



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



**REPENSANDO LOS CONCEPTOS DE MUSEO, CURADURÍA Y
ARTE PÚBLICO: EL CASO DEL MUSEO A CIELO ABIERTO DE
VALPARAÍSO EN LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO**

Tesis para optar al grado de doctor en Historia con especialización en
Historia del Arte

Nombre: Magdalena Dardel Coronado

Directora: Viviana Usubiaga

Febrero de 2017

Repensando los conceptos de museo, curaduría y arte público. El caso del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso en la historia del arte chileno.

Tesis para optar al grado de doctor en Historia con especialización en Historia del Arte

Magdalena Dardel Coronado

Resumen

El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso fue ideado por el pintor, arquitecto y profesor Francisco Méndez entre 1991 y 1992. Gracias a los contactos realizados por el pintor y grabador Nemesio Antúnez, convocó a artistas a donar obras que fueron pintadas en muros del Cerro Bellavista de la ciudad porteña. De este proceso participaron los propios pintores, vecinos del sector y estudiantes de los cursos impartidos por Méndez.

A través de un análisis histórico de fuentes y entrevistas, esta tesis tiene como objetivo estudiar la génesis del Museo, los referentes teóricos que lo inspiran, su impacto en la ciudad y en la comunidad y los aportes que hizo a la historia del arte chileno contemporáneo. Para ello, proponemos discutir los conceptos de museo, arte público y curaduría, a fin de demostrar la relevancia histórica y artística de este radical proyecto, hasta ahora no trabajado por la historiografía del arte chileno.

Abreviaturas	5
Introducción	7
1. Taller de Murales y Museo a Cielo Abierto	9
2. Conceptos fundamentales	12
2.1 Museo	12
2.2 Curaduría	13
2.3 Arte público	14
3. Escuela de Arquitectura de Valparaíso y Museo a Cielo Abierto de Valparaíso	15
4. Estado de la cuestión	16
5. Problemas para el estudio del Museo a Cielo Abierto	24
6. Estructura de la tesis	26
Capítulo uno	
Orígenes, antecedentes y teoría del Museo a Cielo Abierto	31
1. La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso	31
2. El Taller de Murales, 1969-1973	42
3. Pensamiento de Francisco Méndez	51
4. Los orígenes del Museo a Cielo Abierto, 1991-1992	59
5. Comparación entre las dos etapas, 1969-1973 y 1991-1992	65
6. Restauraciones del Museo a Cielo Abierto	68
Capítulo dos	
La condición museística del Museo a Cielo Abierto	76
1. La noción de museo	76
1.1. Nueva museología	78
1.2. Museología crítica	86
2. Recorrido por el MaCA	95
3. La propuesta de un museo a cielo abierto	137
Capítulo tres	
La experiencia curatorial en el Museo a Cielo Abierto	142
1. La noción de curaduría	142

1.1. Referentes de la curaduría contemporánea	143
1.2. Rol y función del curador	148
2. La figura del curador en el Museo a Cielo Abierto	154
3. Aportes del Museo a Cielo Abierto a la noción de curador	157
3.1. El Museo a Cielo Abierto y la curaduría contemporánea	157
3.2. Francisco Méndez como curador	162
Capítulo cuatro	
El Museo a Cielo Abierto como experiencia de arte público	177
1. Cómo entender el arte público	177
1.1. El concepto de arte público	177
1.2. Los orígenes del arte público	183
1.3. El arte público de los '90	185
1.4. Hacia una definición de arte público	190
1.5. Arte público, vanguardia y abstracción	190
1.6. Arte público, campo expandido y Pintura no Albergada	201
2. El arte público en el MaCA. Espacio urbano, participación y educación	203
3. Taller de Murales y Museo a Cielo Abierto en comparación con otras experiencias murales en la pintura chilena	208
3.1. Experiencias de pintura mural en Chile	208
3.2. El MaCA más allá del muralismo	216
Conclusiones	222
Lista de imágenes	234
Referencias bibliográficas	238
1. Bibliografía	238
1.1. Teórica	238
A. Museos y curaduría	238
B. Arte público	242
C. Teoría del arte y de la cultura	244
1.2. Específica: EAV y MaCA	244

1.3. General	247
A. Arte chileno y latinoamericano	247
B. Arte del siglo XX	250
C. Historia de Chile	252
2. Fuentes	252
2.1. Entrevistas realizadas por la autora	252
2.2. Otras fuentes orales	253
2.3. Fuentes escritas	253
2.4. Sitios webs	256
Agradecimientos	258

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS CONSULTADOS

- JVA: Archivo José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- EPT: Archivo personal Eduardo Pérez Tobar.
- IA: Archivo Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- DEC: Archivo Dirección Extensión Cultural, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- MDC: Archivo personal Magdalena Dardel Coronado.
- MNBA: Archivo digital Museo Nacional de Bellas Artes.

Nota: Como sistema de citación se eligió Chicago-Deusto en donde la primera referencia se presenta completa. Desde la segunda en adelante, su versión resumida.

“Los únicos que lo entendieron fueron los vecinos.
Ellos siempre supieron que esto era gratuito”.

“La Pintura no Albergada *señalará un lugar y compartirá con él su destino*”.

Francisco Méndez.

INTRODUCCIÓN

El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (MaCA), compuesto por veinte murales y un mosaico, fue resultado de un curso del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso.¹ Se concretó gracias a un convenio con la Municipalidad de dicha ciudad, que permitió la intervención del espacio público. Fue ideado por el pintor, arquitecto y académico Francisco Méndez en 1991 e inaugurado en julio de 1992. Las obras, donadas y elaboradas por dieciocho referentes claves del arte chileno de mediados del siglo XX, están instaladas en un circuito que Méndez definió en el céntrico cerro Bellavista.

Esta inédita propuesta surgió a partir de tres objetivos. El primero fue continuar un proyecto que quedó detenido durante la dictadura (1973-1989). Entre los años 1969 y 1973 Francisco Méndez desarrolló, al alero de la UCV, un Taller de Murales en donde salía con sus estudiantes a intervenir los muros de la ciudad. El segundo objetivo era ofrecer un regalo artístico para Valparaíso. Para ello proyectó la experiencia muralista previa, esta vez reformulada en el nuevo contexto del retorno a la democracia. Finalmente, a los participantes les interesaba plantear una relación entre la pintura y el particular paisaje natural y urbano porteño, siendo el hilo conductor fundamental de la propuesta.

Al tener un criterio en común y una intención de recorrido, se entendió este ejercicio como un museo, el que fue teorizado por Méndez desde la influencia que recibió como miembro fundador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (EAV).

Esta investigación propone una relectura de los conceptos de museo, curaduría y arte público a partir del análisis de este singular estudio de caso. Nos interesa demostrar que la propuesta del MaCA es una experiencia única en la historia del arte chileno en particular y de la historia cultural reciente del país en general, que logró redefinir los conceptos antes mencionados. A través de un recorrido por estas nociones y analizando sus trayectorias, argumentaremos que este proyecto va más allá de ser un ejercicio muralista. El principal valor del MaCA residiría en ser una propuesta renovadora que se manifestó en una

¹ La Universidad adquirió el rango de Pontificia en 2003. Para referirnos a todos los hechos ocurridos antes de ese año, prescindiremos de ese título. Lo incorporaremos, en cambio, desde 2003 hasta la actualidad. Por lo mismo, utilizaremos las iniciales UCV o PUCV según corresponda.

particular práctica participativa en el espacio urbano. De este modo, podremos comprender su relevancia más allá de los muros pintados, sino desde la experiencia construida en conjunto por artistas, estudiantes y vecinos.

Si bien el MaCA cumplió sus objetivos a través de una actualización de las nociones de museo, curaduría y arte público, no hubo por parte de los actores involucrados una aproximación teórica a estos conceptos. Sin embargo, las estrategias por ellos sugeridas tuvieron consonancias con proyectos y teorizaciones que, a nivel internacional, se llevaron a cabo de manera contemporánea tanto al Taller de Murales (1969-1973) como al MaCA (1991-1992). En esta tesis nos interesa evidenciar estas relaciones que permiten dar cuenta de este proyecto dentro de una lógica global que demuestran su novedad artística y su actualidad historiográfica.

Con estos objetivos, nos proponemos analizar aquí el debate conceptual dentro del cual insertamos este caso, entregando en esta introducción los principales lineamientos que desarrollaremos en nuestra investigación. Para ello, iniciaremos presentando nuestra tríada de conceptos articuladores, revisando sus fundamentos teóricos y su trayectoria histórica. Como punto de partida hemos establecido el año 1968, en el marco de la revolución cultural. Derivado de los acontecimientos mundiales acaecidos entonces, se comenzaron a evidenciar transformaciones tanto prácticas como teóricas en la museología, la curaduría y el arte público. Así, podremos reconocer con cuáles de estos aspectos se puede vincular al Museo a Cielo Abierto.

En un segundo momento presentaremos el Museo a Cielo Abierto, evidenciando sus principales características y especificidades. En este apartado nos interesa dar cuenta de las fuentes a las que acudimos para nuestra investigación y los principales problemas metodológicos para su estudio. Además, nos referiremos a la bibliografía que hemos consultado, evidenciando el vacío investigativo que hay en torno al MaCA.

En el tercer apartado estableceremos un acercamiento inicial a la relación entre los conceptos teóricos elegidos y el estudio de caso abordado, demostrando la conveniencia de utilizar las nociones de museo, curaduría y arte público para la comprensión del Museo a Cielo Abierto, por lo que finalizaremos presentado la estructura de nuestra tesis.

1. Taller de Murales y Museo a Cielo Abierto

Para argumentar la trayectoria histórica de nuestro estudio de caso, proponemos que el Museo tuvo su punto de partida en el Taller de Murales liderado por Méndez entre 1968 y 1973, cuyos fundamentos fueron modificados considerando el contexto nacional de principios de los '90.

En términos artísticos, esta renovación se llevó a cabo desde dos perspectivas: la primera, gracias a la inclusión de un importante corpus de pintores participantes. El Taller de Murales se inició solo con obras de Francisco Méndez y luego de tres años de funcionamiento se incorporaron las propuestas de tres invitados (los pintores y grabadores Eduardo Pérez, Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez). El MaCA tuvo como base inicial la extensa invitación que Méndez -gracias a los contactos realizados por su amigo Antúnez, en ese entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes- a un amplio grupo de artistas nacionales y extranjeros residentes en el país. Finalmente fueron dieciocho los participantes quienes, desde distintas manifestaciones de la pintura contemporánea, donaron sus propuestas para este proyecto.

La segunda perspectiva renovadora del MaCA en relación con su antecedente directo fue que la opción fue definir un circuito señalado en un perímetro establecido en la ciudad. En el primer momento se elaboraron más de sesenta murales repartidos desde el cerro Barón hasta Playa Ancha (tradicional límites al norte y sur de la ciudad, respectivamente).² En esta etapa no hubo un interés por dimensionar un recorrido ni establecer una relación entre los murales, sino que el foco estuvo puesto en la interacción de cada obra con el paisaje natural y urbano.

² Méndez, Francisco: *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2003, p.12.



Imagen 1: Bahía de Valparaíso. Se destacan los murales más distantes realizados en el Taller de Murales. Al norte, en el cerro Barón y, al sur, en el sector de caleta El Membrillo de Playa Ancha
Fuente: Google maps

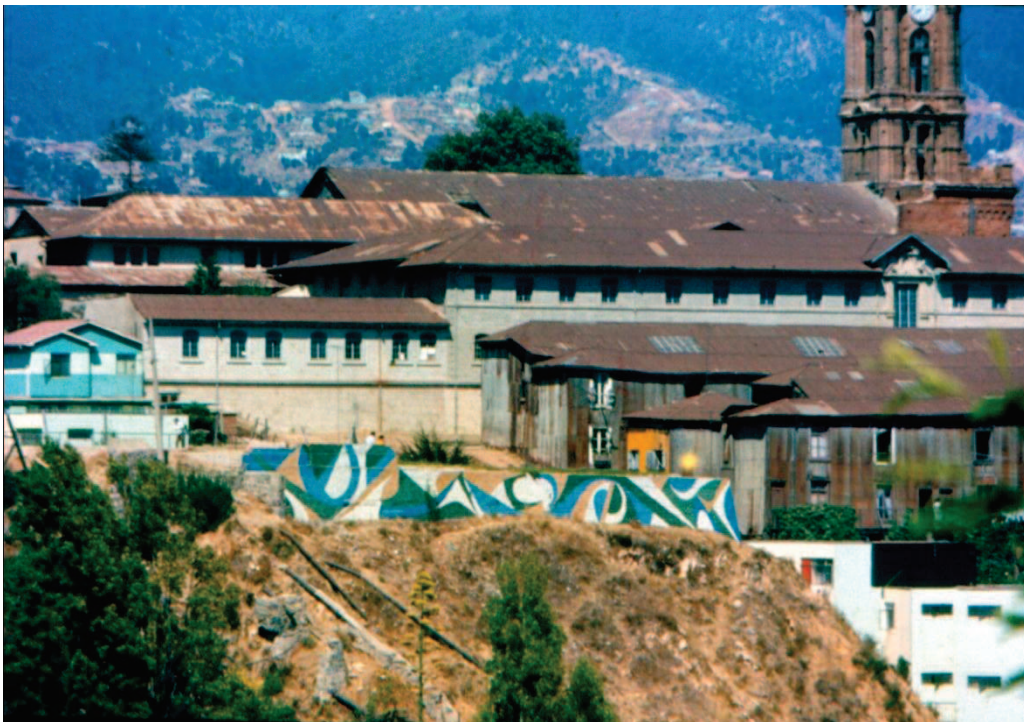


Imagen 2: Mural de Francisco Méndez en la calle Setimio, Cerro Barón, 1969
Fuente: Archivo EDP



Imagen 3: Mural de Francisco Méndez en caleta El Membrillo, Playa Ancha, 1969
Fuente: Archivo EDP

En el planteamiento del MaCA el recorrido fue un criterio esencial y se concretó al establecer el Museo en un pequeño perímetro del centro de Valparaíso. El circuito, en el cerro alargado por la particular topografía porteña, es de un poco más de cuatro cuadras.

