el abecedario asignado. Y a la vez, el gesto es uno sintomático del cuerpo víctima, que se automargina para generar un significativo fuera de toda huella expresiva, como resistencia anónima y silenciosa del régimen



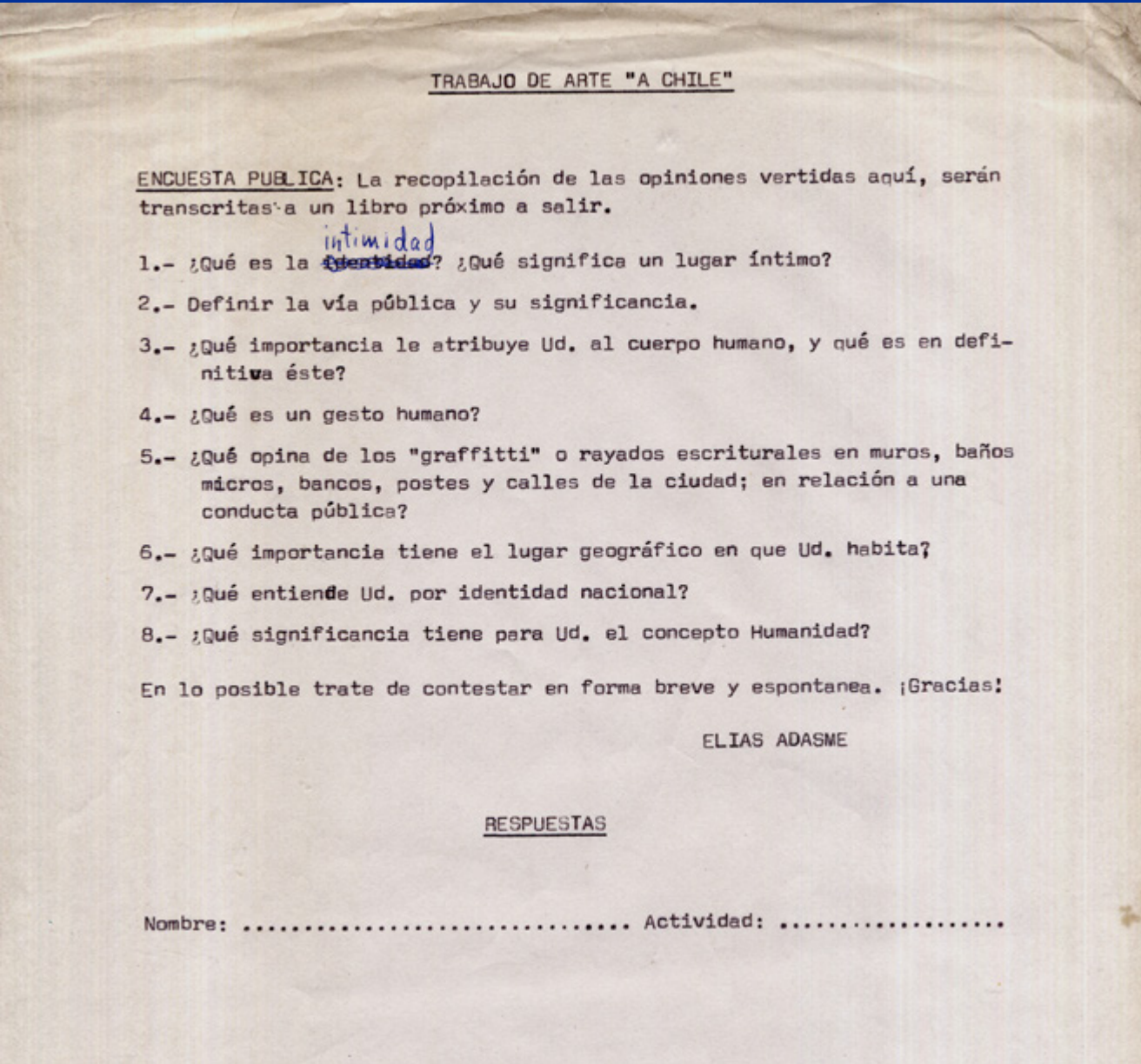
represivo de norma y control (N. Richard); expresiones de un sujeto en la brecha del lenguaje arrebatado; registros etnográficos para una cartografía de la ciudad arrebatada. Gestos etnográficos que, como palimpsestos, marcan e imprimen la huella de una memoria colectiva.

El año 1980, Alfredo Jaar, en su obra *abierta y de registro continuo* “Estudios sobre la felicidad” (Santiago, 1980-1981), realizó entrevistas a los asistentes luego de desplazar el cartel publicitario en diversos puntos del centro de Santiago para instalar allí la frase *¿Es usted feliz?*, al tiempo que efectuaba esta pregunta y una larga encuesta en pleno contexto represivo, haciendo aparecer así, a personas anónimas en el tiempo que se les había hecho desaparecer (Adriana Valdés, 1999). Es posible percibir una serie de artistas que, como Alfredo Jaar, durante este periodo de represión, hicieron uso de métodos empíricos de registro para mediar la experiencia en el contexto de violencia y censura. Elías Adasme en la serie de acciones que componen “A Chile” (Adasme, Santiago, 1979-1980), y más tarde, Janet Toro, con *Dos preguntas* (Paseo Ahumada, Santiago de Chile, 1986); gestos que ponen en marcha la acción realizada por el etnó-

grafo y cineasta francés Jean Rouch a principios de siglo (1927), quien en las calles de París, preguntó *¿Es usted feliz?*, registrándolo con su cámara de video para catalogarlo como *video-etnográfico*.



Alfredo Jaar. Retratos de Felices e Infelices [detalle], 1980  
De la serie Estudios sobre la Felicidad. En Jaar, Alfredo, Valdés, Adriana. Alfredo Jaar : estudios sobre la felicidad 1979-1981. Barcelona, Actar, 1999.



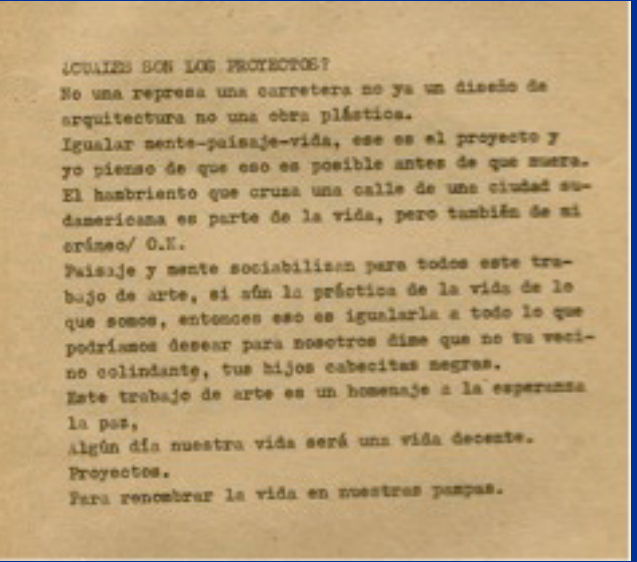
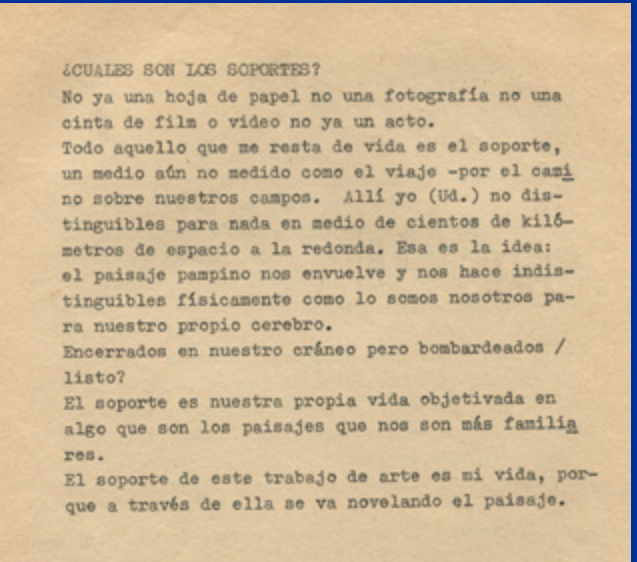
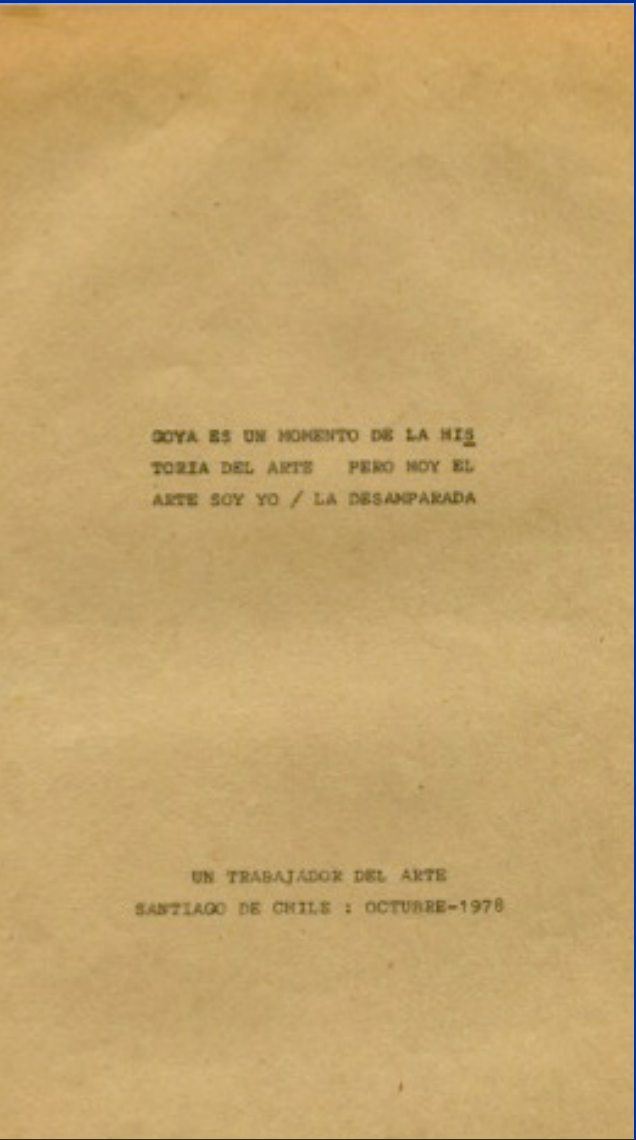
Encuesta a público. Trabajo de Arte “A Chile”.  
Elías Adasme, Donación del artista en 2009. Archivo MAC.



Los trabajos producidos por el Colectivo de Acciones de Arte –C.A.D.A–, aparecen también como fundantes en la utilización del método etnográfico. En un documento de su producción señalan el año 1982: “Replantearse dialécticamente el fenómeno de la creatividad en un contexto como el nuestro, supone no solo el cuestionamiento del lenguaje de una determinada práctica específica [...] Cualquier fenómeno surgido desde estos lugares [...] plantea el interrogante acerca de su propia naturaleza, sobre sus medios y el plan de sus objetivos”<sup>21</sup>. Y bajo una línea similar, resalta el trabajo crítico del Taller de Artes Visuales –TAV– donde fueron concebidas las metodologías impulsadas por Luz Donoso, Hernán Parada y Elías Adasme, con claras influencias de los escritos de Raúl Zurita y Fernando Balcells quienes, desde una escritura performativa, reflexionaron y marcaron pauta sobre una *producción de arte* realizada como *trabajo artístico* que se aleja del ámbito de la creación expresiva y de la noción de *resultado*, así como apuntan a definir *la gráfica* y su esfuerzo constante por unir arte y realidad desde los propios cuestionamientos al lenguaje que la produce. Esta concepción de la obra artística se encuentra a su vez en el escrito “Producción de arte” del Centro Imagen,

donde Freddy Flores se refiere al trabajo del arte, de la gráfica, de la siguiente manera: “El trabajo de arte está concebido aquí como una investigación acerca de la naturaleza del signo como registro gráfico. Esta investigación es entendida como práctica específica de un modo de producción de arte que acepta que no hay pensamiento sin soporte sustentador, que no hay texto sin contexto [...] es una desconstrucción de las formas habituales de representación tanto en su concepción euclideana del espacio, como en la forma convencional de organizar la estructura del discurso.” Tales documentos, cabe señalar, fueron donados al Museo de Arte Contemporáneo por Elías Adasme en el marco de la exposición anteriormente referida, como marco teórico fundamental para la comprensión de su práctica. Por otra parte, en la misma carpeta, se encuentra la entrevista “Un investigador creativo de la realidad” (2003), donde Elías Adasme se define como *investigador de la realidad*:

“Para mí, el artista es una especie de investigador de la realidad, que utiliza referentes históricos, sociales y culturales de esa misma realidad, como materia prima para llevar a cabo su trabajo. Y como todo investigador, tengo un método –un tanto iconoclasta



Adasme, Elías, “GOYA ES UN MOMENTO DE LA HISTORIA DEL ARTE PERO HOY EL ARTE SOY YO / LA DESAMPARADA”. *Un trabajador del arte, Santiago de Chile – 1978.* (Zurita/Los Proyectos/1974-1977) Documentos, p.3-4. Archivo MAC.