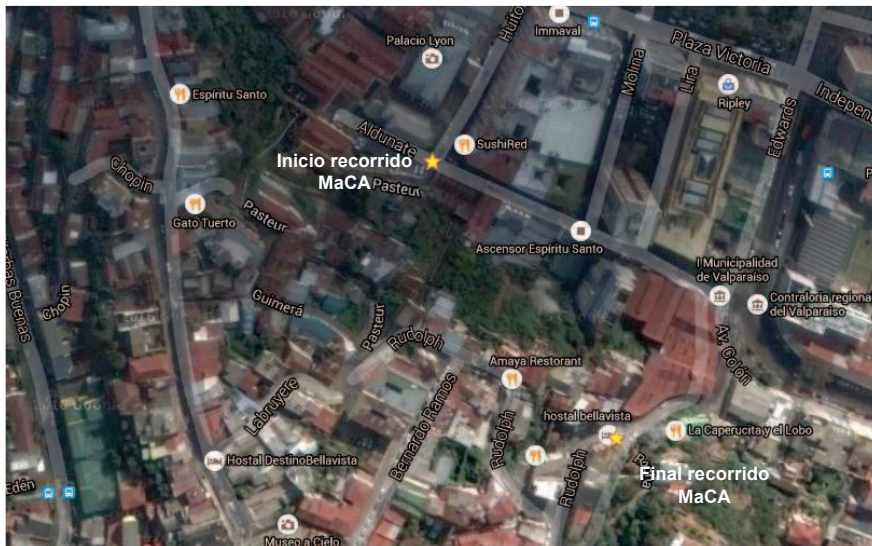


Imagen 4: Recorrido del Museo a Cielo Abierto en la parte baja del cerro Bellavista
Fuente: Google maps

Pese a estas dos divergencias, podemos entender al MaCA como continuación del Taller de Murales pues, en lo esencial, los objetivos, dinámica de trabajo y orientación de la relación pintura-paisaje, se mantuvo. Desde la creación del

Taller en 1968 y su inicio en 1969, se instaló un interés por la reinterpretación del espacio desde una perspectiva interdisciplinaria. Esta, fundamentada en los principios que articularon el pensamiento de la EAV, buscó combinar arte, arquitectura y poesía.

Interrumpido durante la dictadura, el proyecto fue rearticulado a principios de la década de 1990 tomando una nueva forma. Si bien la intervención e interpretación espacial se mantuvo, se incorporó en la segunda etapa una visión museística que se evidenció en la propuesta de recorrido, la relación de las obras con el espacio y entre sí y la idea curatorial desarrollada en el entorno urbano.

2. Conceptos fundamentales

2.1 *Museo*

Hasta mediados del siglo XX, el museo era considerado como un espacio de conservación y exhibición de colecciones. La aparición de la nueva museología, hacia fines de los '60, significó un cambio gradual pues este paradigma tenía como objetivo establecer una relación profunda entre el museo, el territorio y la comunidad asociada a él, a fin de transformarlo en una institución relevante en el espacio en el que estaba inserto. Para ello generó estrategias que se cristalizaron en el surgimiento de instancias museales renovadoras, como los museos de barrios, los ecomuseos y los museos al aire libre, todos ellos atravesados por la intención de romper las barreras físicas y simbólicas del espacio expositivo.

En la última década del siglo XX surgió la museología crítica. Esta consideró insuficiente la destrucción del espacio tradicional de la institución pregonada por su antecesora. Pretendió dar un paso más allá al querer formar una ciudadanía más presente, más participativa y con mayor opinión. El objetivo fue incorporar al ciudadano en cuanto a espectador. Con esta inclusión, se esperaba un público más crítico, reflexivo y cuestionador, para lo cual se desarrollaron estrategias diversas que apuntaban a la transformación del recinto museo. Si bien la museología crítica cuestionó las concepciones de la nueva museología, reconoció en ella un precedente y una influencia. Por lo mismo, no las consideraremos contradictorias, sino complementarias, teniendo

en cuenta que la nueva museología nació pensando en museos comunitarios y la museología crítica surgió en relación a los recintos de arte contemporáneo. Como detallaremos en nuestros capítulos primero y segundo, el Taller de Murales se originó en el marco de las revoluciones universitarias, mismo contexto de los inicios de la nueva museología. Tienen en común la mirada crítica y reflexiva frente a la cultura y la necesidad de que esta se relacione en mayor medida con la comunidad. Para el caso del Museo a Cielo Abierto, esta tomó forma en la realización de un proyecto callejero cuya condición fundamental fue la participación de estudiantes y vecinos en el pintado de los murales. El MaCA buscó una relación con la comunidad y con el territorio y a la vez cuestionó las formas tradicionales de las instituciones museales. Sin embargo, al carecer de una estructura y una teoría definidas, no puede considerársele parte de una corriente teórica museológica o museográfica. Tampoco cumple con los parámetros establecidos por el ICOM para definir un museo, pues, pese a llevar el título, no lo es en cuanto a institución.

2.2 Curaduría

Del segundo de nuestros conceptos articuladores revisaremos su devenir desde fines de la década de los '60. Es necesario cuestionar la noción y rol del curador en el contexto de las prácticas artísticas derivadas del arte conceptual (*performance, happening, land art*, acciones de arte, entre otras). También, es útil revisar el desarrollo de la disciplina desde cuatro actores claves: los curadores Pontus Hultén, Harald Szeemann, Walter Hopps y del artista Marcel Broodthaers. Los tres primeros, desde la teoría y sus experiencias museísticas, consiguieron ofrecer una nueva dimensión de la práctica curatorial. Broodthaers, por su parte, a través de su práctica artística logró cuestionar el trabajo curatorial al plantearse la dimensión autoral de este, poniendo en tensión la relación artista-curador.

En el Museo a Cielo Abierto el curador ocupa un rol central, al ser la única persona que trabaja en él, generando tensiones entre los aspectos teóricos del trabajo curatorial y la práctica que realiza. Tal como el concepto de museo, el de curaduría se utilizó sin manejar completamente su alcance. Por lo mismo, encontraremos tensiones entre la práctica curatorial ejercida en el MaCA y los diferentes planteamientos teóricos que operan detrás de este concepto. Pese a

ello, reconoceremos cómo este Museo, dentro de su especificidad, consiguió ofrecer una dimensión curatorial que hoy pretendemos releer revisando el aporte que este ejercicio supuso en el arte chileno contemporáneo.

2.3 Arte público

Nuestro tercer referente fue analizado a partir de dos momentos culturales diferenciados, el de las décadas de 1960 y 1970 y el de la de 1990. En relación al primero, necesitamos remontarnos al ensayo de Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido”,³ donde la autora reconoció la propuesta de intervención espacial realizada por el *land art* y le otorgó un sustento teórico al entenderlo como el relevo de la tradicional escultura conmemorativa o monumental. Por primera vez, aunque sin señalarlo explícitamente, Krauss enfatizó en el carácter situacional de la escultura, idea que fue ampliamente desarrollada en las décadas sucesivas. Si bien no se refirió al arte público, sus apreciaciones han servido de referente en la medida en que las obras que analizó tienen un elemento público por sus lugares de emplazamiento y sus grandes dimensiones.

La redefinición del arte público realizada desde principios de la década de los '90 abordó la relación entre el artista y la ciudadanía, enfatizando en la participación su característica principal. Pese a que el arte público de fines de siglo tiene diversas orientaciones, está atravesado por el hecho de involucrar al espectador a través de variadas estrategias, principalmente no objetuales.

Consideramos que estos dos momentos del arte público se sintetizaron en el MaCA. Es, por una parte, un ejercicio de arte público, al ubicarse en la calle e intervenirla. Por otro lado, la propuesta consideró como un elemento fundamental la inclusión de estudiantes y vecinos, transformándose en una obra de arte participativo. Además, reconoció una veta colaborativa al ser un proyecto desarrollado en conjunto por los artistas participantes liderados por Francisco Méndez. Esta dimensión, que lo acerca a las prácticas desarrolladas

³ Publicado originalmente en el octavo número de la revista *October* (primavera, 1979). En español apareció en el compendio de ensayos de la autora *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 2002, pp.58-84) y en *La posmodernidad*, a cargo de Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2008, pp. 59-74).

durante la década de 1990, si bien es evidente, no estaba presente en Méndez ni en los artistas que participaron del proyecto. Defender esta relación es una de las propuestas principales de nuestra tesis.

3. Escuela de Arquitectura de Valparaíso y Museo a Cielo Abierto de Valparaíso

La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso originó una serie de talleres que se enmarcaban en el renovador sistema de enseñanza de las artes y de la arquitectura que había llegado a esta casa de estudios en el año 1952, cuando un grupo de profesores, liderado por el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias, se hizo cargo de la Escuela. Los docentes proponían comprender de manera interdisciplinaria la arquitectura a través de una relación con la poesía.

El grupo de la EAV desarrolló esta visión educativa a través de tres dimensiones: la experiencia, como elemento esencial del quehacer arquitectónico y que encontró en la ciudad de Valparaíso su expresión más concreta; el acto poético, como manera de sintetizar el carácter interdisciplinario, y la vida colectiva, en cuanto modo de aunar las dos primeras. Fue a la luz de este contexto en donde Méndez diseñó sus experiencias pedagógicas más relevantes: el Taller de Murales (1969-1973), el curso de Pintura no Albergada en el marco del Taller de América (1979) y el Museo a Cielo Abierto (1991-1992). Pese a las diferencias entre ellas y a su carácter experimental, las tres coincidieron en ser prácticas pedagógicas, públicas, participativas e interdisciplinarias, que estaban en consonancia con los principios defendidos por la EAV y que permitieron explorar la veta pictórica de la Escuela.

Tras el retorno de la democracia, en 1991 Francisco Méndez retomó y rearticuló el proyecto del Taller de Murales invitando a un amplio espectro de artistas a enviar propuestas. Finalmente incorporó un total de veintiuna obras, de autoría de Mario Carreño, Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Matilde Pérez, Eduardo Vilches, María Martner, Ricardo Yrarrázaval, Rodolfo Opazo, Roberto Matta, Ramón Vergara Grez, Mario Toral, Roser Bru, Sergio Montecino, Nemesio Antúnez, José Balmes, Guillermo Núñez, Augusto Barcia y el propio Francisco Méndez. La diversidad estilística de los participantes y de sus

trabajos conforman una muestra que puede ser considerada una síntesis del arte chileno de mediados del siglo XX. Imposible de agrupar en una sola definición, el carácter de MaCA se fue gestando no a partir de los artistas que la componían, sino del sentido que los agrupaba, pues el aspecto individual de la obra quedó relegado a un segundo plano. En esta propuesta lo fundamental era la ubicación de las obras, planificada de acuerdo a un criterio poético de intervención en el espacio, el que se pretendía transformar.

4. Estado de la cuestión

A la fecha no existe ninguna investigación sobre el Museo a Cielo Abierto. La única publicación⁴ es un registro fotográfico a cargo de Francisco Méndez. Prácticamente carente de texto, se interesó por explorar la interacción de las obras con el paisaje porteño y cómo el proyecto transformó el paisaje urbano. A la par, y teniendo en cuenta los cambios tanto del entorno como de color en los muros, se pretendía que funcionara como registro de la propuesta original.⁵

En los primeros años del Museo se escribió una tesis de la carrera Pedagogía en Historia y Geografía de la UCV sobre muralismo centrada en el Museo a Cielo Abierto (*Acercamiento a la pintura mural chilena a través del Museo a cielo abierto de Valparaíso* de Teresa Campos y Paola Duarte, 1993). Su simplicidad, algunos desaciertos metodológicos y la propuesta de comprender al MaCA en cuanto a un ejercicio muralista, la instala muy lejos de nuestra hipótesis, siendo inadecuada para este trabajo.

Respecto a las fuentes no publicadas, utilizamos principalmente los registros de la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad, que tiene en su poder el único archivo histórico del MaCA. Este cuenta con fotografías y apuntes realizados por Francisco Méndez antes, durante y después de la elaboración de los murales. Esta documentación mantiene algunos de los bocetos de las obras que componen el Museo y los ejercicios a escala realizados por Méndez para estudiar el traslado a los muros.

La Dirección de Extensión Cultural conserva también algunas notas de prensa sobre el Museo, tanto en su formación como en los años siguientes. Otros documentos de relevancia son la asesoría hecha por el Laboratorio de Pintura

⁴ *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso* (Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1995).

⁵ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) entregado el 26 de diciembre de 2011 a la Dirección General de Vinculación con el medio de la Universidad, quien encargó su elaboración. El texto cuenta con una explicación respecto de la solicitud de la asesoría y la necesidad de realizarla, así como las problemáticas de restauración y conservación asociadas a ellas. Más recientes son el llamado a licitación para la restauración, realizado por la Municipalidad de Valparaíso del 05 de mayo de 2014 y el informe que lo acompañó, de autoría de Paola Pascual, curadora del Museo. Con fecha marzo de 2014, el documento abordó el estado de las obras, sus principales daños y otros aspectos técnicos relativos a la restauración.

Completamos nuestras fuentes con entrevistas y conversaciones que mantuvimos durante nuestra investigación con Francisco Méndez, Paola Pascual y Eduardo Pérez, registros que nos entregaron importante información sobre un tema inexplorado. También fueron relevantes las fuentes visuales. Además de las fotografías tomadas por Méndez que conserva la PUCV, disponemos de un archivo personal que fuimos realizando desde 2010 a la fecha. La más rica fuente de información visual a la que tuvimos acceso fue el completo archivo que puso a nuestra disposición Eduardo Pérez, consistente en un amplio registro fotográfico del Taller de Murales y del Museo a Cielo Abierto.

En cuanto a la bibliografía existente sobre temas cercanos al Museo, un referente fundamental fue la investigación del arquitecto Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*⁶. El texto sugirió que el invencionismo argentino influyó en Chile en dos disciplinas: en el diseño, a través del Grupo de Diseño liderado por Gui Bonsiepe de la Universidad de Chile, y en la arquitectura, mediante la Escuela de Arquitectura de la UCV. Para argumentar su propuesta, Crispiani realizó un detallado recorrido por esta institución analizando sus referentes teóricos, sus trabajos prácticos y sus vanguardistas ejercicios desde su fundación en 1952 hasta la concreción de la Ciudad Abierta en los primeros años de la década de 1970. Pese a no estudiar el Taller de Murales y no abordar el periodo del MaCA, el texto nos fue de gran utilidad para analizar los

⁶ Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

planteamientos de la EAV presentes en el Museo y cómo ellos se manifestaron, particularmente en su trabajo con la ciudad y en la relación entre obra de arte y espacio arquitectónico y urbano.

Otras investigaciones relativas a la EAV, referidas a su proyecto Ciudad Abierta y a su propuesta arquitectónica, nos permitieron comprender el planteo de la Escuela, aunque no se refirieron a nuestro Museo. Estos estudios son *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta* editado por Raúl Rispa⁷ y *The Road That Is Not a Road* de Ann Pendleton-Jullian.⁸

También en relación con los fundamentos teóricos presentes en el MaCA, fueron esenciales para nuestra tesis los escritos de Francisco Méndez, concebidos como apuntes de clases que realizó en la EAV y que luego editó. *Cálculo pictórico*⁹ corresponde a un seminario desarrollado en 1979 donde el artista abordó el problema de la composición en la pintura abstracta. En la edición de 1991, se incorporó un apartado denominado *Pintura no Albergada*, en el que el autor teorizó sobre los trabajos que estaba realizando desde 1979. Consistente en el abandono del soporte bidimensional, la Pintura no Albergada se caracterizó por superar el formato tradicional, primero del cuadro y luego del muro. Estas radicales experiencias fueron llevadas a cabo en Ritoque durante la segunda mitad de la década de 1970, pero Méndez señaló que sus orígenes se encontraban en el Taller de Murales desarrollado en Valparaíso entre 1969 y 1973.

Las reflexiones teóricas del pintor continuaron en los textos *De la modernidad en el Arte*¹⁰ y *Hora de la divergencia*,¹¹ donde presentó una visión crítica respecto del desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo XX, marcando una clara inclinación por el arte de las primeras vanguardias. *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza y La phalène. Acción poética*¹² son dos compilados de notas editados en conjunto en diciembre de 2015. La segunda sección nos fue particularmente útil, pues es el primer intento de un registro de este tipo de acto poético creado por la EAV. En él encontramos la narración de diversas *phalènes*, así como una reflexión teórica sobre esta experiencia, la que nos

⁷ Madrid: Tanais Ediciones, 2003.

⁸ Cambridge: The MIT Press, 1996.

⁹ Santiago: QuebecorWorld Chile, 1991.

¹⁰ Santiago: Edición del autor; 1998.

¹¹ Santiago: Edición del autor; 2003.

¹² Santiago: Edición del autor, 2015.

permitirá relacionarla con los ejercicios llevados a cabo por el artista, particularmente el MaCA.

Actualmente Francisco Méndez se encuentra escribiendo un cuadernillo sobre el Taller de Murales, el que será editado durante 2017.¹³ Este texto será el inaugural sobre el curso y permitirá un registro en primera persona de ese proceso que evidencie la relación entre esta y las otras experiencias llevadas a cabo por el pintor.

En cuanto al análisis de la obra de Méndez, el único trabajo es el artículo “Pintura mi(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Labbé”¹⁴ del historiador José de Nordenflycht. El autor propuso que el pintor ha realizado tres procesos migratorios que se evidencian en su trabajo: disciplinar (de la arquitectura a la pintura); temporal (la influencia de la pintura moderna tras un viaje a Europa) y espacial (cuando trasladó esos nuevos influjos a Chile). El artículo mencionó las intervenciones del espacio urbano de Valparaíso sin detenerse en ellas. No obstante, el intento de realizar el primer análisis histórico de la obra de Méndez lo instala en la misma línea que nuestra tesis.

El Museo ha sido comúnmente ignorado en la historiografía del arte chileno. Pese a la novedad del proyecto y a relevancia de sus participantes, ha estado ausente en las investigaciones acerca del arte en contextos públicos de las últimas décadas. En *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocación teórica* de Patricio Rodríguez-Plaza¹⁵ no hay ninguna referencia al MaCA, aunque abordó el trabajo mural de algunos de los artistas que participaron del proyecto porteño.¹⁶ Además, el autor describió brevemente la experiencia callejera desarrollada por Francisco Brugnoli, instancia contemporánea y con algunos puntos en común con el Taller de Murales, como desarrollaremos en nuestro capítulo cuatro. El crítico Milan Ivelic, por su parte, presentó escasamente el MaCA en un fascículo dedicado al muralismo en el país, donde describió sus objetivos y sus más destacados representantes.¹⁷

¹³ Entrevista de la autora a Francisco Méndez y Eduardo Pérez, 21 de julio de 2016.

¹⁴ Cuadernos de Arte, Facultad de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, N°18 (2013): pp. 34-45.

¹⁵ Santiago: Ocho Libros, 2011.

¹⁶ Rodríguez-Plaza, Patricio: *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocación teórica*. Santiago: Ocho libros, 2011, pp. 20-21.

¹⁷ Ivelic, Milan: Calendario Colección Philips, 1999, “El mural en Chile”. Disponible en: <http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1999/22.htm>. Visitado: 14 de julio de 2016.

En los últimos años, han existido voces disonantes respecto al valor y significado del Museo. El crítico Justo Pastor Mellado, por ejemplo, desarrolló un seminario en la misma ciudad del MaCA, donde planteó que el ejercicio detrás del proyecto muralista era un fracaso, argumentando, entre otros aspectos, una falta de relación obra-espacio. En un artículo publicado tras estas declaraciones, manifestó:

Lo que quise instalar en mi crítica es que Museo a Cielo Abierto pone en entredicho un modelo de enseñanza universitaria que logra instalar socialmente el efecto de un concepto decadente de arte público. Ejercicio fracasado, entonces, y convertido en una empresa de delimitación identitaria, sancionada por una autoridad desinformada. Lo que hay que abordar, por simple impulso historiográfico, es el estudio de los fundamentos iniciales del proyecto. Ya con sus resultados tenemos para reconstruir un acto institucional fallido.

Mis argumentos del seminario apuntaban a cuestionar la incorrecta decisión formal de trasladar fragmentos de pinturas de artistas, aún con su autorización, a un espacio no pensado para dichas pinturas, transgrediendo problemas de escala y de composición, por decir lo menos, al ajustar a la fuerza unas imágenes a unos muros (...) Los primeros afectados han sido los propios artistas.

Lo que no se puede sostener es que quienes promovieron y promueven esta experiencia están relativamente “informados” en arte y la realizaron afirmados sobre la desinformación pública y la ausencia de referencias acerca de un muralismo integrado a la arquitectura. Perfectamente, les cabría ser encauzados por no asistencia cultural a poblaciones vulnerables. Previa declaración de una vulnerabilidad convenida para poder justificar semejante decisión, como digo, amparados en un discurso precario de la intervención urbana. Recordemos que esta es una iniciativa de inicios de los años noventa, cuando la palabra patrimonio no había ingresado al léxico de las agendas de desarrollo.¹⁸

Siguiendo la misma secuencia conceptual presentada por el autor, encontramos la crítica que realizó hacia el modelo de enseñanza universitaria desde donde emanó el proyecto. Para él, este instalaría un decadente –usando su propia terminología- concepto de arte público, al que –hacia el final del texto- lo entendió también como un ejercicio precario de intervención urbana. Si bien es cierto que Méndez no tenía una dimensión teórica del arte público y de la participación, sus propuestas estaban fundadas en el modelo pedagógico de la EAV.¹⁹ En su crítica Mellado sugirió al MaCA como “acto institucional fallido”.

¹⁸ Mellado, Justo Pastor. “Pintura Mural en Valparaíso (1)”. En El Martutino. Disponible en: <http://www.elmartutino.cl/noticia/cultura/pintura-mural-en-valparaiso-1>. Visitado: 05 de enero de 2016. Las comillas son del autor.

¹⁹ Alejandro, Crispiani: *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2011) pp.425-426.

Sabemos que el proyecto se logró concretar gracias al convenio realizado entre la Municipalidad de Valparaíso y la UCV, a la que, creemos, el autor aludió en esta referencia, pues es ella desde donde emanó. La Municipalidad permitió su realización en el espacio urbano, motivo insuficiente para considerar al MaCA un “acto institucional” municipal. Sin embargo, si nos remitimos al Taller de Murales como principal antecedente del MaCA, nos daremos cuenta que el elemento institucional no es un aspecto importante del proyecto. Siempre en el marco de un curso universitario, e incluso con el reconocimiento de la Municipalidad en 1972, el Taller de Murales fue, ante todo, una *bottega* del Instituto de Arte, es decir, una instancia de experimentación que se desarrolló en el espacio urbano. Estos aspectos, que se traspasaron al MaCA, impiden entender ambas experiencias como un acto institucional, sino que más bien habría que interpretarlo como un laboratorio experimental en un contexto universitario. Un tercer factor a destacar es que, al señalar las obras que componen el Museo como fragmentos de pintura, Mellado no tomó en cuenta las obras concebidas especialmente para el proyecto, que son la mayoría. Además, puso el foco en la autenticidad de los trabajos lo que no fue un factor a considerar en esta propuesta, como ya se argumentará. La principal falencia del planteo del crítico se encuentra unas líneas más abajo, en la reflexión que realizó en torno al espacio que acoge a las obras. Hemos de reconocer –tal como lo hizo Mellado– que hacen falta investigaciones sobre el MaCA y que es necesario evidenciar, como lo hacemos aquí, los “fundamentos iniciales del proyecto”, dentro de los cuales la relación con el espacio constituyó el más importante. Este es el único aspecto que se encuentra ampliamente desarrollado por el propio Francisco Méndez en el libro *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*, prólogo que sin duda Mellado desconoció.²⁰ Este problema reaparece, aunque desde otro punto de vista, en el último párrafo, en donde el autor acusó a los promotores del proyecto de desconocer la relación entre muralismo y arquitectura. Los participantes entendieron que este no era un ejercicio de pintura mural tradicional y que la integración con el espacio arquitectónico estaba dado por una suma de factores, incluyendo la idea de regalo y la interacción entre el soporte y la obra, desde varios puntos de vista,

²⁰ Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, pp.12-14.

como demostraremos en el capítulo segundo a partir de los ejemplos de Gracia Barrios, Mario Toral, Sergio Montecino, Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez. Hay en la crítica de Mellado una omisión contextual al señalar que el proyecto es de los años noventa, pues para la comprensión del MaCA es obligatorio tener en cuenta el antecedente del Taller de Murales. Tanto por ser el origen de esta experiencia y sus fundamentos, como porque dos de los murales corresponden a ese periodo, información que está explicitada tanto en las placas que acompañan a las obras como en el ya citado libro sobre el Museo. Si bien el pensamiento de Justo Pastor Mellado se caracteriza por ser poco complaciente y muy crítico, como se evidencia en sus habituales escritos,²¹ el problema fundamental de esta reflexión sobre el Museo a Cielo Abierto es que es desinformada e imprecisa, siendo un esbozo del desconocimiento que hay sobre este proyecto en la historia, crítica y teoría del arte nacional.

Referido a la situación general del arte público chileno, en tanto, podemos remitirnos a lo propuesto por el investigador Ignacio Szmulewicz quien en su trabajo sobre el tema, mencionó que en Chile no se han desarrollado registros “comprometidos con la ciudad y planteados como una operación crítica”.²² Para su argumentación, el autor inició su relato analizando experiencias desarrolladas en dictadura (¡Ay *Sudamérica!* del grupo CADA) para luego abordar referentes más contemporáneos (Sebastián Preece y Patrick Hamilton). Usando estos ejemplos acontecidos en espacios públicos, Szmulewicz defendió que la ubicación de estas experiencias no fue suficiente para considerar estos casos como arte público. Al contrario, afirmó que en Chile este no existiría porque se reconoce una falta en la relación teórica arte-ciudad, ya que no se ha pensado críticamente el espacio urbano, la ciudad o la arquitectura. Para su argumentación, el historiador eligió comparar con casos internacionales de artistas como Christo, Richard Serra y Krzysztof Wodickzo. De este modo, Szmulewicz abordó ejemplos tradicionales de arte público que, desde los conceptualismos, exploraron problemáticas públicas y urbanas.

²¹ Revítese, por ejemplo, su blog donde publica habitualmente: <http://justopastorvalparaiso.blogspot.cl/>. Visitado: 03 de julio de 2016.

²² Szmulewicz, Ignacio: *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre el arte público contemporáneo*. (Santiago: Metales Pesados, 2012), p.12.

Sin embargo, las experiencias de arte público no deben ser necesariamente conceptuales. En el contexto nacional tenemos el caso de la EAV, que hizo ejercicios comprometidos y reflexivos sobre la ciudad desde un aparato teórico complejo, como las travesías, la Ciudad Abierta y otras instancias de experimentación llevadas a cabo tanto en Valparaíso como en Ritoque. Estas perspectivas se traspasaron a los proyectos individuales de los fundadores. En el caso de Méndez, esto generó la posibilidad de pensar al MaCA como un ejercicio tanto público como crítico que, para lograrlo, escapó de los conceptualismos. Usando un lenguaje y características de la pintura tradicional, logró dar a luz una propuesta rupturista que aunara teoría, arte, ciudad, arquitectura y urbanismo.