21 Colectivo Acciones de Arte, *Ruptura. Documento de Arte*. C.A.D.A. [Edic. C.A.D.A.] Santiago: Universitaria, 1982. p.2



*quizá- que yo denomino el método creativo, a través del cual, desarrollo mis ideas y proyectos artísticos para darles forma y contenido. Este proceso, por supuesto, requiere estudio y análisis como toda investigación. No creo en un arte de “inspiración”.*<sup>22</sup>



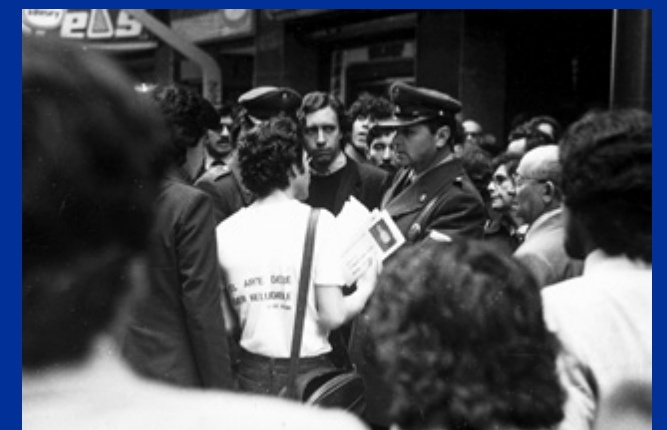
práctica artística, que también podemos con-

©Elías Adasme. Acción de arte “El arte debe ser ineludible” [panfleto repartido en el espacio público] Elías Adasme, 1980. Archivo MAC. Donación Bicentenario.

22 Adasme Elías en Aranda, Isabel, “Un investigador creativo de la realidad”. *Revista Escaner Cultural*, Santiago: No. 48 (2003).

prender “Calados para marcar fechas y lugares en la ciudad”<sup>23</sup> de Luz Donoso (Santiago de Chile, 1978), donde la estrategia etnográfica aplicada opera como contra-información de la oficialidad, de la misma forma que, un año más tarde, Donoso propone mediante la elaboración de su *archivo vivo*, la *Huincha sin fin: hasta que nos digan dónde están* (Santiago de Chile, 1979 - 1989); acciones desde las cuales se manifiesta la desaparición forzada de personas ejercida por los organismos del estado durante la dictadura militar. Como indica Paulina Varas (2011) –principal investigadora y compiladora del archivo Luz Donoso– el trabajo de la artista no se puede entender como uno individual: “La obra de Luz Donoso [...] elabora un lenguaje que se resiste a una lógica formal de representación del arte, que explora y conforma una gramática de acceso que decodifica y desclasifica nuestra memoria del presente, la vuelve fragmentaria, confusa y nunca integrada completamente a un relato oficial”<sup>24</sup>. Su gesto, se puede entender por esto, como la constante búsqueda por confor-

23 “La obra consistía en una serie de planchas de aluminio caladas representando partes del cuerpo humano (brazos, manos y torsos) que servían, como los stencil, para marcar e intervenir murallas del espacio público (controlado militarmente), aludiendo a la situación de violencia posterior al golpe militar de 1973.” Descripción de obra extraída de : Szmulewicz, Ignacio. “Luz Donoso. Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad”. *Catálogo razonado. Colección MAC*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2017, p. 230 - 232.



Elías Adasme. Pánfleto repartido durante la acción de arte “El arte debe ser ineludible”, 1980. Archivo MAC.

mar-producir dispositivos de la huella; un grabado conceptual que se materializa en las exploraciones sobre medios y soportes, los cuales permiten conservar el testimonio de una experiencia que estaba siendo negada por los registros *oficiales* de la época. Por otra parte, la primacía de lo colectivo por sobre lo individual no sólo se expresó en la ejecución de sus acciones, sino que estaba presente desde el momento de *pensar* la obra, donde el trabajo teórico-crítico realizado al interior del TAV fue fundamental. En su obra se registran los vínculos con los miembros del TAV: Patricia Saavedra, Elías Adasme, Sybil Brintrup, y especialmente, Hernán Parada, cuyo hermano Alejandro Parada, había sido detenido y desaparecido el año 1974, motivo por el cual, generaron en conjunto una serie de acciones: *Acción de apoyo en un sistema comercial* (Santiago de Chile, 1979) y *“Proposición 335”* (Santiago de Chile, 1980) entre otras.

Todos estos artistas parecen entrar a su vez, en el marco teórico propuesto por Nicolás Bourriaud, autor que, por medio del concepto *Topocrítica*, hace referencia a la utilización de métodos de medición

empírica del espacio en el arte contemporáneo, los cuales entiende como respuesta del arte a la ausencia del significado provocado por la lógica informativa, en el acto de comprender el mundo y nuestra manera de habitarlo: “Entre los modos de producción principales de hoy en día, se puede notar que la investigación científica, la investigación, la expedición, cobran importancia proporcional a la infigurabilidad y a la opacidad del mundo contemporáneo. Su objeto: la información. Es el saber, en tanto que material, el que funda la práctica de estos artistas *topocríticos*, que exploran sedimentaciones sociales o los archivos escondidos”<sup>25</sup>. En la topocrítica contemporánea lo esencial “conciene a las condiciones sociales, económicas, o políticas de los contextos en que vivimos. No se trata entonces únicamente de interpretar imágenes o textos, sino también de dedicarse a verdaderas excavaciones arqueológicas en el interior de los saberes, los objetos y los espacios que determinan nuestra cotidianeidad, de reunir y exponer el producto de estas investigaciones.”<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Varas, Paulina. Donoso, Luz. “Una Acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso”. [catálogo de exposición] Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes / UC. Santiago, 2011. p.2

<sup>25</sup> Bourriaud, Nicolás. “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica ” en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. [Hernandez-Navarro, Miguel Ed. ] Cendeac, España: Murcia 2008, p. 30

<sup>26</sup> Ibid



Luz Donoso. *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad*, 1978.  
Fotografía: Patricia Novoa. Colección MAC.



6. LA ETNOGRAFÍA DE LO PROPIO EN LA CIUDAD NEOLIBERAL ACTUAL

Giorgio Agamben (2001) señala que en el momento actual, somos testigos de que ya no se necesita de un antecedente de violencia para ver la *destrucción de la experiencia* en la que nos encontramos. Esta es hoy, una que ha sido expropiada del sujeto: “Hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. [...] Lo que caracteriza al tiempo presente es que toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable y nadie podría aceptar como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia.”<sup>27</sup> En este sentido Agamben, analiza el problema de la experiencia, desde el lenguaje que actuó como matriz conifguradora del sujeto: “Veremos que es en el lenguaje donde el sujeto tiene su origen y su lugar propio, y que sólo en el lenguaje y a través del lenguaje es posible configurar la apercepción trascendental como un “yo pienso” [...] el hombre se constituye como sujeto en el lenguaje y a través del

lenguaje.”<sup>28</sup> Y es a partir de esta expropiación de la experiencia que se puede comprender cómo, en la época actual, la relación con el lenguaje impulsada otrora por las obras etnográficas “reflexivas”, se ha vuelto el lugar común, en donde el arte es un lugar para la reflexión no *desde* el lenguaje –como sucede en los medios de comunicación– sino que *con* el lenguaje en donde el sujeto se extraña de lo propio para poder verlo por primera vez, como lo indica Sergio Rojas (2017): “Constatamos que el lenguaje es cotidianamente un tipo de existencia predada, en cuanto que contamos con ella desde el primer momento de nuestras relaciones como sujetos en el mundo. Y en este mismo “contar con”, el lenguaje “desaparece” en nuestros hábitos de comprensión del mundo. Establecemos siempre relaciones de lenguaje, pero *no con el lenguaje*.”<sup>29</sup>

En la actualidad, la metodología de campo aplicada en sus inicios por los artistas *experimentales* de las décadas de 1970 y 1980 en Chile, ha sido replicada por otros artistas y colectivos, los cuales son enmarcados en su mayoría como un *arte público* que se vale de estrategias de mediación para

establecer acciones de recolección y registro en un trabajo conjunto con la comunidad y sus pobladores<sup>30</sup>. Por otro lado, el paradigma etnográfico se ha expandido hoy no sólo al artista y al colectivo, sino que a la propia institución artística la cual se desenmarca del *cubo blanco* para ingresar el propio contexto urbano que rodea el edificio museal. Muestra de ello es el *Taller de intervenciones. Estrategias de camuflaje: una nueva relación entre el arte y la ciudad* (Museo de Arte Contemporáneo, 2014), y también la *Expobarrio* (Museo de Arte Contemporáneo, 2009) en donde se apartó al acto *artístico* creativo, de autoría particular, para hacer entrar el contexto real y comunitario de un programa gubernamental, desplazando la periferia al centro en donde los habitantes de sectores periféricos de la ciudad y de otras comunidades a lo largo de Chile se situaron en primer plano. Esta muestra, a su vez, se planteó como un acto político impulsado *desde* la comunidad en un rescate del

espacio público y de la noción de ciudadano. “Por primera vez en Chile un programa institucional, un programa de Estado, trabaja en una pesquisa de orientación, en una pesquisa de deseo, en un testeo de campo, para generar una pregunta desde esa procedencia”<sup>31</sup>. Por otra parte, esta acción se vio reforzada por la serie de seminarios “*Encuentros de ciudad*” (Centro de Extensión, Universidad de Chile, 2007–2009) los que tenían como eje de análisis la Ciudad del siglo XXI: sus modificaciones, sus consecuencias en los modos del habitar, así como las manifestaciones colectivas que tienen lugar en ésta como respuesta a las problemáticas económico-sociales en el marco del neoliberalismo, la globalización e informatización. Así, se constata la continuidad del paradigma etnográfico, donde la investigación apunta a la búsqueda de mecanismos desde los cuales el sujeto pueda apropiarse de su espacio para ejercer su accionar como uno político, que reivindique la noción de lugar.

27 Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (2001) [6ta Edición] Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015, p. 7-8

28 Op. Cit. p.60

29 Rojas, Sergio. *Las obras y sus relatos III*, Santiago: Editorial AV [Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile], Santiago, 2017, p.13.

30 La publicación *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. (Szmulewicz, Ignacio, 2015) recoge un gran número de prácticas en las cuales, el registro etnográfico –encuestas, entrevistas, estudio de campo, trabajo comunitario, etc– es el dominante.

31 Brugnoli, Fracisco. “La emergencia de la Ciudad: Sustentabilidad y pesquisa de sentidos”, en *3er Seminario de las actividades organizadas dentro del marco de La ciudad del futuro*. Santiago: Universidad de Chile. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2015. p.113.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia.* (2001) [6ta Edición] Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015
- Barfield,Thomas [Ed.] (1997) *Diccionario de Antropología.* Barcelona. Bellaterra, 2000. p .254-259
- Bauman, Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida.*(2011) (Trad. Lilia Mosconi 2013), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017
- Berger, Peter. Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad* (1968) [17va reimpresión]. Buenos Aires: Amarrortu Editores, 2001
- Bourriaud, Nicolás. “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica.” en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.* [Hernandez–Navarro, Miguel Ed. ] Cendeac, España: Murcia 2008, p. 17– 30
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal, 2001.
- Galaz, Gaspar e Ivelic, Milán. *Chile, Arte Actual.* (1ra Ed. 1988) Valparaíso: Eds. Universitarias de Valparaíso, 2012.
- Guber, Rosana. *Etnología: campo, método y reflexividad.* Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad.* 1ra ed. 1985. Edición de Hal Foster. Barcelona: Kairós 2008.
- Pollock, Griselda. “El análisis transdisciplinar de la cultura”. En *Arte líquido.* Bauman, Zygmunt. 2010
- Rodríguez–Plaza, Patricio. “La ciudad latinoamericana. Apuntes sobre su conocimiento teórico y sus usos cotidianos” En *Estetica y ciudad. Cuatro recorridos analíticos* [Rodríguez–Plaza comp.] Santiago de Chile: Frasis, 2007
- Rojas, Sergio, *La sobrevivencia clínica de la subjetividad.* Santiago de Chile: Cuadro de Tiza 2013
- Rojas, Sergio. *Las obras y sus relatos III,* Editorial AV [Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile], Santiago, 2017.
- Szmulewicz, Ignacio. *Arte, ciudad y esfera pública en Chile.* Santiago, Chile: Metales pesados, 2015.
- Thayer, Willy. “Del Aceite al collage”. En *Cambio de Aceite.* Santiago: Ocho Libros, 2003. p.42-59
- VVAA, *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad.* Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2012.
- Zurita,Raúl. “ Las aldeas de Tiganay”, En *Antiparaíso.* Editores asociados, Santiago de Chile 1982. p.157-159
- Colectivo Acciones de Arte, *Ruptura. Documento de Arte.* C.A.D.A. [Edic. C.A.D.A.] Santiago: Universitaria, 1982.

CATÁLOGOS

- “América no invoco tu nombre en vano” MAC-Partenón / Sala Ercilla–Universidad del Norte.[catálogo de la itinerancia a Antofagasta]. Dirección de comunicaciones de la universidad del Norte. Instituto de Extensión de artes plásticas de la Universidad de Chile. Antofagasta, Octubre, 1970. [portada y contratapa]. FAIMAC [Archivo MAC]
- *La emergencia de la Ciudad: Sustentabilidad y pesquisa de sentidos* [ 3er Seminario de las actividades organizadas dentro del marco de La ciudad del futuro]. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2015. Impreso.
- *Expobarrio. Barrio a barrio construyendo ciudad.* [Catálogo Exposición, 2009]. Santiago de Chile: Facultad de Artes Universidad de Chile. Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal y Ministerio de Vivienda y urbanismo, Gobierno de Chile, 2009
- Szmulewicz, Ignacio. “Luz Donoso. Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad ”. En: *Catálogo razonado. Colección MAC. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo,* 2017, p. 230 - 232.
- Carvajal, Fernanda. Ficha razonada “Elías Adasme (1955,–). A Chile”. en *Catálogo razonado. Colección MAC. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo,* 2017, p.52-54
- Catálogo Razonado. Ficha razonada: Alfredo Jaar. Santiago, MAC 2017.
- *Chile, años 70 y 80. Memoria y Experimentalidad.* [Catálogo- Cuadernos de Arte]. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal, 2012
- Ficha técnica de “ Estudios sobre la felicidad. Alfredo Jaar, 1980-1981” [Registros fotográficos b/n de intervenciones urbanas]. En *Colección: Arte Experimental.* Donación Bicentenario. Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile.
- Varas, Paulina. Donoso, Luz. “Una Acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso”. [catálogo de exposición] Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes / UC. Santiago, 2011.
- Aranda, Isabel. “Un investigador creativo de la realidad” (Entrevista a Elías Adasme) *Revista Escaner Cultural* No. 48 (2003)
- Archivo MAC. Donación Bicentenario. Arte Experimental. 2010.
- *Revista CAL No3 .* Santiago. Octubre de 1979.
- “Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad” [Catálogo] Sala PAYS. Parque de la memoria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2014-2015. ●



# Un arte para todos. Artes aplicadas y populares en la educación artística chilena<sup>1</sup>

Por Felipe Quijada

---

<sup>1</sup> Este artículo constituye el resumen de un trabajo preparado para el Proyecto FONDART "Historia de la educación artística superior en Chile 1947-1968", folio n° 408964.



Si la idea de un arte nacional en Chile desde la creación de la Academia de Pintura (1849), y las posteriores secciones de escultura y arquitectura, estuvo anclada a la noción de progreso, en vista y comparación del arte producido en las metrópolis artísticas europeas, a partir del siglo siguiente esta lógica no sólo fue puesta en duda, sino que se propusieron diversas vías de conformación identitaria, buscando generar un arte nacional basado, por ejemplo, en las expresiones culturales indígenas y las pertenecientes a las capas populares del mundo rural y campesino.





La reforma a la educación artística impulsada a partir del año 1928 tendió a la recuperación de fuentes vernáculas, tanto la iconografía del arte araucano y de los pueblos indígenas del norte del país, como el ingreso de lo popular (tipos productivos, costumbres, etc.) al ámbito de la representación, fuera de las fórmulas del costumbrismo decimonónico. Carlos Isamitt, compositor, musicólogo y pintor, tras haber realizado un estudio de más de trescientos planes de enseñanza relativos a esta materia en Europa, ocupó el cargo de Director de Educación Artística, propiciando la fundación de la Sección Vespertina de Artes Decorativas y luego de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, con la finalidad de cimentar el trabajo técnico, además del artesanal, en un sector de la industria todavía muy lejano de su consolidación, estableciendo un vínculo con la clase obrera para que esta pudiera ser incorporada a la educación de las artes aplicadas, de acuerdo a la función social propugnada por la institución en el periodo reformista. Se propuso una modernización del lenguaje del arte en concordancia con el estilo internacional nutrido por la “Escuela de París”, en una simbiosis con la búsqueda de motivos iconográficos propios, tanto prehispánicos como populares, con la fina-

lidad de ser aplicados al arte, la artesanía, la arquitectura y la industria. Esta situación particular queda abruptamente interrumpida en 1929, con el cierre de la Academia de Bellas Artes, decretando el envío de un grupo de estudiantes pensionados a Europa por el Estado chileno, con la finalidad de realizar estudios en artes “puras” y artes aplicadas.

Pese a la breve duración del proyecto que sustentó la reforma, sus fundamentos permearon la discusión artística, y desde ese momento fue recurrente que quienes produjeron al igual que quienes pensaron el arte, se hicieran la pregunta por el carácter nacional del mismo, fuese de manera directa o indirecta.

Desde los estudios culturales se ha propuesto que en Latinoamérica, en general, y en Chile, en particular, desde el siglo XIX, han existido dos corrientes orientadoras en la organización de la cultura, por un lado la modernización y por el otro la búsqueda de una identidad local. A través de la investigación propuesta se intentará mostrar que estas matrices no están dispuestas en una relación puramente antinómica, sino que más bien se interrelacionan, estableciendo un contrapunto sobre el que predomina

alguna de las dos tendencias, o donde se yuxtaponen aspectos esenciales de cada una de ellas.

El periodo a estudiar (1947-1968) se encuentra signado por políticas desarrollistas que desde el Estado intentaron dar un auge progresivo al proceso de industrialización de la producción. Al mismo tiempo, se estableció paulatinamente la ampliación de la cobertura educativa. La Universidad de Chile, como institución paraestatal, se constituyó como el principal organismo de producción y difusión de cultura, a través de un nutrido proyecto de extensión cultural, que comenzó en la década del treinta, durante la rectoría de Juvenal Hernández, y que se fue robusteciendo las décadas siguientes. El lugar y el rol asignado a las artes transita, de esta manera, entre políticas de modernización y democratización cultural, lo que repercutió en la educación artística, tensionando los discursos identitarios, que buscaron erigirse como sustrato de una producción artística propia, que representara los “valores nacionales”. Todo ello apoyado en la incorporación del sujeto popular a la enseñanza artística por medio de los programas de artesano y artífice impartidos por la Escuela de Artes Aplicadas, o en el seno de

la producción doméstica de las artes del pueblo, apropiadas, resignificadas y difundidas por agentes e instancias propiciadas al interior la Universidad de Chile.

Partiendo de sus estatutos, la Escuela de Artes Aplicadas se formó con el objetivo de fomentar la “enseñanza de la plástica orientada hacia sus aplicaciones” por lo que su industrialización tendía “en consecuencia, a la formación del Artesano, del Artífice y del Profesor de Artes Aplicadas”<sup>2</sup>; así, desde su concepción aspiró a convertirse en un polo de modernización, que estrechara lazos con la industria sin perder su raíz, centrada en el oficio artístico.

Si bien encontramos como antecedente en 1906 la creación de la Escuela de Artes Decorativas, dependiente de la Academia de Bellas Artes, esta no logró una articulación con la producción artística ni tuvo alcances mayores. La creación de la Escuela de Artes Aplicadas se dio durante el periodo de dirección de Carlos Isamitt, ocupando este plantel una sede diferenciada ubicada en la calle Arturo Prat 1171. La primera etapa de la Escuela de Artes Aplicadas se materializa con el nombramiento el

<sup>2</sup> *Reglamento de la Escuela de Artes Aplicadas*. Aprobado por decreto n° 100, de 24 de diciembre de 1936, del Rector de la Universidad, Santiago. Prensas de la Universidad de Chile, p. 3.

año 1933 del pintor y escultor José Perotti como su primer director, que ejerció el cargo hasta su fallecimiento en 1956.

El plan de estudios aprobado oficialmente el año 1936 incorporaba tres niveles de enseñanza, el primero, designado como “ciclo elemental”, que correspondía a la formación de los artesanos, y que tenía una duración de dos años. Sus estudiantes debían cursar las asignaturas de dibujo, modelado, historia de las artes plásticas y dibujo técnico, además de su especialización respectiva. En el mismo nivel se estableció un plan de estudios nocturno, que a diferencia del anterior tenía una duración de tres años, enfocado al ingreso del obrero. El segundo ciclo, o ciclo intermedio, constituía la base para el último ciclo, que otorgaba el grado universitario de artífice o el de profesor de artes aplicadas. Los talleres de especialización se dividían en artes del fuego, de la madera, textiles, gráficas y de los metales. Mientras que para optar al título de artesano, el postulante debía haber completado su educación primaria y ser mayor de edad, para optar al grado universitario de artífice o profesor de artes aplicadas debía estar en posesión del grado de bachiller en filosofía.

Un artículo publicado en la Revista de arte el año 1935<sup>3</sup> extiende los lineamientos y las proyecciones del hace poco creado plantel, ahondando en el sentido de la enseñanza de las artes aplicadas, recogiendo el puntapié inicial dado por la reforma artística impulsada por Isamitt. Durante el periodo de dirección de Perotti el desarrollo de la enseñanza en artes aplicadas buscó trascender la división de las artes, a través del axioma “un arte para todos”, donde artesano y artista confluían en la figura del artífice, que por medio de la técnica artística al servicio de la vida, proveía de sentido plástico los artefactos de uso común, utilizando como fuente las formas vernáculos del arte popular y el arte indígena, o mediante la estilización de otros motivos en concordancia con el estilo internacional ligado a la Escuela de París, transferido por los estudiantes becados que al regresar encontraron un espacio como profesores en la Escuela de Artes Aplicadas, o por los artistas europeos contratados por la Universidad; intentando cumplir, así, con un plan de modernización “propia”, proyectando el objetivo de democratizar el arte, al incorporar una nueva fuerza de trabajo que aportara de forma creativa con la producción industrial, así como también, al insertar sus obras

<sup>3</sup> Perotti, José. “Las artes aplicadas en Chile”. *Revista de Arte*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Vol. 1, n° 4 (1935), p. 7-8.

en el espacio público y doméstico, tendiendo nexos con la arquitectura.

Para el año 1947, se aprobó un nuevo reglamento y plan de estudios que introdujo importantes modificaciones al anterior, con la finalidad de profundizar y expandir sus alcances, de cara a la misión que había establecido la Universidad como principal polo de desarrollo cultural. El documento declara que la Escuela de Artes Aplicadas tenía como objetivo: “la enseñanza de la plástica dirigida hacia las técnicas de sus aplicaciones. Se dedicará, en consecuencia, a la formación profesional de artífices y artesanos capacitados para cooperar a la formación de una Industria Artística en el país y para colaborar en la Industria en general. Atenderá, también, en conexión con el Instituto Pedagógico, a la preparación de profesores”.<sup>4</sup>

Este último punto, de vital importancia en términos programáticos, se comprueba en el nuevo plan de estudios, donde se generan dos nuevas menciones correspondientes a la de “profesor de artes manuales” y “profesora de labores femeninas”. Era necesario establecer mayores nexos con la enseñanza de las artes a nivel escolar, de manera que resulta-

<sup>4</sup> “Escuela de artes aplicadas: reglamentos y plan de estudios.” *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Universidad de Chile. Año XVII, 3ª serie, segundo semestre de 1947, p. 303.

ba necesario materializar la premisa que se instaló desde los tiempos de la dirección de Isamitt: la vinculación del arte y la educación, bajo la idea de la “escuela nueva”, donde la enseñanza de oficios, en este caso artísticos, cumplía un rol preponderante en la formación integral del alumnado.

Asimismo, se buscó afianzar la inserción de los egresados en la industria ampliando la oferta de los talleres de especialización, enfocando buena parte de los cursos nuevos hacia el área gráfica, el diseño y la decoración. De esta manera eran ofrecidos los siguientes talleres: cerámica, vidriería, grabado e impresiones, afiches y propaganda, encuadernación, fotografía, cerrajería artística, fundición artística, ebanistería, tallado y tornería, tejido a telar, tejidos a máquina, estampados sobre tela, artes del vestuario, bordados y encajes, orfebrería y esmalte sobre metales, decoración de interiores, escenografía y pequeña plástica.

Mucho más profundos fueron los cambios que trajo consigo el programa de estudios aprobado el año 1960. Primero la supresión de los dos planes de pedagogía alternativos impulsados en el programa anterior, pero además llama la atención la



incorporación de asignaturas que excedían el campo puramente técnico de la creación artística, cursos de formación general, profundización en los ramos de historia de las artes, diseño industrial, química y física aplicada, entre otros. Si durante el periodo se buscaba potenciar la investigación y la profesionalización al interior de la Universidad, la inclusión de dichos cursos tendió a la profesionalización del artífice. El giro hacia el diseño y el relativo alejamiento de la matriz técnica anclada al oficio buscaban acortar la enorme brecha existente entre arte e industria debido a la escasa inserción efectiva de los egresados en el ámbito industrial, liderando la planificación artística, más que insertándose como obreros artesanos.