El mismo Szmulewicz analizó casos específicos del arte chileno reciente, por ejemplo *¡Ay Sudamérica!* del grupo CADA de 1981. La acción consistió en el despliegue de seis aviones de pequeño tamaño que lanzaron cuatrocientos mil panfletos firmados por el Colectivo, donde se señalaba la intención de realizar un arte público con foco en las conexiones entre el arte y la sociedad. El volante proponía una ruptura de los límites tradicionales en pos de una nueva relación entre arte y vida pública. Los aviones sobre la ciudad funcionaban como cita al bombardeo a la Casa de Gobierno en 1973 y contextualizaba esta acción en plena dictadura. Fue a través de acciones como esta que la crítica de arte Nelly Richard denominó *Escena de Avanzada* a un conjunto de artistas que desde la segunda mitad de los '70 comenzaron a incluir elementos políticos en sus obras, así como denuncias y referencias a la dictadura. En artes visuales, el grupo CADA fue el más reconocido de esta *Escena* por sus simbólicas acciones de amplia repercusión durante la dictadura. Para Richard, solamente aquellos artistas que se opusieron desde la resistencia en este periodo fueron capaces de realizar ejercicios críticos y comprometidos socialmente, sin incorporar en sus análisis a aquellos que abandonaron el país en calidad de exiliados.²³ Cuando Ignacio Szmulewicz inició su recorrido de casos de arte en espacios públicos en nuestro país, se presentó como heredero del pensamiento de Richard, continuando la hipótesis principal de la *Escena de Avanzada*. Este principio, sin embargo, le impidió reconocer

²³ Richard, Nelly: *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Metales Pesados, 2007).

ejemplos de arte en espacios públicos llevados a cabo en nuestro país (tanto antes como después de la dictadura) que funcionaron también como ejercicios públicos, críticos y comprometidos socialmente aunque en ellos el elemento político no fuera explícito, como por ejemplo nuestro Museo y otras acciones llevadas a cabo por la EAV. Esto confirma el vacío investigativo sobre nuestro tema y las muchas ausencias que hay en este punto, evidenciando la novedad de nuestra propuesta y, a la vez, la pertinencia de acudir a las referencias bibliográficas aquí presentadas.

5. Problemas para el estudio del Museo a Cielo Abierto

El MaCA es una iniciativa inédita en el arte chileno contemporáneo que surgió desde el ánimo poético que Méndez heredó de la EAV y traspasó a los artistas participantes. En el contexto del retorno a la democracia, dicha invitación se transformó en símbolo de la libertad recientemente reconquistada y de la necesidad de volver a los espacios públicos.

En cuanto a experiencia pictórica e interdisciplinaria, este Museo se entendió a sí mismo como un hecho público, participativo y colectivo cuyo foco estuvo puesto, desde un inicio, en el diálogo y el ofrecimiento de un regalo a la comunidad. Por lo mismo, la intención de preservación y conservación de las obras apareció más tardíamente, no siendo un tema de interés en un primer momento. Fue en 1994 cuando los primeros murales en presentar daños debieron ser restaurados. Para entonces, ninguno de ellos estaba rayado,²⁴ sin embargo la mezcla entre óleo y látex utilizada, la humedad en la piedra y cemento sobre el que se pintó y los factores climáticos porteños (humedad y salinidad del aire, sol) hicieron que se decoloraran y descascararan prontamente, situación que ha continuado hasta hoy. Al año siguiente de esta restauración, se editó el registro fotográfico del libro *Museo a Cielo Abierto*, manifestando así la intención de hacer perdurar el proyecto. El nombramiento de Paola Pascual como curadora en 1998 consolidó esta idea que había aparecido cuatro años antes, con la primera restauración. Estos antecedentes nos llevan a afirmar que este ejercicio muralista se fue institucionalizando durante la marcha, sin ser este uno de sus objetivos primarios.

²⁴ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 10 de abril de 2012.

Desde aquí deriva el principal problema para abordar el estudio del MaCA. Sin pensar en la trascendencia del proyecto, el material que la Universidad ha conservado al respecto es escaso. Las pocas fuentes con las que contamos (bocetos, apuntes y fotografías, en su mayoría de autoría de Francisco Méndez) fueron guardadas sin ningún sistema de catalogación o archivo, impidiendo la total comprensión de estas. Cuando Francisco Méndez abandonó la docencia, a fines de la década de 1990, el MaCA pasó a formar parte de la Dirección de Extensión Cultural. Si bien el archivo que consultamos se mantiene en esa unidad, este corresponde únicamente al Museo, y no hay antecedentes del Taller de Murales u otras experiencias. El Instituto de Arte, por su parte, no conserva un archivo, existiendo documentación aislada y que no refiere al MaCA. Parte de ella fue sistematizada por el historiador José de Nordenflycht en un catálogo con la historia de dicha unidad académica.²⁵

El Instituto de Arquitectura cuenta con el Archivo José Vial Armstrong. Este tiene un amplio registro de todo tipo de actividades llevadas a cabo por la EAV desde su fundación en adelante. Si bien hay documentación sobre proyectos de Francisco Méndez (principalmente los de arquitectura, como el de la Escuela Naval de 1957), no hay ninguna referencia al Taller de Murales, el curso de Pintura no Albergada ni el Museo a Cielo Abierto. Esto es comprensible pues estas tres instancias se desarrollaron en el Instituto de Arte, aunque la influencia y resonancias a la filosofía y pedagogía de la EAV las instalan en la misma línea de la Escuela.

Por otra parte, el MaCA nunca suscitó interés para la prensa. Las notas al respecto (cuyas referencias incluimos en la bibliografía en la sección de fuentes consultadas) han sido escasas desde los orígenes del proyecto hasta la actualidad. La poca dedicación que las instituciones firmantes del convenio – PUCV y Municipalidad de Valparaíso- han manifestado al respecto contribuyen a su ausencia. Por lo mismo, los vecinos del sector –incluso aquellos que ya vivían ahí en 1991- desconocen el sentido del proyecto, aunque convivan con los murales. Como ya abordaremos, esto se debe a una falla en la estrategia curatorial del Museo, que no ha sido desarrollada en su plenitud.

²⁵ De Nordenflycht; José, Kroeger, Peter: *Artes Visuales PUCV 1969 – 2009* (Valparaíso: Dirección General de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010).

Por último, la Municipalidad de Valparaíso no ha conservado ningún tipo de registro del Museo. Actualmente es dependiente de la Dirección de Turismo, entidad que desconoce cualquier aspecto relacionado con el Museo y que no ha manifestado preocupación por él. En nuestra investigación este desinterés se expresó en una negativa para entregarnos cualquier pista que pudiera ayudarnos en el desarrollo de esta tesis.

Ante estas ausencias, el trabajo con las fuentes orales ya referidas fueron las más relevantes. Sin embargo, en ellas notamos otros problemas. Paola Pascual se incorporó al proyecto cuando este ya estaba en marcha, por lo que desconoce algunos de los elementos iniciales y no domina la situación de 1969. En tanto, Francisco Méndez y Eduardo Pérez han olvidado algunos elementos del Museo, no pudiendo disipar por completo nuestras dudas. El caso de un mural eliminado, que presentamos en la última parte de nuestro capítulo tercero, da cuenta de estos inconvenientes. Debimos enfrentarnos a un tema sin explorar, sin referencias historiográficas y con una documentación insuficiente y desordenada, de donde rescatamos muchos de los aspectos que presentamos aquí. Para ello, sistematizamos el archivo MaCA de la PUCV y avanzamos en la creación de un registro oral sobre este Museo, constituyendo estos avances investigativos dos aportes para este inédito tema.

6. Estructura de la tesis

Para defender nuestra hipótesis principal y alcanzar los objetivos planteados, esta tesis está articulada en cuatro capítulos. El primero de ellos, titulado “Orígenes, antecedentes y teoría del Museo a Cielo Abierto” está centrado en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso. En él, pretendimos instalar al Museo a Cielo Abierto dentro de una trayectoria histórica y artística a fin de contar con el marco suficiente para realizar una propuesta analítica, abordando el origen de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Destacamos particularmente aquellos aspectos en los que esta Escuela fue renovadora en un sentido artístico, arquitectónico y pedagógico, evidenciando cómo estos elementos se traspasaron al Museo. Luego nos referimos a la primera experiencia de pintura mural desarrollada por Francisco Méndez entre los años 1969 y 1973, tanto como sintetizadora de los aspectos planteados por la EAV como por prefigurar los elementos constitutivos del

MaCA. También analizamos el pensamiento teórico de Francisco Méndez a la luz de sus escritos y revisando la relación entre ellos y su obra pictórica, dejando en evidencia la sincronía entre ambos y cómo ella se manifestó en la propuesta museal que nos ocupa.

Tras esta revisión de los pilares que dan origen al Museo a Cielo Abierto, abordamos la historia de dicho proyecto desde tres perspectivas. Primero, sus años de ejecución, que nos permitieron comprender sus características particulares y que analizamos de acuerdo a los conceptos articuladores de esta tesis. Segundo, una comparación entre los dos momentos de la experiencia muralista liderada por Méndez. Esto nos permitió establecer continuidades y diferencias entre ambos, considerando el contexto histórico que operó en cada momento. Tercero, un recorrido por el devenir del MaCA, centrándonos en las restauraciones que ha tenido en sus veinticinco años, lo que nos ayudó a determinar cómo ha cambiado a través del tiempo esta propuesta y las visiones que han habido en torno a él.

En el capítulo segundo, dedicado al concepto de museo, iniciamos nuestra exposición revisando los orígenes y principales ideas de la nueva museología. Surgida durante los últimos años de la década de 1960, fue contemporánea a las primeras experiencias callejeras de Francisco Méndez y a la creación de las estrategias expositivas de la EAV, que luego se trasladaron al proyecto comenzado a inicios de los '90. Revisamos cómo este influyó en la sistematización y teorización de espacios museísticos al aire libre, desde las cuales podemos analizar el MaCA. En un segundo momento, nos detuvimos en la más contemporánea noción de museología crítica. Surgida a fines del siglo XX y ampliamente divulgada durante las últimas décadas, esta corriente se caracteriza por trabajar con museos de arte contemporáneo. Desde ahí ofrece una perspectiva renovada, interdisciplinaria y dinámica de la institución museal, aspecto que se vincula con parte de los fundamentos que Méndez y los demás participantes buscaron traspasarle al MaCA. Tras este marco, realizamos un recorrido por las obras que componen el Museo a Cielo Abierto, enfatizando en la condición museística de este proyecto y en la relevancia del circuito que Méndez generó. Finalmente, nos cuestionamos el nombre que se le otorgó al proyecto, revisando la propuesta de un museo a cielo abierto.

El tercer capítulo buscó comprender los diversos roles asociados a la figura del curador en el arte contemporáneo y en la curatoría llevada a cabo fuera de los espacios tradicionales de exhibición (museos y galerías). En el segundo apartado del capítulo abordamos la particular figura del curador del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. Revisamos sus funciones y nos cuestionamos el sentido de su existencia. Ya que el título entregado por Méndez tiene varias lecturas y modos de ser estudiado, nuestro interés fue comprender el alcance del concepto y el rol de curador en el MaCA. En un tercer apartado pretendimos detenernos en cómo el Museo se presenta como una oportunidad para repensar el concepto de curador. Para ello, debemos superar el cargo formal de curador MaCA, proponiendo que en el trabajo de Francisco Méndez hay también una dimensión curatorial, por motivos en los que ya nos adentraremos. Esto, que argumentamos desde la reflexión teórica realizada en la primera parte de este capítulo, nos permitió distinguir las características del curador del MaCA y atribuirle funciones que -hasta el momento- no han sido consideradas como parte de su trabajo. Si bien reconocemos en la labor de Paola Pascual un importante aporte a la trayectoria del MaCA, defendemos que sus funciones más se corresponden a una coordinadora, mientras que el Museo fue pensando curatorialmente en sus inicios solo por Francisco Méndez, aunque él haya desconocido la teoría curatorial y no haya tenido intención de participar del proyecto en esa calidad.

El capítulo cuarto abordó cómo el MaCA puede ser considerado -al mismo tiempo- ejercicio museístico y de arte público. Para esto, iniciamos nuestra trayectoria estudiando dicho concepto, comenzando con su significado y alcance para luego examinar los dos principales momentos en los que se ha desarrollado. Una vez más, deberemos acudir al contexto acaecido entre fines de los '60 y principios de los '70, donde aparecieron las primeras experiencias artísticas fuera de los espacios museales. También debimos detenernos en la noción de campo expandido sugerida por Rosalind Krauss en 1979, de mucha utilidad para entender el arte en espacios públicos. Esta tiene una estrecha relación con nuestro estudio de caso, continuando una veta que abrimos en nuestro primer capítulo, donde exploramos los vínculos entre la propuesta de Krauss y la EAV. El segundo momento de desarrollo del arte público fue a inicios de la década de 1990, cuando aparecieron las primeras estrategias de

participación ciudadana y creación colectiva. Por las características del MaCA y asumiendo su naturaleza participativa y colectiva, hacer esta relación nos entregará interesantes claves para la comprensión del proyecto que nos permitirá volver a observar una consonancia. Esta vez, entre las fechas de los primeros estudios en torno al arte público y los cursos del Taller de Murales y Pintura no Albergada y, por otra parte, el segundo momento de análisis del tema y la concreción del MaCA. Tras esta revisión podremos analizar la dimensión participativa de la propuesta del MaCA, en donde los planteamientos que Méndez heredó de la pedagogía EAV pueden adquirir otra dimensión al ser leídos en sintonía con las prácticas participativas y colectivas consolidadas a principios de los '90, donde cobró especial importancia la dimensión educativa de la Escuela.