En la inclusión de los nuevos talleres es posible apreciar el paulatino desplazamiento del eje “manual” al “proyectivo”, siguiendo la hipótesis de Eduardo Castillo<sup>5</sup>, que marcaría el devenir de la institución, virando hacia el diseño y su relación con la arquitectura, lo que originó la disolución de Artes Aplicadas en 1968 y la creación de la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile.

<sup>5</sup> Castillo, Eduardo. “La Escuela de Artes aplicadas en la educación chilena” en Castillo, Eduardo (ed.). *Artisanos, Artistas y Artífices. La escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros, 2010.

Otro de los hitos en el periodo de dirección de Ventura Galván fue la incorporación de la Escuela de Canteros a la Facultad de Bellas Artes, el año 1962. La Escuela de Canteros “Pedro Aguirre Cerda” fue creada el 15 de diciembre de 1943, por el escultor Samuel Román, que al poco tiempo pasó a depender del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación. Su objetivo era “formar obreros especializados, directores de obra, artesanos y artífices en el trabajo de la piedra, como una manera de vitalizar el empleo de esta materia puesta al servicio de todos los usos, en sus relaciones con la arquitectura, el urbanismo y la estatuaria, y también de encauzar, con sentido realista, profesional, el desempeño práctico de sus egresados”.<sup>6</sup>

El programa de la Escuela estaba constituido por planes anuales que otorgaban conocimientos a los alumnos dependiendo de la duración de sus estudios. El primer año se formaba a los artesanos en piedra o picapedreros, quienes debían aprender a manejar la extracción de la piedra y conocer sus cualidades materiales, además de dominar la elaboración de herramientas, gradas, revestimientos,

<sup>6</sup> *Piedras, talladas barros cocidos, dibujos*. Departamento de Cultura y Publicaciones. Ministerio de Educación. Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda, Santiago, 1943.



*Catálogo del Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo, realizado en diciembre de 1966, en las dependencias del Museo de Arte Contemporáneo. Archivo MAC.*

zócalos, acobalaciones, pavimentos y pulimentos a la martelina; mientras que el segundo formaba a los canteros ornamentadores o maestros canteros, quienes debían poder elaborar cornisas, frisos, columnas, bases, capiteles, tumbas, fuentes y sarcófagos, atendiendo sus detalles constructivos. El tercer año se formaba los talladores en piedra o ayudantes de escultores y a los constructores en piedra, capacitados para ser directores de obra en proyectos que contemplaran el manejo de saca de puntos y modelados, la colocación y el dominio del repertorio de los estilos ornamentales.

Para el año 1951, la Escuela contaba con una veintena de alumnos, obreros, dueñas de casa y profesores. Los cursos dictados en el establecimiento y los profesores que los impartían eran los siguientes: dibujo técnico, por Isaías Cabezón; dibujo documentario, por Israel Roa; taller de cantería y herrería, por Luis Cerda; y el curso de escultura en piedra, dictado por Samuel Román para la Escuela de Artes Aplicadas funcionando al mismo tiempo para la Escuela de Canteros. Es posible apreciar que pese a haber sido un organismo externo a la Universidad, el modelo de su programa formativo

se emparentaba con el establecido por Artes Aplicadas, además de estar ligado a la institución universitaria a través del curso de escultura en piedra.

Al momento de su anexión a la Facultad, la Escuela de Canteros contaba con un edificio propio ubicado en la calle Los Olmos, sin terminar por falta de recursos, condición adversa que no sólo fue la tónica con Canteros, sino que también de Artes Aplicadas, que proyectaba su traslado a un terreno ubicado en Cerrillos, donado por el empresario Salomón Sack, pero que no llegó a concretarse durante el periodo de Artes Aplicadas como tal.

En una entrevista realizada en octubre de 1963, Samuel Román hablaba de la importancia de la Escuela, la que en ese momento contaba con más de sesenta alumnos. Sobre el sentido del plantel y su proyección declaraba: “El trabajo del cantero tiene un carácter social (...) viste al hombre en el espacio público, por medio de la arquitectura y el urbanismo (...) Este país necesita ornamentar sus casas y remozar su espíritu. Ello se puede conseguir por medio de la belleza de la piedra”.<sup>7</sup> Mucho más cercano al sentido inicial de Artes Aplicadas,

<sup>7</sup> Cea, Eliana. *El cantero, un artesano que adquiere rango universitario*. *El Diario Ilustrado*. Santiago, 27 de octubre de 1963, p. 23-24.

para Román, la función social de Canteros debía cumplir con el alhajamiento del espacio público incorporando a la producción artística al obrero, interviniendo en ello el oficio de la piedra como tal y, por lo que el componente artístico no podía ser disociado en ningún nivel del sustrato material. En consecuencia, el enfoque orientado hacia el diseño generó roces entre facciones de ambos planteles, especialmente en el periodo de la reforma universitaria.

El plan de estudios aprobado en 1966 establecía una duración de tres años para la obtención del título de artesano y obrero artesano (plan vespertino), y de cuatro años para la obtención del grado universitario de artífice. Las asignaturas del programa de artífice eran dibujo y pintura, escultura, dibujo técnico, tecnología de la cerámica, historia del arte, historia de arte aborígen americano, proyectos y organización, conceptos fundamentales y correlativos de las artes plásticas, estética, sociología y folklore chileno. Mientras que para artesanos dibujo y pintura, escultura, dibujo técnico, tecnología de la cerámica, historia del arte, historia de arte aborígen americano, conceptos fundamentales y correlativos

de las artes plásticas; y para Obrero artesano: dibujo aplicado, dibujo técnico, escultura, historia del arte aborígen y taller de especialización. Los talleres de especialización eran tallado de la piedra (cantería), cerámica ornamental y fundición artística.<sup>8</sup>

Canteros fue el reducto que mantuvo con mayor fuerza un discurso identitario cercano al planteamiento del periodo de dirección de Isamitt, en tanto el énfasis en la enseñanza de los motivos del arte de los pueblos indígenas dotaba iconográficamente parte del trabajo expresado en las piezas de cerámica y los ornamentos en piedra producidos por los estudiantes. Asimismo, los cursos de folklore, dictados por el especialista en la cultura popular inmaterial chilena, Oreste Plath, quien había dictado cursos similares en las Escuelas de Temporada y había participado en los debates y acciones en torno al folklore y el arte popular propiciadas por la Universidad de Chile desde la década del treinta, fueron de gran importancia para dotar de contenido la proyección estética del estudiantado. En una entrevista Plath recuerda este periodo afirmando: “fui profesor de Arte Popular en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela

<sup>8</sup> Universidad de Chile. Recopilación de leyes y reglamentos. Volumen II. Marzo de 1967. Archivo MAC.



de Canteros porque habían canteros, artesanos y artífices, así es que tenía que hablarles del aspecto popular de la cultura de la tierra”.<sup>9</sup>

El año 1963 Ventura Galván es nombrado Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, debiendo abandonar la dirección de Artes Aplicadas. En su lugar fue designado el arquitecto Fernando Caracci, quien impartía el curso de dibujo técnico en la Escuela de Artes Aplicadas, y que ocuparía el cargo hasta la disolución de la Escuela y la formación del Departamento de Diseño. Según Eduardo Castillo, su periodo de dirección, que coincidió con el proceso de la Reforma Universitaria y que propició la consolidación formal del diseño en la enseñanza universitaria estaría definido por “la división provocada al interior de Artes Aplicadas, entre los sectores proclives a la formación que la Escuela impartía, versus los sectores que plantearon un distanciamiento radical de la artesanía y el oficio para buscar una vinculación más efectiva con la industria y el ámbito tecnológico”.<sup>10</sup>

La contemporánea idea de diseño se visibiliza en los Salones Oficiales de Artes Aplicadas, impulsa-

dos por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, el primero realizado el año 1964 y el segundo el año 1966. Este último llevó por título “Salón de artes aplicadas en el objeto contemporáneo”. En el texto de presentación del catálogo se declaraba que:

*“el término objeto contemporáneo, empleado por primera vez en un salón de Artes Aplicadas, abre un nuevo campo de experiencias a los artistas, que en otras ocasiones han visto limitada su capacidad creativa a las modalidades tradicionales de las Artes Aplicadas y Decorativas (...) la inclusión del diseño industrial aquí presente, es el punto de partida de futuras iniciativas de este orden, que ejemplifiquen las ventajas de un alto nivel estético en la producción industrial”.*<sup>11</sup>

Pese a la ambigüedad del concepto de objeto contemporáneo, se enfatizaba el sentido que abría la inclusión del diseño, que era el de incorporar el arte a la industria a través de una orientación nueva y experimental basada en la proyección de un resultado formal, y ya no en la práctica del oficio artístico. Además de ejercicios de diseño industrial, en el salón se exhibieron textiles (bordados, vestuario,

alfombra), artes gráficas, orfebrería, joyería, afiches, cerámica, muebles, esmalte sobre metal y fotografía.

Esta idea de industrialización de la producción artística en su aspecto proyectivo ligado al diseño no anuló la noción de identidad, sino que a raíz de esta nueva práctica se generó una modalidad diferente en la interpretación de dicho concepto, distinta a la que propugnó Artes Aplicadas desde su creación. Este nuevo enfoque, buscaba “valorar las artesanías, de cultivo tradicional, ajustando este tipo de realización a principios, que por una parte den mayor cabida a innovaciones de orden técnico e inventivo y que por otra acentúen los valores de autenticidad que dignifiquen la creación artesanal”.<sup>12</sup> Claro ejemplo de esta modalidad fue el trabajo llevado adelante por Margarita Johow en el ámbito del arte textil, quien en este salón participó con obras tituladas como *Unku*, aludiendo a la prenda andina de origen origen prehispánico, la cual buscó reinterpretar. Durante los primeros años la década del setenta, junto a la artista textil Paulina Brugnoli continuó desarrollando proyectos bajo esta línea de trabajo, como su investigación sobre textiles preincaicos,<sup>13</sup> con la intención

de producir a nivel industrial creaciones textiles inspiradas en los tejidos andinos.

Así, podemos constatar que los mayores conflictos en cuanto a la formación en Artes Aplicadas no se dieron en torno a la relación entre modernización e identidad, sino que más bien en el eje antinómico de la producción artística manual y la producción industrial impulsada por el diseño proyectivo, que, en la práctica, pocas veces llegó a concretarse en el contexto local.

A diferencia de la enseñanza, elaboración y circulación de las artes aplicadas, el proceso de democratización de la cultura y su relación con la modernización supuso tensiones mucho mayores en lo relativo al arte popular. La apropiación de la cultura popular durante el segundo tercio del siglo XX estuvo marcada por una congruencia entre el concepto de identidad y las formas del pueblo, por lo que la industrialización de los procesos productivos, y fenómenos como el turismo cultural o la incorporación de elementos culturales “foráneos” constituyeron una amenaza a la pretendida “pureza” de las expresiones vernáculas.

<sup>9</sup> Barros, Carmen. “Oreste Plath y la pasión por Chile”. *Revista patrimonio cultural* n° 4, octubre-noviembre 1995, p. 6.

<sup>10</sup> Castillo, Eduardo (ed.). *Artesanos, Artistas y Artífices...* op. cit., p. 220.

<sup>11</sup> Steinberg, Alberto. *Salón de artes aplicadas en el objeto contemporáneo*. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 1966. Archivo MAC.

<sup>12</sup> Idem

<sup>13</sup> Recopilación de Tejidos Preincaicos y Creaciones Textiles Industriales basadas en ellos. Dirigida por Margarita Johow, Catedrática de Tejidos a Telar y Paulina Brugnoli, Profesora de Diseño Textil. Archivo histórico MAPA.

No fue hasta la década del veinte que las expresiones materiales del pueblo fueron tomando lugar importante en las indagaciones de los estudiosos del folklóre chileno. La creación de la Sección Folklórica del Museo de Etnología y Antropología, el año 1924, a cargo del ornitólogo Carlos Reed, fue tal vez el acontecimiento de mayor importancia en esta materia.

El desarrollo de la arqueología, la etnografía y la antropología se vio impulsado durante esa década por extranjeros que vinieron a fundar en Chile la moderna aplicación de las ciencias sociales, centrándose, principalmente, en las expresiones culturales indígenas, contemporáneas o de origen prehispánico. Destacó el trabajo de Aureliano Oyarzún sobre el arte textil, y lo hecho por Ricardo Latcham en cuanto a la alfarería. Este último tuvo un rol crucial en la divulgación de los estudios sobre arte indígena y popular en Chile. Durante la reforma a la educación artística de finales de la década del veinte dictó la cátedra de arte americano, que incluía la enseñanza sobre estas expresiones artísticas. Luego, ofició por un corto periodo de tiempo como primer Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, establecida

por decreto el 31 de diciembre de 1929. Sobre su rol como docente, el escritor y estudioso del arte popular, Tomás Lago rememoraba:

*“Su cátedra sobre el Arte Americano que sustentó en la Facultad de Bellas Artes fue siempre un centro desbordante de ideas y apreciaciones donde se mezclaba toda clase de temas artísticos de la más viva actualidad [...] por eso honramos en su obra la reconstrucción de nuestra realidad genuina, mediante el conocimiento de sus grupos raciales, cuyas industrias domésticas estudió con amoroso empeño, auscultando en los rastros formales de su cultura material el rostro esquivo del hombre antiguo que llevamos en la sangre. Junto con Carlos S. Reed, Latcham inició en Chile el estudio de nuestras artes populares...”*<sup>14</sup>

La figura de Latcham gatilló en Tomás Lago el interés que desarrollaría por dichas expresiones. A partir de la década de treinta, Lago sería uno de los principales responsables en asignarle al arte popular una doble categoría: la de objeto de estudio y objeto estético. Pese a la efervescencia de esos años entre los intelectuales por el estudio del arte indígena y el arte popular, para buena parte de la

<sup>14</sup> Lago, Tomás. “Ricardo Latcham, Decano de la Facultad de Bellas Artes”. En *Noticiario Mensual*. Santiago: Museo Nacional de Historia Natural, Año VIII, n° 87-88, 1963.

sociedad estos objetos seguían siendo, al igual que las costumbres del bajo pueblo, elementos de mal gusto. Por este motivo, las primeras acciones que realizó buscaban que la cultura popular conquistara un estatuto artístico.

Este proyecto se materializó al alero de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, con sede en la Universidad de Chile, presidida por el entonces rector Juvenal Hernández y Amanda Labarca. A raíz de su accionar se instala en el país de forma definitiva una preocupación por el arte y la cultura popular. Esta organización tuvo entre sus principales objetivos “establecer contacto y coordinación entre las diversas actividades culturales del país y crear lazos espirituales con el exterior, dando a conocer la cultura chilena en el extranjero y las culturas extranjeras en Chile”,<sup>15</sup> además de incentivar el desarrollo del arte popular, encargándose de generar una serie de iniciativas en pos de su producción, difusión y salvaguarda.

Ese año 1939 quedó establecido el Instituto Chileno de Arte Popular, dependiente de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, en el que participaron artistas, escritores e historiadores tales

<sup>15</sup> *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. 22 años de labor, 1930-1953*. Santiago: Editorial Universitaria, p. 5.

como José Perotti, Rubén Azócar, Eugenio Pereira Salas, Carlos Isamitt, Camilo Mori, Mariano Picón Salas, Oreste Plath y Tomás Lago; teniendo entre sus objetivos:

*“Favorecer la conservación, desarrollo y pureza del arte popular chileno en todas sus formas de expresión; divulgar su historia y conocimiento mediante publicaciones y conferencias; facilitar la circulación y exposición de estas obras de arte por el territorio nacional; obtener del Supremo Gobierno que incorpore al plan de estudios de las escuelas primarias la enseñanza del arte popular, atendiendo a las especialidades y posibilidades de cada región; fomentar la formación de un Museo de Arte Popular de Chile y Museos provinciales y locales; y fomentar la investigación folklórica y el estudio comparativo del arte popular y folklóre chilenos con el de los demás países americanos”*.<sup>16</sup>

Se discutió, además, la realización de una muestra de arte popular de carácter americano prevista para las celebraciones del centenario de la Universidad de Chile, donde su organización y presentación quedó a cargo de Tomás Lago. La Exposición Americana de Artes Populares se llevó a cabo, finalmen-

<sup>16</sup> “Memorias del Instituto Chileno de Arte Popular”. *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual*. Santiago, Boletín bimestral, n° 33, 1943, p. 47-48.



te, entre el 19 de abril y el 1 de junio de 1943, en el Museo Nacional de Bellas Artes, contemplando la participación de Argentina, Bolivia, Colombia, Guatemala, México, Paraguay, Perú, además de Chile, quienes enviaron cientos de piezas, que fueron donadas para la posterior concreción del Museo de Arte Popular Americano, finalmente inaugurado el 20 de diciembre de 1944, ocupando el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía.

Desde sus inicios el Museo no fue pensado como mero depósito de artes populares de los pueblos americanos, sino que éste debía velar por “recoger, guardar y clasificar sus expresiones de acuerdo con el concepto moderno de un museo activo”,<sup>17</sup> considerando que las obras funcionaban como “documentos vivos” debido a realidad económica y racial del continente, donde la producción a escala artesanal, además del importante componente racial indígena y mestizo entregaba la posibilidad de su valoración en el presente. Para concretar su misión, la gestión de Lago se centró en la exhibición, la investigación, y la divulgación, considerando temas relativos a la naturaleza del arte popular, además de tender nexos con los demás países latinoamericanos.

<sup>17</sup> Lago, Tomás. “Misión del Museo de Arte Popular”. *Revista Antártica*, n° 12. Santiago: La dirección, 1945, p. 90.

Respecto a la enseñanza y divulgación del arte popular y el folklore, Carlos Isamitt fue uno de los principales defensores de su inclusión en el currículo escolar y universitario. Luego de cumplir su cargo como Director de Educación Artística continuó promoviendo el estudio y la difusión de estas expresiones. Así, para el año 1946 proponía:

*“El empleo del folklore en la enseñanza habrá de tener diversas proyecciones que irradiarán en nuestra cultura. Además de servir a la formación de un concepto más realístico de unidad nacional y de las características de las demás naciones, estimulará un mayor sentido de humanidad; porque pocas cosas promueven más singularmente el respeto, la simpatía, el acercamiento humano que el estremecimiento emocional e inteligente que nace del goce estético de esas sorprendentes o pequeñas realizaciones que el hombre del pueblo produce con manos hábiles y júbilo interno (...) Esta innovación, envuelve además como imperativo, la creación de la cátedra de Folklore en los establecimientos superiores de enseñanza especializada: en escuelas normales, en el Instituto Pedagógico, los conservatorios de música, escuelas de Arquitectura, de Bellas Artes, de Artes Aplicadas”.*<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Isamitt, Carlos. “El folklore como elemento básico del liceo renovado. Revista musical chilena, vol. 2, n°. 13, Santiago: El Instituto, Julio – Agosto 1946, p. 23.



Vista a una de la salas del Museo de Arte Popular Americano con obras chilenas, en su antigua sede del cerro Santa Lucía. Archivo fotográfico MAPA.

Pese a que en ese momento la iniciativa de generar cátedras universitarias de folklore o arte popular no prosperó, durante la década siguiente estas ideas comenzaron a tomar fuerza. El año 1953 se celebró la Primera Semana del Folklore Americano, organizada por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile durante la XVIII Escuela de Verano, en Santiago, desde el 26 al 31 de enero. La iniciativa tuvo como finalidad analizar “las proyecciones artísticas, pedagógicas y sociales del folklore americano y su utilización como vínculo de acercamiento entre pueblos del Continente”.<sup>19</sup> El escritor, antropólogo y estudioso del folklore y el arte popular peruano José María Arguedas, sintetizó parte las discusiones suscitadas:

*“Luego de algunas discrepancias que surgieron al iniciarse el debate, se convino, finalmente, en que no era recomendable la intervención del Estado en la dirección de la técnica original de la técnica original de producción del arte folklórico. El señor Lago consideraba que el Estado debía intervenir en pro de la conservación del arte folklórico puro, de manera directa, por intermedio de un organismo especializado. El compositor y eminente*

*musicólogo y folklorista Carlos Isamitt apoyó la tesis que sustentamos en el sentido de que no debía entenderse la pureza del arte folklórico en un sentido estático. Que la cultura está sujeta a cambios [...] pero que sí era recomendable, defender el arte popular de las adulteraciones súbitas y premeditadas que suele sufrir bajo la seducción del ‘turismo’ y de otras influencias perturbadoras. Y que la mejor manera de contrarrestar este tipo de influencia perturbadora era la de estimular la producción de las muestras puras”.*<sup>20</sup>

Con este fin, se propuso la eliminación del comerciante intermediario, el Estado debía tomar un rol adyuvante en el abastecimiento de materiales y materias primas a los artesanos, pero no interferir en su producción ni en su desarrollo técnico.

El otro punto central en el debate fue el folklore aplicado a la educación. Arguedas presenta una síntesis de la experiencia peruana y la contrasta con la chilena, en base a lo presentado por Isamitt: “en Chile se cumplió un plan pedagógico utilizando el folklore de grupos exóticos con relación al estudiante común; en el Perú se realizó una ex-

periencia por la misma realidad humana, la cual impulsó e inspiró a algunos maestros sensibles”, haciendo notar, de este modo, que mientras el conocimiento de la cultura popular en Perú se generó desde el pueblo y para el pueblo, en Chile se buscó tomar elementos de las culturas populares, que eran ajenas a la cultura de los centros urbanos, y una vez reinterpretados estos elementos, ser enseñados para generar el sustento cultural de una idea de nación y de pueblo. Esto coincidió con la consolidación de una identidad nacional basada en el mestizo como elemento aglutinante de la “raza”, tomando como modelo, principalmente, la vida campesina del valle central.

Ese mismo año, fruto de las discusiones suscitadas respecto al estudio del arte popular a nivel universitario, Tomás Lago comenzó a impartir la cátedra de “Teoría del Arte Popular Americano”, que había sido propuesta por el mismo y aprobada el año 1951, para los programas de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas de la Universidad de Chile.<sup>21</sup>

Lago incorporó a su cátedra, cuando tuvo la oportunidad, viajes de estudio, entre los que destaca uno

realizado a Quinchamalí en junio de 1956 y otro a Bolivia en 1957.<sup>22</sup> Sobre el primero aparece un número de la *Revista de arte*<sup>23</sup>, dedicado a la cerámica de dicha localidad. El trabajo de campo consistió, metodológicamente, en el apunte de entrevistas hechas a las artesanas en base a una encuesta, que tenía por objetivo evidenciar no tan sólo los aspectos formales de su producción sino que también la dimensión material y económica de su actividad, vale decir, el modo en que vivían: el aporte de su práctica como sustento económico, el nivel de estudios que poseían, sus creencias y desarrollo espiritual, la alimentación y la vivienda, entre otras aristas. La encuesta se complementó con el registro fotográfico y la elaboración de croquis de sus casas y talleres, por parte de los estudiantes. De esta manera fue como Lago aplicó herramientas de la antropología rural en un estudio que estuvo motivado por la preocupación respecto a la “pérdida de pureza” en las expresiones populares a causa de la producción industrializada y el turismo, como ya apuntaba el autor sobre lo ocurrido en Pomaire, donde se había visto modificado el quehacer tradicional a causa de encargos particulares y exigencias de mayores volúmenes de elaboración.

<sup>19</sup> Universidad de Chile. “Primera Semana del Folklore Americano”. Prensas de la Editorial Universitaria. Santiago: Ed. Universitaria, 1953.

<sup>20</sup> Arguedas, José María. “La primera semana del Folklore Americano”. *Folklore Americano*, año 1, n° 1, Lima p. 295-296.

<sup>21</sup> “Boletín de Consejo Universitario”, *Anales de la Universidad de Chile*. . Año XXI, segundo semestre de 1951 (1954). Santiago: Universidad de Chile, p. 252.

<sup>22</sup> Lago, Tomás. “El mundo fascinante del altiplano”. *Revista Zig-Zag*, vol. 53, n° 2741. Santiago: Ed. Zig-Zag, 5 de octubre de 1957.

<sup>23</sup> *Revista de arte*. Edición especial dedicada a la cerámica de Quinchamalí, n° 11 y 12. Santiago: Facultad de Bellas Artes, 1958.



Posiblemente las discusiones suscitadas sobre el desarrollo del arte popular y su futuro, en diferentes instancias como la Mesa Redonda de Arte Popular Chileno auspiciada por la UNESCO en julio de 1959, gatilló la obligatoriedad de la cátedra de Teoría del Arte Popular Americano en el plan de estudios de Pedagogía en Artes Plásticas a partir del año 1961, para los estudiantes de cuarto año, quedando establecido por decreto.<sup>24</sup> El curso hasta ese momento funcionaba como una cátedra de carácter libre para cualquier estudiante de la Facultad.