Respecto a nuestros tres conceptos fundamentales, el de museo es una dimensión obvia para la comprensión del MaCA, teniendo en cuenta su nombre y las pretensiones que al respecto tuvo Méndez, aunque ignorara la dimensión teórica que implica. La noción de curaduría también conserva un elemento evidente porque Méndez nombró explícitamente el cargo en el MaCA, aunque no haya considerado la magnitud del concepto, situación que se replicó en el trabajo de Pascual. El concepto de arte público, por su parte, no está en el planteamiento del Museo, pues ni en las fuentes ni relatos de Méndez o Pascual encontramos referencias a él. Evidentemente, ambos conocieron y dimensionaron las características del proyecto como público, callejero y participativo. Sin embargo, estos epítetos no son suficientes para comprender la experiencia MaCA desde el arte público pues este concepto tiene una mayor significancia. Por eso, en este capítulo los aspectos que veníamos desarrollando anteriormente se consolidaron para hablar del Museo a Cielo Abierto en cuanto a una experiencia compleja, tanto por las perspectivas teóricas que podemos aplicar para su comprensión y análisis como por las múltiples dimensiones de su desarrollo. En el tercer apartado de este capítulo consolidamos nuestra argumentación desenmarcando el ejercicio MaCA de otro tipo de experiencias de pintura mural desarrolladas en Chile. Revisamos cómo esa comparación no dice relación con las características y dimensiones del Museo y por qué es necesario estudiarlo más allá de la experiencia de pintura mural nacional de las últimas décadas. En este sentido, proponemos

que el Museo está más en sintonía con estrategias artísticas internacionales que con las nacionales, aspecto que la historiografía aún no ha evidenciado. Así como para el estudio de los conceptos de museo y de curaduría es necesario establecer relaciones con la situación internacional contemporánea tanto al Taller de Murales como al Museo, de la misma manera evidenciar las consonancias entre el MaCA y el desarrollo del concepto de arte público nos permitió reconocer la experiencia que estamos trabajando y su inédita propuesta llevada a cabo en nuestro país.

CAPÍTULO UNO

Orígenes, antecedentes y teoría del Museo a Cielo Abierto

1. La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso

A inicios de la década de 1950 el rector de la Universidad Católica de Valparaíso, el sacerdote Jorge González Förster, pretendía renovar el cuerpo académico de la institución. Pensando en ello, invitó al arquitecto Alberto Cruz Covarrubias, entonces profesor de la Universidad Católica de Chile, a incorporarse a la Universidad a través de la Escuela de Arquitectura, luego también llamada Escuela de Valparaíso o EAV. El arquitecto puso como condición que junto a él se contratara a un grupo de otros siete docentes, con quienes compartía su renovadora visión de la arquitectura y de la enseñanza universitaria.²⁶ Así, a inicios del año académico de 1952 ingresaron como profesores a la Escuela, además de Cruz, el poeta argentino Godofredo Iommi Marini y los arquitectos chilenos Miguel Eyquem Astorga, Fabio Cruz Prieto, Arturo Baeza Donoso, José Vial Amstrong, Jaime Bellalta Bravo y Francisco Méndez Labbé. El escultor concreto argentino Claudio Girola Iommi, quien tenía contactos con el grupo a través de su tío Godofredo, se incorporó más tarde el mismo año. El decanato de la Facultad quedó en manos del arquitecto Carlos Bresciani. Como Förster, era sacerdote jesuita y fue contactado por él para asumir el cargo. Pese a que no formaba parte del conjunto de Cruz, compartía con este principios arquitectónicos y pedagógicos.

El grupo liderado por Cruz sugería una renovación del oficio arquitectónico al entenderlo de manera interdisciplinaria. Rechazando las ideas por entonces imperantes de funcionalismo y racionalismo, los académicos proponían la búsqueda de una expresión propia mediante una relación con la poesía, a fin que el criterio poético generara la comprensión y apropiación arquitectónica del espacio. Este punto de partida le otorgó un sello particular y definitorio a la institución a la que habían recién llegado y al sistema de enseñanza que desde ahí impartieron. En términos formales, el conjunto de académicos generó dos instancias. La Escuela de Arquitectura, desde donde se dictaba la carrera

²⁶ Entrevista de Alejandro Crispiani a Francisco Méndez. Torrent, Horacio (coordinador): *La Escuela de Valparaíso y sus inicios. Una mirada a través de testimonios orales*. (Santiago: Concurso de Proyectos de Creación y Cultura Artística, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002).

universitaria conducente al título profesional de arquitecto, y el recién fundado Instituto de Arquitectura, donde se desarrollaba el área de investigación.

Desde el mismo año de su ingreso, los profesores comenzaron a generar actividades que demostraron el nuevo sello que le imprimieron a la Escuela, caracterizado por la convergencia disciplinar con foco en la cultura moderna. Constituyó un hito en este sentido la muestra “Primera exposición en Chile de arte concreto. Artistas concretos argentinos. Girola, Hlito, Iommi, Maldonado”, desarrollada entre el 20 y 25 de octubre de 1952 en el Hotel Miramar de Viña del Mar y trasladada al Ministerio de Educación en Santiago del 27 de octubre al 05 de noviembre del mismo año. La exhibición permitió evidenciar las concepciones del grupo, particularmente su noción de la relación entre arte y espacio, además de su propuesta de comprender la ciudad (tanto en general como el caso de Valparaíso en particular) como enclave para la manifestación artística y arquitectónica. La muestra sintetizó el interés que tenía el grupo por instalar la no figuración en el arte y la academia nacional, dando cuenta de su sello rupturista, que pretendían hacer notar a la opinión pública.²⁷

El lugar elegido en Viña del Mar estaba caracterizado por grandes ventanales que daban al mar y a la vez permitían observar la ciudad. Se generaba así una inédita relación entre las pinturas y esculturas abstractas y el específico entorno que las albergaba, proponiendo un vínculo entre las obras, la ciudad y el mar. Fue Alejandro Crispiani quien planteó que fue fundamental en la muestra que

²⁷ Rossi, Cristina: “Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto”. En *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*. (Austin: University of Texas, 2009) pp.3-5.

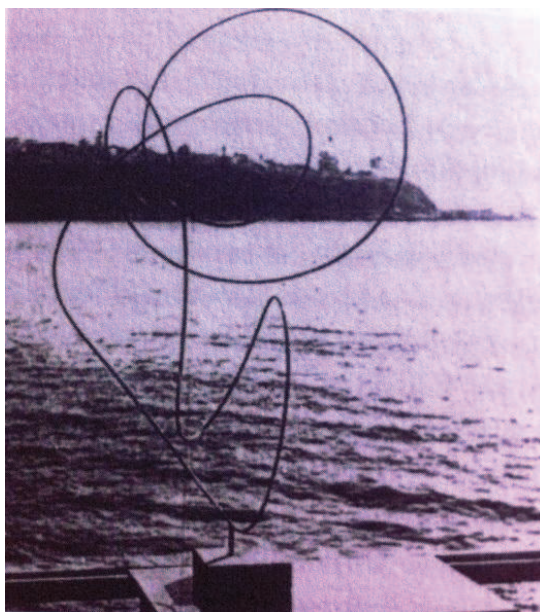


Imagen 5: Ennio Iommi: Escultura de la serie *Continuidad lineal*, 1948
Fotografía de la Primera Exposición de Arte Concreto en Valparaíso, 1952, Hotel
Miramar
Archivo JVA

los objetos artísticos que se expondrían tuvieran un cierto grado de “localización”, es decir, que pudieran medirse con la ciudad y la geografía que los albergaba. Esto permitiría romper la tradicional neutralidad del espacio de exposición y, por el modo de su instalación física, los objetos podrían proyectar sentidos que de otra manera hubieran permanecido apagados.

[Para] hacer que los cuadros y las esculturas concretas enfrentaran el Pacífico, especialmente ese sector que la ciudad había hecho suyo: la bahía de Valparaíso, con sus embarcaciones y sus cerros completamente ocupados por construcciones. Esto era importante porque el instituto había tomado a la ciudad como caso de estudio y como cantera para el conocimiento real de la arquitectura y de los hechos urbanos. El acondicionamiento del lugar elegido se hizo de manera tal de garantizar un máximo contacto entre ciudad, mar y piezas artísticas (...) de manera que los tres elementos se presentaban casi en igualdad de condiciones en un solo ámbito.²⁸

La relevancia de este principio quedó de manifiesto tanto en el registro fotográfico realizado por la Escuela como en el texto “Primera exposición de arte concreto”, aparecido en el porteño diario *La Unión* el 17 de octubre de 1952. Aunque desconocemos el autor del escrito -Crispiani sugiere que la G. del firmante correspondería a Godofredo Iommi-,²⁹ en él quedaron expuestos con gran claridad las ideas iniciales de la EAV, particularmente su visión del arte abstracto, que fue entendida como paradigma de la modernidad.³⁰

²⁸ Crispiani, *Objetos*, p.224.

²⁹ Crispiani, *Objetos*, p.228.

³⁰ De Nordenflycht; José, Kroeger, Peter, *Artes Visuales*, p.16.

Heredada de la vanguardia,³¹ fue defendida de manera permanente por la EAV y ocupó un lugar privilegiado en el pensamiento de Francisco Méndez. Fue Claudio Girola quien llevó estos planteos al grupo, que él conoció mediante los invencionistas argentinos.³² La EAV tomó desde ahí las ideas concretas y no desde otras formas de abstracción desarrolladas en Chile hacia el mismo periodo, como por ejemplo las vinculadas a la Escuela de Arte de la Universidad de Chile.³³ De hecho, el único punto de contacto entre la EAV y otros grupos de influencia abstracta de la escena artística local fue el generado por Francisco Méndez a través de Nemesio Antúnez para el MaCA, mediante quien tomó contacto con los miembros de los grupos *Rectángulo* y *Signo*,³⁴ referentes esenciales del arte abstracto chileno.

Tal como se puede entrever en la cita ya presentada de Crispiani, desde sus orígenes la EAV se centró en el caso de la ciudad porteña y sus particularidades geográficas y arquitectónicas, entendiéndola como un “laboratorio de investigación y acción poética”.³⁵ Fabio Cruz explicó que la idea fundamental del grupo era la de aprender arquitectura a través de la experiencia, por ello las distintas instancias generadas en el Instituto se cristalizaban en actividades académicas en la Escuela. Por ejemplo, de los estudios sobre el compartimiento del viento emanados del proyecto presentado al concurso para la construcción del nuevo edificio de la Escuela Naval de Valparaíso (1956), surgió luego un laboratorio de investigación eólica.³⁶ Esto demuestra la importancia que la pedagogía cumplió dentro de los primeros años de la EAV y cómo lograron traspasar los principios rectores del pensamiento arquitectónico del grupo fundador a los estudiantes mediante la

³¹ Harrison, Charles (editor): *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, (Madrid: Akal, 1998) p.208.

³² Esta idea constituye uno de los puntos centrales de la investigación de Crispiani. Véase particularmente su capítulo cuarto. Respecto a la divulgación del invencionismo en otros países, remitirse a García, María Amalia: *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

³³ Crispiani, *Objetos*, p.222.

³⁴ El grupo *Rectángulo* fue formado en 1955 por Ramón Vergara Grez y Gustavo Poblete. Propusieron la búsqueda de un nuevo lenguaje visual basado en el orden y la geometría. Desde ahí emanaron las investigaciones de Matilde Pérez que la llevaron a experimentar en el arte cinético. Por otra parte, la formación de *Signo* se remonta a los primeros años de la década de 1960, cuando los pintores Gracia Barrios, José Balmes, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez se interesaron por la materia, abandonando los soportes tradicionales para experimentar con la materia y su propia corporalidad, al prescindir de brochas y pinceles.

³⁵ Berríos, María: “Nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar. Escuela de Valparaíso y su pedagogía del juego” (Ciudad de México: Museo Experimental El Eco, 2014).

³⁶ Entrevista de Alejandro Crispiani a Fabio Cruz. Torrent, *La Escuela de Valparaíso*.

experiencia práctica. Los fundamentos educativos debemos entenderlos como uno de los puntos más renovadores en el desarrollo de la Escuela y donde con mayor claridad se manifestaron sus ideas arquitectónicas, poéticas e interdisciplinarias. Este sistema para la enseñanza de la arquitectura estaba basado en tres principios rectores: la experiencia, los actos poéticos y la vida colectiva.

En relación a la experiencia, esta determinaba el quehacer académico, por lo que debe considerarse en constante construcción y transformación. El aprendizaje fue siempre entendido de manera práctica, siendo construido desde la acción. Se consideraba fundamental una relación con el entorno en el que la Escuela se encontraba: su ubicación en el barrio de Recreo -al sur de Viña del Mar y en el límite con la vecina ciudad de Valparaíso- la enfrentaba al mar y a la geografía y arquitectura porteña, aspectos que permitían un aprendizaje concreto y contextual.

Esta idea se relaciona con el problema de la creación artística colectiva en la EAV. La enseñanza se generaba mediante una relación entre profesores y estudiantes en la que todos participaban de igual manera,³⁷ pues la educación arquitectónica era concebida como un trabajo colectivo.³⁸ Sin embargo, todos los actos –artísticos, poéticos, arquitectónicos- llevados a cabo con este sistema tuvieron una autoría específica y fueron ajenas a “ese tipo de experiencias artísticas que buscaron trastocar las relaciones entre espectador y artista”.³⁹

La relación entre autoría individual y trabajo colectivo tiene en el acto poético una de sus expresiones más evidentes y definitorias. Formulado originalmente por Godofredo Iommi, fue entendido como una “interrupción artística en la realidad cotidiana”,⁴⁰ en donde, sin previo aviso se recitaba poesía en un lugar de carácter público y se le presentaba en una relación interdisciplinaria con otras manifestaciones, pues buscaba mezclar diversas propuestas artísticas entendiéndola como una sola obra. El acto poético sugería que la palabra poética precede a la creación arquitectónica, instalándose en el espacio antes

³⁷ Crispiani, *Objetos*, p.422.

³⁸ Mihalache, Andreea: “Poetic Techniques of Space Making: La Ciudad Abierta, Chile”. ACSA Annual Meeting, 2010: pp.884-890.

³⁹ Crispiani, *Objetos*, p.254.