Para marzo de 1967, el programa de la cátedra incluía los siguientes temas:

*“Etnología y folklore; El arte popular y su estudio en Chile; la prehistoria chilena; manifestaciones de arte popular: de origen indígena, de origen hispánico, otras manifestaciones del arte popular; estética de la pintura ingenua: de los primitivos italianos a Rousseau; la pintura popular; la cerámica: Pomaire, Quinchamalí, cerámica de las Monjas y de Talagante; la cestería: indígena, cestería ornamental de Rari; los tejidos: tejidos*

*araucanos, tejidos de Doñihue; los implementos de equitación, el huaso chileno, arte popular urbano”.*<sup>25</sup>

Los objetivos y lineamientos de la asignatura buscaban la formación del profesorado bajo “una vinculación directa con los problemas estéticos y la realidad nacional de acuerdo con las proyecciones que tiene el Liceo Renovado” para lo que era “indispensable el estudio de las culturas materiales tradicionales”. La concreción del programa y el cumplimiento de las metas propuestas por Lago en el seminario se llevaban a cabo utilizando “objetos de las colecciones existentes en el Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile en su fondo documental: cerámica, cestería, tejidos, pintura popular, implementos del huaso chileno, y otros objetos de la industria doméstica”<sup>26</sup> además de diapositivas a color con diversas piezas de arte popular y otras obras afines, grabaciones en cinta magnética de las encuestas realizadas a los artesanos, y la inclusión, como se ha mencionado, de viajes de estudio a centros de interés folklórico (ferias regionales, mercados, fiestas religiosas y centros artesanales).

El plan del curso se definía en torno a la noción misma de arte popular, donde el profesor exaltaba el carácter estético de dicha producción, sin dejar de lado el examen antropológico e historiográfico de las piezas, a través del proceso de transculturación explícito a nivel iconográfico, y, al mismo tiempo, enseñaba las cualidades formales de cada una de ellas, el uso del color, la proporción y todos los elementos que visibilizaban la impronta del artesano. Al mismo tiempo, fruto de los trabajos monográficos de sus estudiantes se perfilaron distintas publicaciones que vinieron a nutrir, paulatinamente, la escasa bibliografía sobre el arte popular de Chile y la región.

Con el advenimiento de la reforma universitaria de 1968, Lago perdió la dirección del MAPA durante el segundo semestre de ese año, puesto que no contaba con un mayor respaldo entre los académicos de la Facultad en esa época, ni con el apoyo de los estudiantes, que debido a la nueva orgánica basada en el cogobierno tenían un peso gravitante a la hora de elegir las autoridades de la Universi-

dad. Finalmente, el puesto fue ocupado por Oreste Plath, quien como se ha mencionado, ya dictaba los cursos de folklore en los programas de la Escuela de Canteros y la de Artes Aplicadas. Todo esto pese al pronunciamiento y campaña realizada por un grupo de académicos e intelectuales cercanos a Lago, que abogaban por su reintegración al Museo y la Universidad.<sup>27</sup>

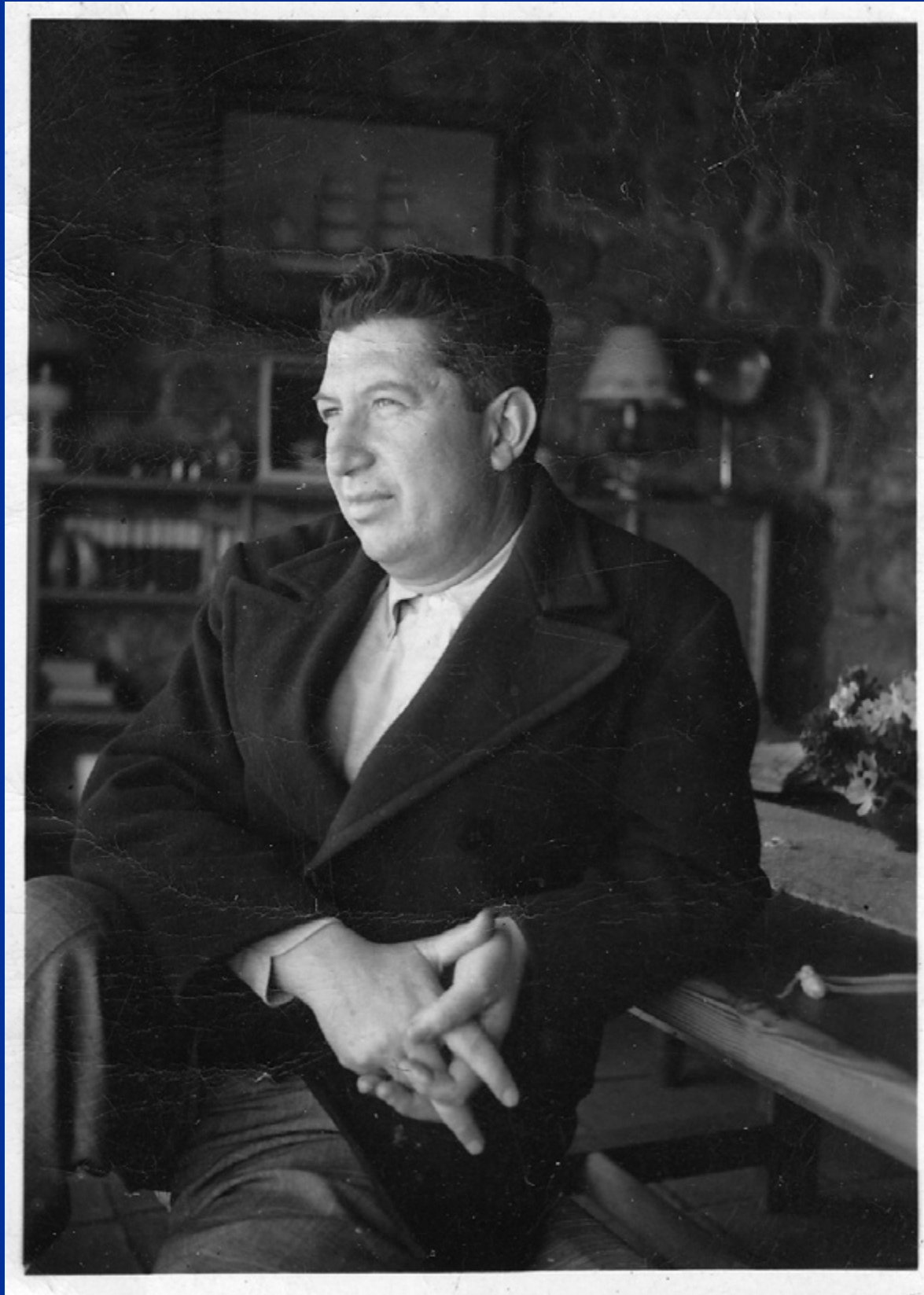
Si bien la amenaza que presentaba la modernización de la producción sobre el arte popular para los intelectuales de la época era ineludible, la relación entre modernidad e identidad puede ser vista desde otro ángulo, en que el propio mecanismo de apropiación de la cultura popular y sus nexos con la formación de una cultura “oficial” constituye una operación moderna. De esta forma, tanto el caso de la Escuela de Artes Aplicadas, como el de las cátedras de arte popular y folklore forman parte fundamental de la modernización de la enseñanza artística en Chile durante el siglo XX.

<sup>24</sup> Resolución de obligatoriedad del seminario “Teoría del arte popular americano” emanada por el decano de la Facultad de Bellas Artes, Luis Oyarzún. Santiago, 27 de diciembre de 1960. Archivo histórico MAPA.

<sup>25</sup> Lago, Tomás. Programa “Seminario de Arte Popular”. Marzo de 1967. Archivo histórico MAPA.

<sup>26</sup> Ídem.

<sup>27</sup> Defienden a Tomás Lago. *Las Noticias de Última Hora*, 12 de junio de 1968. Santiago, p. 3.



Tomás Lago, director y fundador del Museo de Arte Popular Americano, entre 1944 y 1968.  
 Archivo fotográfico MAPA

## BIBLIOGRAFÍA

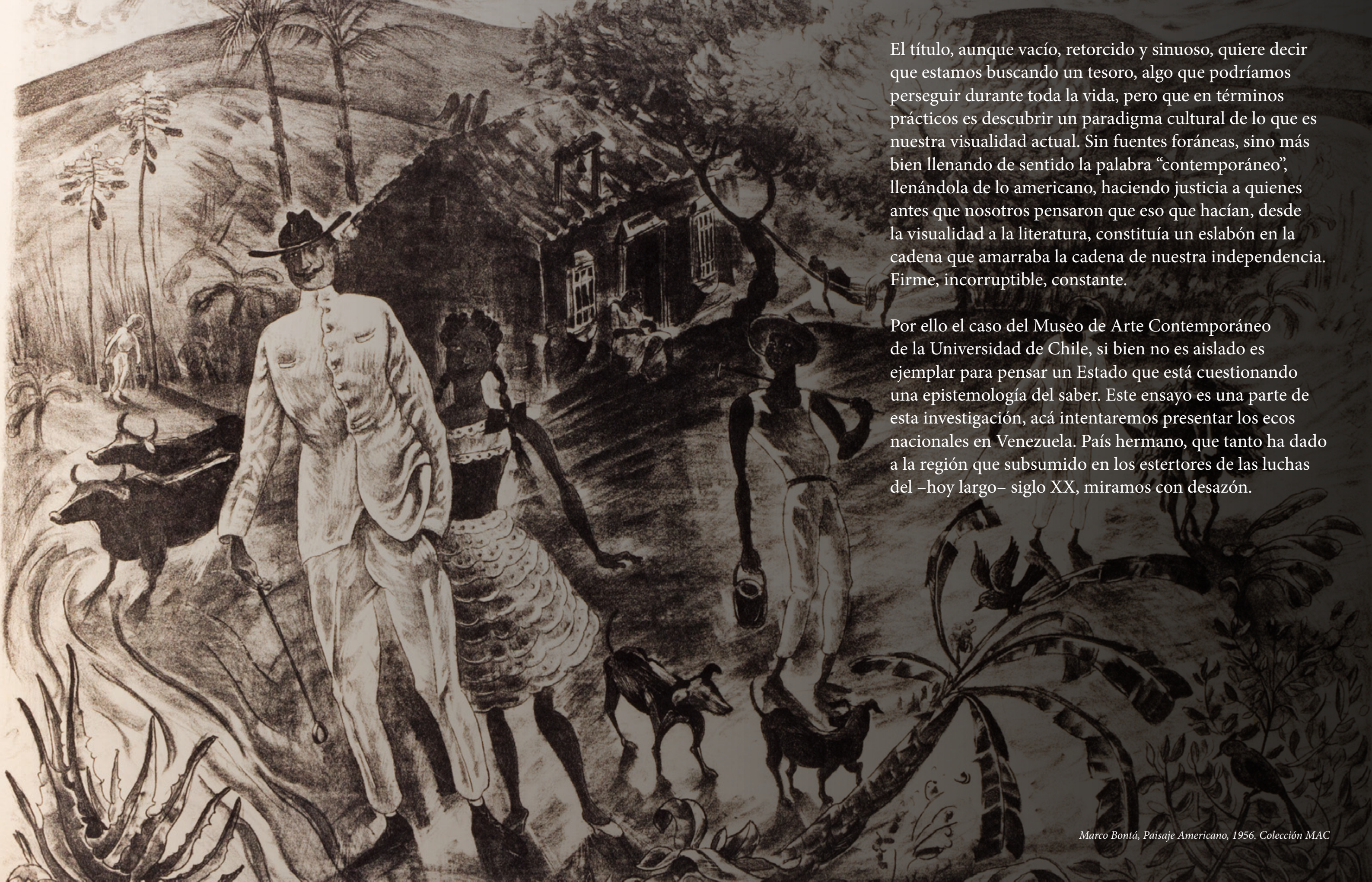
- Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile
- Archivo Histórico Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Anales de la Universidad de Chile. Boletines del Consejo Universitario.
- Arguedas, José María. “La primera semana del Folklore Americano”. *Folklore Americano*, año 1, nº 1, 1953.
- Berríos, Pablo (et al). *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*. Santiago: Estudios de Arte & Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2012.
- Castillo, Eduardo (ed.). *Artesanos, Artistas y Artífices. La escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros, 2010.
- Isamitt, Carlos. “El folklore como elemento básico del liceo renovado”. *Revista musical chilena*, vol. 2, nº. 13, Julio – Agosto 1946
- Lago, Tomás. “Misión del Museo de Arte Popular”. *Revista Antártica*, nº 12, 1945
- \_\_\_\_\_. “Ricardo Latcham, Decano de la Facultad de Bellas Artes”. Museo Nacional de Historia Natural. Noticiario Mensual, Año VIII, nº 87-88, Santiago, 1963.
- Perotti, José. “Las artes aplicadas en Chile”. *Revista de Arte*. Santiago: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Vol. 1, nº 4, 1935.
- Catálogo *Piedras, talladas barro cocidos, dibujos*. Con el auspicio de la Ilustre Municipalidad de Santiago, del 13 de septiembre al 30 de octubre. Departamento de Cultura y Publicaciones. Ministerio de Educación. Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda, 1951.
- Steinberg, Alberto. Catálogo *Salón de artes aplicadas en el objeto contemporáneo*. Museo de Arte Contemporáneo, diciembre de 1966. ●



**De Santiago a Caracas,  
de Caracas a Santiago.  
Primer intento de plantear  
una hipótesis sobre el  
concepto de cultura  
contemporánea en América  
Latina; o lo mismo que  
definir el color de las  
escamas de un salmón o  
encontrar a María Lionza**

Por Matías Allende





El título, aunque vacío, retorcido y sinuoso, quiere decir que estamos buscando un tesoro, algo que podríamos perseguir durante toda la vida, pero que en términos prácticos es descubrir un paradigma cultural de lo que es nuestra visualidad actual. Sin fuentes foráneas, sino más bien llenando de sentido la palabra “contemporáneo”, llenándola de lo americano, haciendo justicia a quienes antes que nosotros pensaron que eso que hacían, desde la visualidad a la literatura, constituía un eslabón en la cadena que amarraba la cadena de nuestra independencia. Firme, incorruptible, constante.

Por ello el caso del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, si bien no es aislado es ejemplar para pensar un Estado que está cuestionando una epistemología del saber. Este ensayo es una parte de esta investigación, acá intentaremos presentar los ecos nacionales en Venezuela. País hermano, que tanto ha dado a la región que subsumido en los estertores de las luchas del –hoy largo– siglo XX, miramos con desazón.



Ahora bien, el Museo de Arte Contemporáneo es el primer museo de estas características de América Latina, el primero con la clara misión, acoger y difundir la producción actual, que en más se entiende como las obras de cultores jóvenes y experimentales, pero también de disciplinas espurias, que no eran parte de las instituciones clásicas de difusión de las artes visuales. Es así como se tiene que comprender el MAC bifurcado en dos caminos, la experimentación por un lado, y las artes abocadas a la sociedad deslindadas de los circuitos académicos por otro, aun cuando estaba –y estaba en un organismo de estas características. Contradictorio por donde se le mire, pero al mismo tiempo trata de conformar una retórica propia de las distancias que se intentaron construir desde finales de la segunda guerra mundial, con los desvencijados estados europeos, y en concordancia con los fundamentos narrativos de la raza americana.

Un antecedente de un museo de arte contemporáneo, tal vez el primero en llevar este nombre hasta el día de hoy, es el Museu do Chiado en Portugal. El Museu Nacional de Arte Contem-

porânea – Museu do Chiado, en Lisboa, fue fundado por decreto de la República el 26 de mayo de 1911. A partir de la división del antiguo Museo Nacional de Bellas Artes, funcionando como distinción todo lo producido anterior a 1850. Entonces, todo el “pasado” de dicha data está en el Museu Nacional de Arte Antiga, que se mantiene en el Palacio de Janelas Verdes; y el Chiado en el Convento de San Francisco (junto también a la Academia de Bellas Artes). El Museu do Chiado ocupó los antiguos salones de exposiciones que habían utilizado los pintores románticos y naturalistas en espacios anexos al convento. Sin embargo, no fue hasta la dirección de Adriano de Sousa Lopes en 1944 que toma un giro hacia la modernidad, que rompía con la línea tradicionalista de los dos directores anteriores, que si bien le habían elegido como un “moderno moderado” su administración fue radical en cambiar la línea de su acervo, adquiriendo obras de Rodin, Bourdelle y Joseph Bernard. A Sousa Lopes le siguió Diogo Macedo, que si bien incorporó innovaciones estilísticas aún se mantenían tímidas en el contexto internacional, dando una importante cabida a

los tardo- naturalistas, de corte más académico. La llegada de la dictadura de Francisco Salazar no cambió la situación de la institución, que se mantuvo relativamente similar hasta la década de 1990. Vemos entonces, una distancia radical con un museo con el que se comparte el nombre.

Respecto a lo anterior, podemos señalar la distancia “programática” entre la concepción del MAC y del Museu do Chiado, sin embargo hay algo que los une: la idea de afiliarse a una Escuela de Bellas Artes en tanto producción actual. Dicho proceso en Chile respondía a la idea decimonónica francesa de que los Museos de Bellas Artes tenían que tener una Escuela muy próxima, y si bien esto se dio en nuestra universidad, lo que es más notable del proceso es que se refuerza la noción pedagógica, en tanto a un caso que son “las misiones pedagógicas chilenas” en Caracas, Venezuela. Un país que si bien tenía una Escuela de Bellas Artes, ella estaba en condiciones absolutamente defenestradas, y la necesidad de renovación y refundación era impostergable. Gracias a realizar esta acción, esas chilenas y chilenos que habían viajado, fundaron un

museo de arte contemporáneo. Porque no bastaba, porque las Bellas Artes estaban entronizadas, y la misión de la enseñanza es tanto aprender como equivocarse, experimentar al fin y al cabo.

Dentro de este proceso de misiones pedagógicas en el país caribe, un concepto que englobaría el ánimo de la región es el de “Nacionalismo Cultural”, donde distintos personajes, conectados entre sí, y con distancias significativas respecto a sus pensamientos y actos políticos, en ese momento no necesariamente representaban un movimiento, pero sí –en cada uno de ellos– podemos ver un ánimo de referir a una reflexión local. Dicho principio nacionalista o localista, que en la mayoría de las veces superaba los límites geográficos y refería al contexto Latinoamericano<sup>1</sup>. Los Nacionalismos Culturales latinoamericanos, tuvieron una repercusión importante en cada uno de sus países, independiente del grado de involucramiento con los gobierno de turno, así podemos nombrar a Ricardo Rojas en Argentina, o José Vasconcelos en México. En Chile Gabriela Mistral ocupa ese lugar, mientras en Venezuela podemos pensar en

<sup>1</sup> En este punto es importante señalar una necesidad de expansión continental de un discurso localista, esto porque marca una clara distancia a los principios higenistas, los cuales de corte nacionalista se expandieron por la región, y que eran una antípoda a las referencias teóricas presentadas en este ensayo, puesto pensaban la relación: población, territorio y nación, en términos raciales, derivados de los órdenes castizos con los que definen cada uno de los países de la región (de quien es más blanco a su nivel de imbricación).

dos intelectuales formados en el exterior, Mariano Picón- Salas y Arturo Uslar Pietri, y que tuvieron una repercusión capital por su postura liberal, la capacidad de rescatar tradiciones de mundos ambivalentes, tanto europeos como indígenas con un humanismo elevadísimo. Es el caso del primero el que nos compete, es el primero quien comparte este “nacionalismo” con otros colegas chilenos, a quienes también podríamos aglutinar en esta categoría; Mariano Picón- Salas.

En Venezuela, el dictador Juan Vicente Gómez fallece tras décadas en el poder en diciembre de 1936. Tras él, asumió Eleazar López Contreras, quien empieza a rescatar y valorizar a un mundo cultural largamente silenciado, entre los que se encontraba el intelectual más importante de ese momento, Rómulo Gallegos, a quien pone como Ministro de Instrucción Nacional, y al pintor Antonio Edmundo Monsanto como Director de las Escuelas de Artes Plásticas y Aplicadas para su reformulación. Mariano Picón- Salas estudió Historia en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, donde participó activamente de centros de estudiantes y revistas como “Athenea” o “Anales”. Tras esto se transformó en el

primer profesor de cátedra en Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes. Tras el fallecimiento de J.V. Gómez, decidió retornar a Caracas para trabajar en la recomposición del Estado y es nombrado Superintendente de Educación, él es quien recomienda a Gallegos la idea de fundar las “misiones pedagógicas chilenas”.

Previo a la llegada de los chilenos a Venezuela en la segunda década del siglo XX y tras las manifestaciones y huelgas estudiantiles ocurridas en la Academia de Bellas Artes de la capital de ese país, se constituye el “Círculo de Bellas Artes”, un grupo que se opone al realismo academizante y que rearticulan la enseñanza en dicho país, por lo menos en las artes clásicas. Abogan por trabajos que apunten cada vez más a la abstracción desde el modelo en *plein air*, tensionando el modelo de representación. Son ellos los que cimientan la entrada a los artistas e intelectuales de las misiones pedagógicas.

Dentro de las misiones participaron Eugenio González (quien sería Rector de la Universidad de Chile entre 1963 y 1968), los artistas Armando Lira (Yungay, 1903 - Caracas, 1959), María Valencia (Quilto- ta, 1905- Caracas, 1982) y Marco Bontá (Santiago,

1899- 1974), entre otros muchos artistas e intelectuales, durante tres misiones paulatinas. Bontá antes de viajar a Caracas realiza una exposición titulada “De los 10 últimos años de Estudio”, en 1936, en la Galería Montparnasse, importante porque es

el último antecedente de la transformación que sufrirá en Venezuela no sólo intelectual, sino plásticamente incorporando los tonos caribe; él es sólo un caso para pensar el cambio radical que significó en todas estas personas su paso por Venezuela.



Marco Bontá, *Paisaje Americano*, 1956. Colección MAC





Marco Bontá, *Paisaje Americano*, 1956. Colección MAC

Las escuelas fundadas por los chilenos en Caracas, tenían la finalidad de exportar un modelo educativo que finalmente se podría concentrar en la idea de unir las artes con las labores manufactureras, es decir, entregar a la población no sólo conocimientos sobre las artes y las letras, la pedagogía y la didáctica (todas disciplinas básicas del pensamiento moderno), sino también de que pudiesen tener una labor con la cual mantenerse y comercializar un producto de gran calidad. Por ello son tres las instituciones a refundar o crear prácticamente de cero: Una Escuela de Bellas Artes, una de Artes Aplicadas, y un Instituto Pedagógico.

Las misiones fueron ampliamente aceptadas, y recibidas con generosidad, el Estado puso en marcha una infraestructura que hasta ese entonces no se habían dedicado para las artes. Un caso ejemplar para poder hablar del lugar de Chile y la Escuela de Bellas Artes entre finales de la década de 1940 y el decenio siguiente, es el del artista venezolano César Rengifo. A propósito de él y su visita a nuestro país, el investigador venezolano Roldán Esteva hace un alcance interesante respecto a la relación Santiago- Caracas: “El destino de Chile y no París, como era la tradición, se explica por dos motivos: la gue-

rra en Europa y la presencia desde 1938 de varios profesores de origen chileno traídos por Mariano Picón Salas para la reforma de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas, impulsadas por Antonio Edmundo Monsanto, antiguo miembro del Círculo de Bellas Artes. Otros artistas venezolanos sí terminaron su formación en Santiago: Elbano Méndez Osuna, Gabriel Bracho, Augusto Pereira Agudelo, Angelina Curiel, Elvio Rivero”<sup>2</sup>.

El otro destino, durante la segunda Guerra Mundial que entusiasmó al mundo latinoamericano fue México, con su proceso post revolucionario y la implantación de las medidas pedagógicas de Vasconcelos, transformándose en canon por el grupo de los muralistas mexicanos. Sin embargo, y sin profundizar en el caso mexicano, las desavenencias producidas entre los representantes de este movimiento plástico entre sí, y entre ellos y sus mecenas, provocó entre otras cosas su éxodo. Y el sur de la región, nuevamente, parece una posibilidad de residencia ante la huida. Pensemos que fue Pablo Neruda como diplomático en México quien logró la liberación de David Alfaro Siqueiros de la cárcel y consigue que pueda venir a vivir y trabajar en Chile, una de sus importantes gestiones en el

<sup>2</sup> Esteva- Grillet, Roldán, *País en vilo. Arte, democracia e insurrección en Venezuela*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2017, p: 32.





María Izquierdo, *Altar de la Muerte*, 1944. Colección MAC

país norteamericano, además de donar una pintura de María Izquierdo, “Altar de la muerte”, uno de los baluartes de la colección del MAC.

El mismo año que Marco Bontá retornó de la segunda misión a Santiago de Chile para fundar y dirigir el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), en Venezuela se produce el 18 de octubre de 1945 un nuevo golpe de Estado, cayendo el gobierno de Isaías Medina Angarita, lo que a su vez produce una exaltación de las distintas vertientes políticas dentro de la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas, produciendo una reforma, nuevamente, dentro de estas instituciones tocadas por los maestros chilenos. La crítica general versaba que la enseñanza que se instaló tras las reformas de Antonio Edmundo Montsanto (desde la primera misión en 1936), tanto el paisajismo como el realismo socialista eran en sumo formalistas y, cuando se referían a esto, señalaban un procedimiento de mode a lo pictórico cezanniano. Inclusive Gilberto Antolínez contrario a lo que él tildaba como formalismos pictóricos, señaló en un medio de prensa:

*“¡Mientras los institutos docentes estén en manos de gentes sin conciencia y sin carácter, no surgirán*

*en Venezuela artistas plásticos de nervio! ¡Yo os incito a gestar también, como los militares jóvenes, mis compañeros de escuela y de cuartel, el Movimiento Revolucionario de los Artistas Jóvenes! ¡Venezuela nos llama para que la libremos para siempre de ese lastre: los artistas sin conciencia que, en ‘función pedagógica’ nos quieren obligar a estar prendidos para siempre por un cordón umbilical de dependencia estética servil, el arte de Europa, dalinianos, como antaño quisieron hacernos liristas [por Armando Lira], botanieanos [por Marco Bontá], interpretando equivocadamente toda la buena fe de los pedagogos chilenos (....)”*<sup>3</sup>

Es así como vemos que dentro de un lapsus breve de tiempo, los paradigmas pictóricos con los que habían llegado los artistas a trabajar a Venezuela habían cambiado, y era una dinámica absolutamente nueva. Los cuales tenían que ver con el clima político cambiante y explosivo del país caribe.