⁴⁰ Crispiani, *Objetos*, p.240.

que ella. Por lo mismo, se le otorgaba un lugar privilegiado pues era la instancia encargada de albergar y orientar a todo acto creativo. Si bien durante los primeros años de la Escuela la palabra poética ya cumplía un rol esencial entre los miembros del grupo, su impulso definitivo debemos encontrarlo en el viaje que realizaron desde 1959 y hasta mediados de la década de 1960 Méndez, Iommi y Eyquem a Europa. Con el objetivo de “ponerse en contacto con los originales”,⁴¹ el viaje permitió que la Escuela difundiera sus planteos y se nutriera de las ideas de la escena arquitectónica y artística europea, que luego trajeron de vuelta. Este viaje constituyó un punto tan fundamental dentro de la historia de la EAV que la historiografía que ha abordado el tema ha considerado que con él terminó la primera etapa asociada a la fundación. A su llegada Eyquem (1963), Iommi (1965) y Méndez (1968) se incorporaron a una Escuela en un segundo proceso de renovación. Durante esta larga estadía europea, el acto poético se sofisticó tomando la forma de la *phalène*, que fue su nombre definitivo. El término designa en francés a un tipo de mariposa nocturna que vuela hacia la luz, donde finalmente muere quemada, por lo que en zoología se le conoce por su carácter errante. Se ha sugerido que este apelativo habría sido dado por Iommi al abrir al azar un diccionario francés.⁴² La anécdota, de evidente reminiscencia vanguardista por su obvio paralelo con el mítico bautizo del dadaísmo, debe ser considerada poética antes que real. En realidad, el nombre fue otorgado en Europa a principios de la década de 1960 (para 1962 ya se registran *phalènes*) y corresponde a una prefiguración de ciertos aspectos que Iommi desarrolló durante la década siguiente en la “Carta del Errante”,⁴³ publicada tras un acto poético que tuvo lugar en la Ciudad Abierta el 23 de junio de 1976. En ella, el autor discutió la relación entre poesía y realidad basándose, fundamentalmente, en ejemplos del arte vanguardista. El vínculo entre esta carta y los actos poéticos es tanto con la vanguardia como en la noción de errante, dos tópicos repetitivos en el pensamiento de Iommi. Fue en Francia que la *phalène* adquirió su carácter definitivo y se desarrolló en plenitud. En ese viaje se realizaron distintas intervenciones en lugares como la

⁴¹ Entrevista de Alejandro Crispiani a Miguel Eyquem. Torrent, *La Escuela de Valparaíso*.

⁴² Pérez, Fernando: “The Valparaiso School”, *The Harvard Architectural Review*, Volume 9, 1993: pp. 82–101.

⁴³ Iommi, Godofredo: “Carta del errante”. En *Colección Poética*. Disponible en: <http://www.ead.pucv.cl/1976/carta-del-errante/>. Visitado: 02 de abril de 2016.

tumba de Guillaume Apollinaire en el cementerio Père Lachaise de París o los bosques de Fontainebleau. En uno de esos actos, liderado por Iommi en la ciudad francesa de Vézelay, Francisco Méndez (por entonces ya dedicado completamente a la pintura) recibió, por parte del poeta, un llamado a intervenir con una propuesta pictórica. Su primer impulso fue el de negarse ante la ausencia de materiales para pintar. Tras ello, encontró una enorme piedra blanca la que, al poner encima del árbol alrededor del cual se desarrolló la *phalène*, reconoció como un hecho plástico. Al respecto, luego escribió:

Quando descubrí la piedra estaba todavía en el entendido convencional de la pintura. El ciruelo podía ser un caballete, la piedra el soporte sobre el cual trataría de insertar algún signo. Pero cuando la levanté y la pusimos ahí arriba, se impuso por sí misma que quedara así y que no iba a ser otra cosa que lo que había allí. Se había producido en el transcurso el paso de una relación que quería ser pictóricamente convencional a una situación pictórica albergada por la poesía.⁴⁴

La intervención de Méndez sirvió para que Iommi conceptualizara la noción de signo pictórico, igualmente relevante en el pensamiento de la EAV y que fue entendido residuo físico del acto poético, esencial pero no definitorio de la acción. Esto permitió incorporar las artes plásticas al acto poético, complejizándolo y consolidándolo como hecho artístico colectivo. Al igual que todas las acciones artísticas y arquitectónicas emprendidas por la EAV, se caracterizó por la participación y construcción colectiva, a la vez que una autoría individual. Por ello, Crispiani entendió al acto poético como jerárquico,⁴⁵ liderado por el poeta que lo encabezaba a la vez que abierto a los demás participantes. En su trabajo sobre este tipo de acto poético, Francisco Méndez señaló que

La invitación dejaba en absoluta libertad el aceptarla, así, muchas veces no fueron los que se pensaba que irían, en cambio, llegaban personas que no se esperaban (...)

Se escogía algún lugar propuesto por algún miembro del grupo. Este lugar podía ser en el campo, en un lugar vacío de público o en la ciudad, en medio de la gente. También podía ser deteniéndose en el camino que nos llevaba al lugar escogido.

⁴⁴ Méndez, Francisco: "Relación con la poesía. Phalène en Francia". Cruz, Alberto et al.: *Cuatro Talleres de América en 1979. "Hay que ser absolutamente moderno"* (Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso – Instituto de Arte, 1979) p.100.

⁴⁵ Crispiani, *Objetos*, p.254.

Se iniciaba el acto cuando los poetas improvisaban o leían los poemas. Mientras, los artistas, durante o después de los poemas creaban *hechos plásticos*. A veces eran los artistas los que iniciaban el acto.

(...) Se trataba de dejar en la más absoluta libertad al que fuera espectador. Más bien era la Phalène⁴⁶ la que quedaba a merced del público.

(...)

También creo que cuando cualquier grupo de poetas y artistas hagan actos poéticos y lo hagan en la más absoluta *gratuidad*, ahí la Phalène seguirá existiendo.

Y aquí establezco la *divergencia* con actos poéticos cuyo fin sea cumplir con determinados objetivos, sean artísticos o de otra índole.⁴⁷

Aparecen aquí indicios claros en relación a la idea de vida colectiva, el tercero de los aspectos esenciales dentro del sistema pedagógico de la Escuela. Desde los orígenes del grupo, la noción de comunidad estaba presente: al partir todos juntos tras el ofrecimiento hecho por el rector a Alberto Cruz; al arrendar casas contiguas en el cerro Castillo de Viña del Mar y al repartirse los sueldos de acuerdo a las necesidades de las familias,⁴⁸ dejaban en evidencia una perspectiva de vida colectiva que se fue complejizando a través del tiempo. La expresión más radical de la vida comunitaria se gestó cuando en 1970 se fundó la Cooperativa Amereida (desde 1998 llamada Corporación Cultural Amereida), que adquirió un terreno en la localidad de Ritoque, al norte de Viña del Mar, para fundar ahí la Ciudad Abierta, grupo de vida, trabajo y estudio en donde residían los profesores y sus familias, además de estudiantes. Esta experiencia consagró la dimensión colectiva como el rasgo más característico de la Escuela, en la que además se sintetizaron los otros dos aspectos su visión pedagógica: la experiencia, pues la Ciudad Abierta ha sido entendida desde su fundación como un laboratorio experimental, y el acto poético, que determinó la manera de comprender y vivir el espacio, proponiendo entender la arquitectura desde la poesía.⁴⁹ La EAV pensaba que la palabra poética es preliminar y se instala antes que la arquitectura, abriendo e inaugurando el espacio, de ahí el nombre de una Ciudad Abierta, que, en definitiva, fue abierta por la poesía. La noción de lo abierto hay que leerla en al menos otros dos sentidos. En primer lugar, desde su fundación se consideró que ese espacio

⁴⁶ En el texto referido a la *phalène*, Méndez la escribió con mayúscula, aunque en los documentos de la EAV y en la historiografía figura con minúscula, forma que privilegiaremos.

⁴⁷ Méndez, Francisco: *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza – La phalène. Acción poética*. (Santiago: Edición del autor, 2015), pp. 50-52. La cursiva es del autor.

⁴⁸ Entrevista de Alejandro Crispiani a Francisco Méndez. Torrent, *La Escuela de Valparaíso*.

⁴⁹ Véase Escuela de Arquitectura UCV: "Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta la Actualidad)", *Revista Arquitectura Panamericana*, N° 1 (1992): pp.130-141.

estaba permanentemente abierto a todos, por el sentido de hospitalidad y acogida que, hasta el día de hoy, la caracteriza. En segundo lugar, es abierta porque tiene una apertura hacia su propio destino. Si bien –desde su origen y hasta la actualidad- posee un cuerpo legal que permite su existencia y administración, tanto la Ciudad Abierta como las construcciones que hay en ella carecen de dueños y de cualquier tipo de organización jerárquica, por lo que sus fundadores consideran que, tras su creación, se han desprendido del porvenir del lugar, entregándolo a su propio destino, el que transcurre, desde una visión poética, de manera independiente.⁵⁰

La fundación de la Ciudad Abierta se dio en un contexto de transformación que afectó a la EAV en distintas áreas. La re incorporación al cuerpo académico de Iommi, Méndez y Eyquem en distintos momentos de la década de los '60 sucedió en ese escenario, etapa en la que hay hitos capitales en la historia de la EAV. En 1965 se había prefigurado lo que desde la década de 1980 se desarrolló como travesía, instancia en la que profesores, estudiantes y otros intelectuales recorrían anualmente América a partir de un criterio poético. El primero de estos viajes -del cual participaron solamente académicos e invitados, los estudiantes se incorporaron desde los '80, cuando se le dio un carácter formativo a la actividad- fue liderado por Godofredo Iommi, Alberto Cruz y Fabio Cruz y recorrió el sur de Chile, Argentina de sur a norte y parte del sur de Bolivia. El viaje aspiraba a un nuevo descubrimiento del continente hecho desde la poesía, por lo que se le tituló *Amereida*. Síntesis entre América y *Eneida*, pretendía ser, como el texto de Virgilio, un poema que narrara el viaje. Producto de él, resultaron distintos escritos que luego tomaron la forma de un único poema colectivo, publicado en 1967 bajo el mismo nombre que había recibido la travesía. Una vez que los viajes se hicieron regulares y se incluyeron dentro de las mallas curriculares de la Escuela durante la década de 1980, se editaron, a modo de continuación del poema inicial, *Amereida II* (1986) y *Amereida III* (2003).

Continuando con los hitos renovadores de la década de los '60, la visión de mundo que caracterizó a la EAV desde su fundación adquirió otros matices

⁵⁰ Pérez, Fernando: "La Escuela de Valparaíso". En Rispa, Raúl (editor): *Escuela de Valparaíso. Ciudad Abierta*. (Madrid: Tanais Ediciones, 2003), p.9. A un costado de la capilla de la Ciudad Abierta hay inscrita una cita que sintetiza esta idea: "queremos que lo que a nosotros nos vino / permaneciera como viniendo".

cuando se transformó en una crítica al sistema de enseñanza universitaria. Esto se cristalizó en el después denominado “Manifiesto de Arquitectura”, dado a conocer el 15 de junio de 1967 y firmado por el conjunto de académicos encabezados por el decano Carlos Brescani, el secretario de la Facultad Fabio Cruz y el Director del Instituto de Arquitectura Alberto Cruz.⁵¹ El texto enfatizaba la necesidad de una reorganización de la Universidad Católica de Valparaíso como ejemplo puntual de una situación que los firmantes evidenciaron en todo el continente americano. Desde una transformación que desde lo instrumental, formal y administrativo derivase en una nueva comprensión de universidad, el escrito es explícito en señalar en la Escuela de Arquitectura un carácter modélico para el resto de la institución, la que debía hacerse cargo de tener un rol social activo y aspirar a un poder transformador dentro de la sociedad. La principal demanda era una elección democrática del rector, a cargo de los académicos y no determinada por la institución eclesial, como símbolo de una mayor relación entre la Universidad y la sociedad.

Este movimiento se organizó en conjunto con los estudiantes de la Escuela quienes, el mismo día en que el documento fue publicado, realizaron una ocupación del edificio de la Facultad, bajo la premisa de exigir una “universidad abierta”, término de gran valor simbólico dentro de la Escuela. El movimiento tomó fuerza, adhiriéndose profesores y estudiantes de otras unidades académicas y radicalizándose en la ocupación de la Casa Central de la Universidad, la que permaneció entre el 19 de junio y el 08 de agosto del mismo año, cuando la reestructuración del plantel se hizo evidente. Este proceso fue denominado por la EAV como una “reoriginación universitaria” y fue visto como el impulsor del movimiento renovador que atravesó a otras universidades chilenas el mismo año (de Chile, Católica de Chile, de Concepción). Se consideró, incluso, que el movimiento emanado por la Escuela de Valparaíso prefiguraba el mayo del '68 francés, considerando el apoyo que

⁵¹ VV.AA: “Manifiesto de Arquitectura”. En Archivo Histórico Universidad Católica de Valparaíso. Disponible en http://archivohistorico.ucv.cl/files/historia/19670615_ManifiestoArquitectura.pdf . Visitado: 03 de abril de 2016.

recibió desde un inicio por parte de académicos europeos.⁵² Además de la reestructuración institucional derivada de este movimiento, la EAV sufrió también modificaciones internas de gran importancia para su posterior desarrollo y para el tema que aquí nos ocupa. Una de ellas fue que a inicios de la década de 1970 se abrieron las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico en la Facultad, definiendo así también el carácter interdisciplinario que había funcionado como uno de los sellos de la enseñanza en la EAV.

La idea de lo colectivo como síntesis entre lo experiencial y lo poético tuvo un rol relevante en la EAV desde la llegada del grupo en 1952. Un hito en este sentido constituyó, desde ese año, la instauración de las *bottegas* (en italiano estudio o laboratorio), instancias en las que, a modo de taller, los profesores trabajaban en conjunto con sus estudiantes como parte de sus actividades formativas, que tenían un sello esencialmente experimental.⁵³ Tras el movimiento de 1968, la *bottega* adquirió una forma concreta con la creación del Instituto de Arte. Entendido como un reemplazo del anterior Instituto de Arquitectura⁵⁴ (el área de investigación de la Escuela), su tarea era impartir a todos los estudiantes de la Universidad distintos cursos relacionados con la creación artística, con el objetivo de “mostrar el hacer y crear arte”.⁵⁵ Comenzó a impartir docencia en marzo de 1969 a través de talleres, entre los que destacaban poesía, escultura, teatro, música, cine y pintura, cada uno de ellos dictado por académicos que provenían de la Escuela de Arquitectura o bien incorporados directamente al Instituto. Esta nueva estructura coincidió con el regreso de Francisco Méndez desde Europa, donde estuvo radicado casi una década. Se reincorporó al cuerpo académico de la EAV y participó como fundador del Instituto de Arte, creando uno de los talleres de pintura, enfocado en pintura mural.

⁵² Urbina, Rodolfo; Buono-Core, Raúl: *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: desde su fundación hasta la reforma 1928-1973, un espíritu, una identidad*. (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2009), pp.166-168.

⁵³ De Nordenflycht; Kroeger: *Artes Visuales*, p.11.

⁵⁴ Entrevista de Alejandro Crispiani a Fabio Cruz. Torrent, *La Escuela de Valparaíso*.

⁵⁵ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

2. El Taller de Murales, 1969-1973

El reemplazo de las *botteghe* por el Instituto de Arte generó una instancia más academizada y regulada dentro del marco de la Universidad, aunque no por ello menos experimental. Para entonces, el Instituto no dictaba una carrera (en 1998 abrió el Bachillerato en Arte, su primer programa académico propio), sino únicamente estos talleres que se orientaban a la formación artística en cualquiera de sus disciplinas. En ellos se proyectaron muchos de los aspectos centrales de la pedagogía de la Escuela como la dimensión de lo público, lo interdisciplinario y la relación con la comunidad. Estas ideas se sintetizaron en la realización de las odas, experiencias en donde los estudiantes presentaban sus aprendizajes a través de una pieza predominantemente poética y teatral que incluía el quehacer de todos los talleres, evocando las *phalènes* y acto poéticos realizados en la década anterior.

En su artículo sobre la obra de Francisco Méndez, el historiador José de Nordenflycht señaló este momento como clave dentro del trabajo que posteriormente desarrolló el artista. En 1970 se presentó en el Teatro Municipal de Viña del Mar la oda “América: el camino no es el camino”. Con un título tomado de la oración que cierra el poema *Amereida*, la referencia directa era la idea del permanente descubrimiento del continente, que la EAV también había hecho explícita al instaurar las travesías. Méndez formó parte del equipo que estuvo a cargo de la plástica del evento (durante sus estudios universitarios Méndez había recibido formación como escenógrafo), en un grupo que completaban Alberto Cruz, Claudio Girola y el escultor Alberto Arce. De acuerdo a De Nordenflycht, “esa acción fue el comienzo de un trabajo colectivo que iba a marcar el destino del trabajo académico de Méndez Labbé”,⁵⁶ para explicar que, desde ahí, vendría el impulso inicial que llevó a cabo en la acción de pintura mural desarrollada desde 1969 y que se manifestó tanto en los talleres como en el posterior MaCA. Estamos en desacuerdo con la relación establecida por este investigador pues la experiencia de la pintura mural había comenzado un año antes (siendo formulada a partir de la Reforma Universitaria del 68). Además -y este es el argumento central- consideramos que más

⁵⁶ De Nordenflycht, José: “Pintura mi(g)rada...”, pp. 34-47.

patente la influencia recibida desde 1952 (como miembro fundador de la EAV) antes que un hito particular desarrollado en 1970. Podemos ver, por ejemplo, una relación mucho más clara entre la exposición llevada a cabo en el Hotel Miramar como parte de los actos fundacionales de la Escuela, que en esta oda en específico. Esta, más bien, forma parte de un conjunto de manifestaciones públicas que sintetizan el ánimo colectivo y multidisciplinar que caracterizó a la Escuela desde la llegada del grupo y ciertamente traspasaron al Instituto de Arte como uno de sus aspectos centrales. Es oportuno recordar, por último, la participación de Méndez en la *phalène* llevada a cabo en Vézelay, que permitió que Iommi sistematizara la noción de signo pictórico y que sintetiza la relación que, desde mucho antes, Méndez había establecido con el trabajo colectivo e interdisciplinario y con los vínculos entre pintura y poesía.

Para su quehacer como profesor del Taller de Murales, debemos reconocer en Méndez dos experiencias que lo influyeron: la recibida como miembro del grupo EAV y su formación pictórica, que comenzó en paralelo a sus estudios de arquitectura, cuando cursó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile como alumno del pintor Carlos Pedraza. El impulso pictórico definitivo lo realizó mientras estuvo radicado en Francia en la década de 1960 y fue cercano a corrientes del arte abstracto, formándose con dos pintores: el francés Henry Goetz y el belga Georges Vantongerloo, del movimiento *De Stijl*. Fue en París en donde recibió la influencia de la vanguardia de principios de siglo que es patente en sus textos. Al volver a Chile y participar como fundador del Instituto de Arte, Méndez relacionó los conceptos fundacionales de la EAV con la experiencia de su formación pictórica francesa, siendo el Taller de Murales una síntesis de ambas. En sus ejercicios académicos y en las labores que llevó a cabo como director del Instituto entre 1971 y 1986, Méndez buscó “hacer comparecer lo público desde el arte moderno”,⁵⁷ idea que se impregnó en los ejercicios de pintura mural que pasamos a revisar a continuación y que constituyen el capítulo más original de la labor pictórica y docente de este artista.

El Taller de Murales tenía, como los demás cursos del Instituto de Arte, el objetivo central de acercar el arte a estudiantes de otras disciplinas. En este

⁵⁷ De Nordenflycht, “Pintura mi(g)rada...”, p.44.

caso, se concretó saliendo a pintar murales en distintos puntos de la ciudad de Valparaíso. La elección del puerto sobre Viña del Mar, donde se ubicaba el Instituto de Arte, tuvo tres razones: en términos prácticos, en la ciudad abundaban los muros de contención, tanto privados como municipales. En un sentido artístico, la peculiar geografía y arquitectura de la ciudad permitían enfrentar la pintura con el espacio urbano. Desde una perspectiva arquitectónica, la EAV había hecho de Valparaíso su “laboratorio de investigación y acción poética”,⁵⁸ transformándola en un estudio de caso que permitiera investigar el espacio.⁵⁹ El Taller de Murales se planteó como una arista más del área investigativa de la Escuela de Arquitectura y el Instituto de Arte, por lo que podemos considerarlo una manera de realizar una “interpretación del paisaje de América”,⁶⁰ siendo una proyección de lo que la EAV venía realizando desde inicios de los '50. El propio Méndez declaró sobre los orígenes y fundamentos del proyecto:

En el año 1969, al caminar por los cerros de Valparaíso, tuvimos la idea de establecer un diálogo entre una proposición absolutamente pictórica y el entorno de la ciudad, que ofrece una riqueza especial tan peculiar y tan variada, con sus calles y casas encaramadas en laderas, con sus escaleras y accesos serpenteando cerro arriba, cerro abajo, formando toda suerte de encuentros en la vista dirigida al cielo o quebrando y requebrando el horizonte. Así surgió el proyecto de pintar murales con mis alumnos del Instituto de Arte U.C.V. Estos murales que se pintaban sobre muros de casas, muros de contención y muros de cierro, fueron ubicándose en los caseríos de los cerros que rodean la ciudad.

Establecer un diálogo entre una proposición pictórica que proponía mirar una imagen fija y completa en sí misma y la mirada que divaga recorriendo un espacio arquitectónico, tan rico espacialmente como lo es el de los cerros de Valparaíso, constituyó un desafío. A través de la experiencia que adquirimos (fueron pintados alrededor de 60 murales) pudimos observar que las pinturas conformaban un lugar desde el cual la mirada hacia la ciudad se hacía más presente y, por lo tanto, más rica.⁶¹

La cita es interesante porque resume de manera muy clara el objetivo inicial de esta propuesta: se pretendía establecer una relación con el espacio que constituye el principal fundamento pictórico y estético de esta experiencia, que el artista caracterizó escribiendo:

⁵⁸ Berríos, María: “Nuestro desconocido...”.

⁵⁹ Pendleton-Jullian, Ann: *The Road That Is Not a Road and The Open City. Ritoque, Chile* Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1996, p.59.

⁶⁰ De Nordenflycht; Kroeger, *Artes Visuales*, p.24.

⁶¹ Méndez, Francisco: *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*, p.12.

De esta situación de orfandad de la pintura nace la experiencia de la “Pintura no Albergada”, realizada a través de los talleres de América del Instituto de Arte U.C.V., 1978 en adelante.

Esta experiencia a su vez comienza en los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1969-1973), en que salía con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situación de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar por el paisaje urbano. (nota: estos murales eran “no-figurativos”).

La disposición de las formas coloreadas y los colores mismos, diferentes al colorido circuncidante –propio al juego de las formas arquitectónicas, colores que tenían su propia luz y lugaridad, independiente de la luminosidad ambiente.⁶²

La noción de Pintura no Albergada será revisada en las páginas siguientes. Por ahora, debemos detenernos en la relación pintura-paisaje del Taller de Murales, cuya referencia fue la experiencia EAV. Importantes huellas al respecto encontramos en la exposición realizada en el Hotel Miramar el año de su fundación con la vinculación entre las obras concretas y el espacio natural y urbano. Como citamos de Crispiani, se sugería una relación espacio-obra que el autor definió como “localización”.⁶³ Es lógico creer que Méndez pensó desde esta misma noción la propuesta del Taller de Murales: la localización que entre comillas mencionó Crispiani es la *lugaridad* que encontramos en el texto del pintor. Estas propuestas tuvieron en común buscar y señalar explícitamente la relación con el entorno, una idea en las antípodas del cubo blanco, aquel espacio neutral y quirúrgico en el que la obra podría manifestarse plenamente, de acuerdo a la clásica conceptualización que hizo Brian O’Doherty en 1976.⁶⁴ Contrario a esta premisa, tanto la exposición de la EAV de 1952 (así como sus otras experiencias, particularmente la Ciudad Abierta) como el curso de murales de fines de los ’60, intervienen explícita y voluntariamente el espacio natural y urbano y necesitan de él, llegando a ser juntos una única realidad pues la obra es, ante todo, la situación y el entorno donde se ubica.

El Taller de Murales funcionó como una manera de agrupar el pensamiento de la EAV presente en Francisco Méndez. Aparece en él la idea del regalo⁶⁵ tomada de Godofredo Iommi. Esta se vincula a la noción de gratuidad, que

⁶² Méndez, *Cálculo pictórico*, p.111. Las comillas son del autor.

⁶³ Crispiani, *Objetos*, p.224.

⁶⁴ O’Doherty, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (Murcia: CENDEAC, 2011).

⁶⁵ Para revisar el concepto de regalo véase Iommi, Godofredo: “Eneida-Amereida”. En *Colección Amerieda*. Disponible en <http://www.ead.pucv.cl/1982/eneida-amereida/>. Visitado: 08 de abril de 2016.

encontramos en la conceptualización de acto poético: para la EAV, todo acto poético se ofrece gratuitamente al espectador.⁶⁶ Cercano a este, es también heredero del signo, particularmente del signo pictórico descubierto por Méndez y conceptualizado por Iommi a partir de la experiencia de la *phalène* en Vézelay a mediados de los '60. Según esa experiencia, el signo pictórico fue entendido no como una obra, sino como un hecho plástico, que no aspira necesariamente a recibir la categoría de artístico, pero sí busca manifestarse plásticamente en un contexto interdisciplinario. Como tal, es el residuo físico de un acto poético efímero, que agrupa, consolida y resume las distintas expresiones artísticas que formaron parte del acto donde se generó.⁶⁷ Dentro de los conceptos que el Taller de Murales heredó de la EAV, de todos modos, los más significativos son aquellos que tienen que ver con lo colectivo y lo público.



Imagen 6: Mural diseñado por Francisco Méndez en el Cerro Barón, 1969
Archivo EPT

Las clases se impartían en terreno los días sábado por la mañana, lo que provocó que prontamente los vecinos –sobre todos niños- se involucraran en el proyecto. De hecho, los trabajos se daban por terminados en una fiesta en

⁶⁶ Crispiani, *Objetos*, p.233.

⁶⁷ Crispiani, *Objetos*, p.254.

donde los estudiantes y vecinos compartían.⁶⁸ Así, el objetivo inicial de difundir la creación artística se expandía no solamente entre los alumnos, sino que también entre los habitantes de los cerros porteños. En cuanto al Taller como experiencia pedagógica en el marco de un curso universitario, sus raíces también debemos encontrarlas en la EAV. Reaparecen aquí aspectos propios de su sistema, como la idea del trabajo colectivo que ya adelantamos para explicar la situación de la Ciudad Abierta y a la que volveremos en el capítulo correspondiente a arte público. En el Taller de Murales apareció la dimensión colectiva de la Escuela, que se caracterizó por incluir a “alumnos, profesores y, de manera expandida, a la ciudad completa”.⁶⁹



Imagen 7: Estudiantes del Taller de Murales dirigidos por Francisco Méndez, h.1969
Archivo IA

⁶⁸ Conversación entre Fernando Pérez y Francisco Méndez, 10 de abril de 2015. Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en <https://vimeo.com/127323285>, minuto 42:00. Visitado: 14 de mayo de 2016.

⁶⁹ Berríos: “Nuestro desconocido...”

Con su experiencia en pintura mural, Méndez radicalizó estas ideas pedagógicas y las transformó en un ejercicio práctico concreto, del que formó parte toda la ciudad como partícipe y como receptor del proyecto, al ubicarse en el entorno inmediato de la comunidad, en lugares en los que la creación artística no era común. Para resumirlo, señaló Méndez:

Durante la ejecución de los murales se fue estableciendo una estrecha relación con los vecinos. Fueron nuestros más asiduos colaboradores, cómplices, amigos y críticos a la vez.