Los gobiernos de López Contreras, Medina Anguita y Rómulo Betancourt, si bien absolutamente diferentes en términos políticos, los tres estuvieron más preocupados del rescate y valorización de

<sup>3</sup> Gilberto Antolínez, “Arte y revolución”, en *El Heraldo*, Caracas, 11 de noviembre de 1945.



las culturas populares. Consagrándose esta política de estética estatal con el gobierno del escritor Rómulo Gallegos (Caracas, 1884 - 1969). Gallegos, en 1936 asumió como Ministro de Instrucción Pública, él incentivado por Picón- Salas, fue el que dio cuerpo a las “misiones pedagógicas”. En el devenir de Gallegos vemos cómo el cuerpo social hace carne en una especie de personaje espectacular, gran escritor, representante de un sector popular subalterno mediante un best-seller de primera línea<sup>4</sup>, congregó tras el gobierno de Rómulo Betancourt muchos adherentes, pero su popularidad del 80% en urnas no fue suficiente para consolidar el mandato y tras nueve meses de ejercicio vuelve una dictadura militar a Venezuela; la égloga popular facturada por las armas.

Las misiones finalizan en 1949, y como vemos, entre esos breves años de intervención intelectual chilena en Venezuela, el paradigma había cambiado respecto a una visualidad “oficial” y una producción actual, pero la infraestructura creada por nuestros compatriotas quedaría para la posteridad. Esta evolución inclusive se reflejó en Mariano Picón Salas que con el tiempo, y en contra de los principios pictóricos de los maestros

próximos a él, hacia fines de la década del '40 también se empezó a enamorar del muralismo mexicano y su égloga política, mientras los muros pintados de motivos “tradicionales”, propios del costumbrismo, pedía fueran vueltos al blanco. Mientras los antiguos estudiantes, habían sufrido una revolución procedimental que los distanciaba radicalmente de sus maestros chilenos: “Entre los años cuarenta y cincuenta se revelaron los artistas del realismo social que originalmente fueron muchos más de los que una historia oficial menciona. Muchos artistas tuvieron su fase realista social aunque luego evolucionaran hacia otras escuelas y renegaran de sus tanteos juveniles, como es el caso de Carlos Cruz- Diez”<sup>5</sup>

Por otro lado, María Valencia Díaz (Quillota, 1905- Caracas, 1982), quien en Europa estudió arte textil y juguetería artística y muñecas en la Kunstgewerbe Schuller en Berlín. En Chile, de los 26 becarios a Europa durante el proceso de Reforma, María Valencia es de las pocas que trabajó en la Escuela de Artes Aplicadas rearticulada, cumpliendo funciones desde 1934, tras los debates, dimes y diretes de la estructura universitaria con los recién llegados; ella ingresó a cumplir funciones académicas desde

<sup>4</sup> Gallegos, conocido en el mundo hispanoparlante por su gran novela “Doña Bárbara” (Editorial Araluce, 1929), una crítica velada al régimen dictatorial gomista, protagonizado por una mujer aguerrida y hacendada del fundo “El miedo”, es una de los libros más populares de la región desde su primera edición y es una de las cumbres de nuestra literatura latinoamericana.

<sup>5</sup> Esteva- Grillet, Roldán, *País en vilo. Arte, democracia e insurrección en Venezuela*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2017, p. 87.



Armando Lira, *Paisaje Venezolano*, 1937. Colección MAC

la raíz. María Valencia enseñó Artes Aplicadas en juguetería. “A fines de los años 30 el Director Pero-tti vislumbraba la creación de una serie de nuevos cursos. (...) se proponía modificar las activida-des del curso de juguetería impartido por María Valencia desde sus inicios, orientándolo hacia su denominación más reconocida en la Escuela: ta-ller de pequeña plástica, espacio que se enmarca-ba dentro del quehacer reconocido como “labores femeninas”, destinado a la producción de juguetes flores artificiales, botones y distintos objetos orna-mentales” (Castillo, 169). María Valencia tuvo la titularidad de la cátedra hasta 1949, el mismo año que se terminaron las misiones, y ella continuó su vida venezolana.

Así como Valencia permaneció en Venezuela has-ta fallecer, lo mismo hizo Armando Lira, quién muere en Caracas y tras esto se realizó una retros-pectiva oficial, con altos funcionarios de Estado

y palabras dirigidas por David Alfaro Siqueiros. Mientras Bontá, quien había retornado para diri-gir el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y, posteriormente, fundar el MAC, el año de su fa-llecimiento se le recordaba en Venezuela de esta manera “(...) este Maestro y pintor ha hecho de Venezuela una patria espiritual porque a ella está ligado por vínculos de innegable validez. No sola-mente por lo que ha pintado de nuestros pueblos, de nuestro paisaje. Si no, fundamentalmente, por su aporte indiscutible al desarrollo de nuestras Ar-tes Plásticas. Bontá, como Armando Lira, su com-patriota, dio a la Escuela de Artes Plásticas de Ca-racas sus conocimientos y su espíritu de servicio y cariños. El (sic) fue Maestro, bien se ha dicho, de Maestros venezolanos: Pedro Ángel González Je-sús Soto, Carlos Cruz Diez, Alejandro Otero, Ma-teo Manaure, entre otros que hoy son orgullo de nuestro acontecer artístico”<sup>6</sup>.

REFERENCIAS

- Esteva- Grillet, Roldán, *País en vilo. Arte, democracia e insurrección en Venezuela*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2017.
- Romero, Adolfo: Obras de Machnoswski de Nuevo Bontá, *Diario El Universal*, Caracas, 30 de agosto de 1947.
- Gilberto Antolínez, “Arte y revolución”, en *El Heraldo*, Caracas, 11 de noviembre de 1945.
- Ogaz, Dámaso, “El Museo de Arte Contemporáneo celebró 10 años de vida, *Revista de Arte*, Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, 1957. Segunda época, nº9- 10.
- Solanich, Enrique (Ed.), *Réplicas de Arte*, Santiago de Chile: RIL Editores, 2017.
- Castillo, Eduardo, *Artesanos, Artistas, Artífices*, Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2010.

<sup>6</sup> Romero, Adolfo, Obras de Machnoswski de Nuevo Bontá, *Diario El Universal*. Caracas, 30 de agosto de 1947.



# Reseñas curriculares investigadores

## Anita Acuña (Santiago, 1987).

Artista Visual y Bachiller en Actuación de la Universidad Católica de Chile. Magister © en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Durante el año 2013 y 2014 es profesor asistente en la UC de los cursos “Textos de Arte” y “Arte Latinoamericano”, y también de los cursos dictados por Gaspar Galaz: “Arte Contemporáneo” y “Arte Chileno”, y luego –del año 2014 al presente–, “Estética de las artes visuales” y “Crítica y artes visuales en Chile” del Instituto de Estética UC. En el año 2016 le fue otorgado el Primer Premio de los *Premios Municipales 2015* en la categoría *Video Instalación*, con la obra “Calle de la Paz, 1975” la que problematiza en torno a la rememoración, la cualidad selectiva del archivo y el espacio de arte como uno de investigación cultural. Actualmente se encuentra finalizando el Magister en Artes mención Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, para lo cual le fue otorgada la Beca CONICYT. Entre sus publicaciones destaca el artículo “La Memoria Expropiada: el archivo benjaminiano y la crítica a la conmemoración en la Ciudad Moderna” a ser publicado en la revista de investigación del centro de estudios sobre Walter Benjamin, GEWEBE (Sao Paulo, Brasil). Actualmente es miembro del Comité Editorial de *Despliegue* (edición 2018), publicación formato libro que reúne una selección de artículos de estudiantes del Magister en Artes, mención Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

## Julieta Sepúlveda (Chubut - Argentina, 1990).

Licenciada y Profesora en Artes Visuales por la Universidad Nacional de San Juan. Se ha desempeñado como docente de Artes Visuales en diversos niveles educativos. Ha integrado grupos curatoriales y de Investigación en el MPBAFR. Actualmente reside en Santiago de Chile, donde ha realizado una pasantía de investigación en el Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes, Universidad de Chile.

## Sofía Cifuentes (Santiago, 1989).

Socióloga y Licenciada en Estética, trabaja como socióloga en un proyecto de intervención y fortalecimiento comunitario. Entre sus intereses se encuentran el arte y la cultura chilena y latinoamericana, el pensamiento contemporáneo, y la filosofía budista.

## La Fundación Nemesio Antúnez (FNA)

Fundada en 2015 por Patricia Velasco y Guillermina Antúnez, se conforma en torno al archivo personal e inédito del artista Nemesio Antúnez. La misión central de FNA, es la administración, la puesta en valor y la difusión de su legado a lo largo de Chile. Actualmente trabajamos en la celebración de su centenario (2018) por medio de diversas exposiciones de archivo y obra tanto en Santiago como en varias regiones del país.

## Olivia Guasch (Santiago, 1987).

Licenciada en artes visuales de la Universidad Diego Portales y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como Coordinadora de Proyectos e Investigadora en FNA.

## Felipe Quijada (Santiago, 1991).

Egresado de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Encargado de Documentación e Investigación del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Investigador responsable y co-investigador en proyectos FONDART relacionados con el arte popular chileno y latinoamericano. Entre sus publicaciones destacan: “Ni primitiva ni ingenua: contemporánea. Reflexiones en torno a la obra visual de Violeta Parra” en *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017); “El juguete en el arte popular latinoamericano” en *El juguete en el arte popular: juegos de ayer y hoy*, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (2017); y su participación en el *Catálogo Razonado Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile* (2017).

## Matías Allende Contador (Santiago de Chile, 1990).

Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Ha desarrollado investigaciones en torno a arte y cultura contemporánea en el Cono Sur. Actualmente es investigador permanente del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), además trabajó como asistente curaduría en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA). Trabaja como curador para diversos espacios en Santiago, donde destacó *Primavera de la Juventud* en el Centro Cultural GAM, además es coautor de *Trabajo en utopía: modernidad arquitectónica en el Chile de la Unidad Popular y Ciudad Sísifo*. Es uno de los redactores principales del *Catálogo Razonado. Colección MAC*, del Museo de Arte Contemporáneo. Ha escrito para revistas de crítica de arte y participado en congresos tanto en Chile, Argentina y Alemania. Miembro activo del International Council of Museums (ICOM-Unesco) desde el presente año.

# Créditos Museo de Arte Contemporáneo

DIRECTOR  
Francisco Brugnoli

Unidad de Producción y Programación

COORDINADORA GENERAL  
Loa Bascuñán  
COORDINADORA MAC QUINTA NORMAL  
Carola Chacón  
PRODUCCIÓN  
Alejandra Caro  
Magdalena Contreras  
Hugo Leonello

Unidad de Prensa y Comunicaciones

COORDINADOR  
Domingo Fuentes  
PERIODISTA  
María Ignacia Soto  
DISEÑADORA  
María Cristina Adasme

Unidad de Conservación y Documentación

COORDINADORA  
Pamela Navarro  
INVESTIGADOR  
Matías Allende  
ARCHIVO  
Paulina González  
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN  
Francisco González L.  
ASISTENTE DE DOCUMENTACIÓN  
Camila Sánchez  
María Francisca Crovari

Unidad de Educación

COORDINADORA  
Julia Romero  
PRODUCTORA  
Katherine Ávalos  
EDUCADORAS  
Francisca Donoso  
Marcela Matus

Unidad Anilla Cultural MAC

COORDINADORA  
Alessandra Burotto  
PRODUCCIÓN  
Mónica Bate  
Claudio Muñoz

Unidad Económica y Administrativa

COORDINADOR  
Patricio Marambio  
SECRETARIA DIRECCIÓN  
Elizabeth Romero

Personal Auxiliar

MAC PARQUE FORESTAL  
Cristian Arzola  
Eleodoro Campos  
Ramón Díaz  
Héctor Maulén  
Julio Orellana  
Eduardo Pérez  
Claudio Ríos  
MAC QUINTA NORMAL  
Patricio Cabezas  
Freddy Campos  
Teobaldo Molina  
Jorge Pimentel

# Créditos Anuario Grupo de Investigación Archivo MAC

COORDINACIÓN  
Pamela Navarro  
Matías Allende

PARTICIPANTES  
Anita Acuña  
Matías Allende  
Guillermina Antúnez  
Sofía Cifuentes  
Paulina González  
Olivia Guasch  
Nicole Iroumé  
Pamela Navarro  
Felipe Quijada  
Camila Sánchez  
Julieta Sepúlveda  
Greta Soto

EDICIÓN  
Comunicaciones MAC

DISEÑO  
Esteban Parra  
María Cristina Adasme

Santiago de Chile  
Enero, 2018