A través de esa relación nos fuimos dando cuenta que había un deseo insatisfecho de compartir y convivir con obras de arte. No era impedimento que no las comprendieran, pero lo más importante era que, por primera vez, lo que nunca les fue cercano ahora estuviese en medio de ellos. Y también el ser tomados en cuenta, cuando su suerte había sido siempre el de ser los eternos olvidados del progreso urbano de la ciudad.⁷⁰



Imagen 8: Murales de Francisco Méndez en el Cerro Bellavista, 1969-1973
Archivo EPT

Esta relación tomó un rasgo más institucional cuando, en 1972, la Municipalidad de Valparaíso reconoció a Méndez por su labor artística en la ciudad. Como consecuencia de este impulso y pensando en una segunda parte del proyecto, el profesor invitó a los artistas Eduperto (Eduardo Pérez), Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez a participar diseñando obras especialmente pensadas para este Taller. El primero en participar fue el pintor Eduardo Pérez, quien había establecido vínculos con Méndez estando ambos

⁷⁰ Méndez: *Museo a Cielo Abierto*, p.12.

en París. En un largo muro ubicado en la parte alta de la escalera Pasteur en el cerro Bellavista, Pérez diseñó una obra considerando la arquitectura del sector, particularmente la antigua casona de tres pisos que está justo arriba del muro. La obra, retomando la propuesta teórica de Méndez desarrollada en el Taller, sugería una relación pintura-paisaje. Este trabajo, de tendencia geométrica, se desenmarcaba del resto de la producción de Pérez –que, desde entonces, era cercana a la iconografía precolombina- y estaba pensada como un diseño de intervención urbana. Por esta razón el artista prefirió firmar la obra con su nombre y no como Eduperto, su pseudónimo artístico, que comenzó a utilizar desde inicios de la década de 1960.⁷¹ Al concretarse el posterior MaCA, este mural adquirió una nueva actualidad pues se le incorporó en el circuito, siendo repintado y pensado en diálogo con los nuevos murales realizados a inicios de la década de 1990. Unos metros más arriba, en la misma escalera, se ubicó el mural del pintor y grabador Eduardo Vilches (la casona que se alcanza a distinguir a la izquierda de la fotografía que sigue es la misma que está arriba y a la derecha del mural de Eduardo Pérez). En esta obra predominaban, al igual que en la de Pérez, las referencias no figurativas que Méndez le había dado como sello al Taller, dejando de lado el estilo más habitual y característico del pintor. El mural desapareció durante la década siguiente por cambios urbanos derivados de los estragos causados por un temporal.

El mural que iba a realizar Nemesio Antúnez demoró mucho más en ser comenzado pues el pintor quería rendir en él un homenaje a Pablo Neruda. Buscó un muro que fuera visible desde La Sebastiana, residencia porteña del poeta, ubicada varias cuadras más arriba de las obras de los otros dos artistas invitados. Las ocupaciones de Antúnez como director del Museo de Bellas retrasaron el inicio de la obra, que partió los primeros días de septiembre de 1973. Los hechos políticos de poco después detuvieron las labores sin dejar registros de ese proyecto.

⁷¹ Entrevista de la autora a Eduardo Pérez, 26 de enero de 2016.



Imagen 9: Mural de Eduardo Pérez, h.1970
Archivo EPT



Imagen 10: Mural de Eduardo Vilches, h. 1972
Archivo EPT

3. Pensamiento de Francisco Méndez

El que los dos artistas invitados hayan ideado sus aportes al Taller desde la perspectiva de Méndez antes que desde su propio lenguaje artístico demuestra la importante presencia del corpus teórico de este pintor en el curso, el que sirvió para pensar y concretar esta experiencia. Paralelamente a su trabajo pictórico, Méndez sistematizó sus planteamientos en una serie de escritos que son de utilidad para comprender sus propuestas plásticas. Para el autor la relación entre arte y teoría es necesaria y constituye una herramienta para la reflexión, pero “las teorías artísticas o estéticas no sirven para la creación de obras”, pues “toda reflexión es a *posteriori* de las obras, no a la inversa”.⁷² Esta idea tiene profunda relación con el *post-scriptum* con el que finaliza su escrito *Cálculo pictórico*, donde citó una entrevista en la que Wassily Kandinsky declaró: “la práctica es una cosa, la teoría es otra. Hay que trabajar sobre dos ruedas sin mezclarlas. Yo personalmente hago mucha teoría, pero no pienso jamás en ella cuando pinto”.⁷³ Los textos teóricos debemos entenderlos no como un motor que inspiran las obras de Méndez, sino como una reflexión sobre la pintura que iluminan su propia obra, la docencia y el espíritu que generó su trabajo mural en el Taller y en el MaCA. Sin pretender leer estas experiencias a la luz del corpus teórico de Méndez, este nos permitirá comprender el concepto y la génesis detrás de ellas.

Cálculo pictórico fue el título de un seminario dictado en la EAV en 1979, que junto al escrito *Pintura no Albergada* fueron publicados en 1991. En ellos, Méndez abordó el problema del orden y la estructura de una pintura en el soporte bidimensional del cuadro, a la vez que el abandono paulatino de este. Partiendo desde la premisa que en pintura es esencial cuestionarse el orden y la disposición de la composición de la obra, Méndez planteó el concepto de Cálculo Pictórico,⁷⁴ el que definió como la preocupación por la relación entre la superficie, las formas coloreadas y el orden con el que están colocadas.⁷⁵ Ligado a esto, surgió la pregunta por la superficie, sistematizada en la noción de Pintura no Albergada, central tanto en su reflexión teórica como en su trabajo pictórico y que se manifestó en su praxis artística a través de varias

⁷² Méndez, *Hora de la divergencia*, pp.35-37.

⁷³ Wassily Kandinsky, citado en Méndez, *Cálculo pictórico*, p.119.

⁷⁴ Méndez, *Cálculo pictórico*, pp.14-15.

⁷⁵ Méndez, *Cálculo pictórico*, pp.16.

etapas. El concepto fue entendido como “la posibilidad de estar liberada [la apintur] de toda sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior a ella”.⁷⁶ Aunque esta definición es de 1978, de acuerdo al propio Méndez, el primer momento de la Pintura no Albergada fue entre 1969-1973:

Esta experiencia comienza a su vez en los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1969-1973), en el que salía con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situación de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar con otros cánones que los propuestos por el paisaje urbano.⁷⁷

Hacia 1979 la Escuela de Arquitectura realizó una modificación en su malla curricular que propuso tres ejes articuladores, compuestos por un curso de matemáticas, un taller de arquitectura y el denominado taller de América, el que aún se imparte. Este es un curso teórico que, junto a las travesías, “daban la dimensión contextual de *Amereida* en relación al mar interior de América, lo que se concretaba en travesías a lugares de este mar interior en muchos casos deshabitado, inhóspito y alejado”.⁷⁸

Fue para el Taller de América que Méndez creó el curso Pintura no Albergada, en donde radicalizó las experiencias llevadas a cabo en el Taller de Murales. Como continuación de este, buscaba desprenderse del soporte bidimensional que había sido primero el lienzo, después el muro:

El paso siguiente fue abandonar el soporte del muro. Las pinturas se colocaron directamente en el espacio natural circundante...

El próximo paso fue no considerar más el soporte como un plano, sino que el soporte podría ser cualquier situación que el lugar propusiera.

Esto significó que las pinturas abandonaran el plano tradicional que las soportaba.

La pintura No estaría más Albergada por el plano.

Esto significa que ya no está más albergada por el plano de un cuadro o por un muro u otro elemento arquitectónico.

En consecuencia, por No-Albergada entendemos la posibilidad de estar liberada de toda sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior a ella.⁷⁹

⁷⁶ Méndez, *Cálculo pictórico*, pp.115.

⁷⁷ Méndez, *Cálculo pictórico*, pp.110-111.

⁷⁸ Baixas, Juan Ignacio: “Aulas neumáticas 1980-1986”. ARQ, nº 87 (2014): pp. 58-61.

⁷⁹ Méndez, *Cálculo pictórico*, p.111

En etapas sucesivas, Méndez propuso hacer figuras móviles a modo de volantines⁸⁰ que, al encumbrarlos, generaban un “constante intercambio de vecinazgo y yuxtaposición de los colores”.⁸¹ Si bien este ensayo se abandonó tempranamente, permitió realizar una supresión de los límites (no considerar los bordes de la superficie) y hacer los planteos finales de esta propuesta. Al descubrir las posibilidades pictóricas de este ejercicio, Méndez señaló que, al momento de practicarla, los participantes (profesores y estudiantes) se preguntaban “¿será esta una nueva adecuación para una nueva proposición pictórica americana?”⁸²

La pregunta es interesante porque ella se resume las experiencias realizadas durante más de diez años, primero en el marco del Taller de Murales y luego en el taller de América. Además, se acerca a las ideas de la EAV desde un doble punto de vista: la presencia de lo americano no hay que entenderla solamente a la luz del Taller de América, sino que también según la refundación del continente, las travesías y *Amereida*, ideas que Méndez llevaba ya bastante tiempo practicando. Si bien Méndez asumió las experiencias de la Pintura no Albergada como parte de su propia experiencia artística, siempre en sus escritos se refirió a ella en plural, trabajándolas desde lo colectivo, lo que tiene claras reminiscencias al pensamiento de la Escuela. Esto es aún más evidente si consideramos la frase que cierra el escrito en donde aborda esta dimensión pictórica, donde señaló:

...llevamos la pintura al espacio, sea este natural o urbano.
(...) significa que la pintura se establecerá en un lugar que le será propio, y allí padecerá el tiempo, sea este clemente o inclemente.
La Pintura no Albergada *señalará un lugar y compartirá con él su destino.*⁸³

⁸⁰ Cometa con forma de rombo típica de Chile, especialmente en los lugares muy ventosos (como Valparaíso) y en los meses de primavera, siendo un juego típico de Fiestas Patrias. En Argentina se les conoce como barrilete.

⁸¹ Méndez, *Cálculo pictórico*, p.112.

⁸² Méndez, *Cálculo pictórico*, p.112.

⁸³ Méndez, *Cálculo pictórico*, p.118. La cursiva es del autor.



Imagen 11: Fotograma de registro en video del curso Pintura no Albergada – Taller de América, segundo semestre 1979
Archivo IA



Imagen 12: Francisco Méndez, Pintura no Albergada, sin datos, Ritoque
Fotografía de Francisco Méndez publicada en 1991

El concepto de signo pictórico, síntesis física de un acto poético, transformaba la poesía, en esencia efímera, en un objeto permanente. “El signo es evidentemente un adelanto de la obra (...) precede a la obra y prepara el terreno”.⁸⁴ El signo, cercano al ejercicio, es el encargado de señalar, adelantar e instalar la preocupación por la obra y el espacio y de manifestarse en su condición de experimento y como investigación. La Pintura no Albergada fue útil para comprender tanto la relación pintura-paisaje como las particularidades del paisaje de América. Lo que el autor destacó en cursiva es la síntesis del signo pictórico: señalar un lugar y hacerse parte de él, entregándose a su destino, tal como lo había hecho la EAV al fundar la Ciudad Abierta y el propio Méndez en su Taller de Murales, al entregarlos a Valparaíso. El signo pictórico se instala en un lugar y se funde con él, desprendiéndose de su autonomía y reforzando la relación entre la obra y el paisaje. Por eso, en 1981 y a propósito

⁸⁴ Crispiani, *Objetos*, p.280.

de la exposición que realizó en conjunto a Claudio Girola (quien también investigó el signo, esta vez desde la escultura), Méndez señaló que su trayectoria artística era la de la “experiencia en el espacio natural y en el espacio urbano, la que hemos llamado pintura no albergada”.⁸⁵ Aunque la noción de Pintura no Albergada presenta variaciones entre *Cálculo Pictórico*, el texto de la exposición de Méndez y Girola y los ejercicios de los talleres, tanto de murales como de América, es fundamental reconocer que estas caracterizaciones están unidas por la experiencia de desprenderse de la superficie del cuadro e intervenir y trabajar con el espacio de otro modo:

hoy día la actitud de suprimir el marco, de dejar la pintura tal cual en el bastidor, la veo como signo de una voluntad de hacer retroceder la superficie pintada para tratar de confundirse con un plano límite (teórico) del espacio en el que se halla.⁸⁶

Tanto las propuestas muralistas como los posteriores ejercicios del taller de América guardan estrecho vínculo con lo que la historiadora Rosalind Krauss entendió como campo expandido en su artículo referido a las experiencias pioneras del *land art* durante los años '60 y publicado por primera vez en 1979. El texto, hoy esencial por su carácter fundacional, propuso que el emplazamiento, la relación con el paisaje y la arquitectura cobran un sentido relevante y determinante en la obra, la que se ubica en un sitio entre la no arquitectura y el no paisaje, enfatizando su carácter situacional.⁸⁷ Crispiani también sugirió este vínculo en relación a las obras realizadas por Girola en el marco de *Amereida*:

es bien clara la relación con las experiencias de la *escultura en el campo expandido* que planteó Rosalind Krauss (...) Entre las categorías planteadas por Krauss para la nueva escultura, los llamados “lugares señalados” parecen concordar particularmente con (...) *Amereida* y también con ciertas intervenciones en Ciudad Abierta.⁸⁸

Girola conoció el texto de Krauss, como demuestra su ponencia “Los nuevos campos expandidos de la escultura” de 1988, donde analizó sus propias obras a partir de los principios desarrollados por la historiadora, por lo que podemos

⁸⁵ Girola, Claudio, Méndez, Francisco: *Exposición*. (Viña del Mar: Sala Viña Del Mar, 1981). A diferencia de los escritos posteriores, aquí el autor no emplea mayúsculas para el concepto.

⁸⁶ Méndez, *Cálculo pictórico*, p.10.

⁸⁷ Krauss, Rosalind: “La escultura en el campo expandido”. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 2002), pp.58-84.

⁸⁸ Crispiani, *Objetos* p.299

asumir que los demás académicos de la Escuela también dominaron este ensayo.⁸⁹ Si bien las vinculaciones no son exactas, y, en el caso de Méndez, habría además un traspaso disciplinar desde la escultura que aborda el texto y su práctica pictórica, hay un gran paralelismo entre las nociones definidas por la historiadora norteamericana y las acciones llevadas a cabo por la EAV, incluso desde antes de la publicación del renovador artículo, como por ejemplo en la exposición de artistas concretos argentinos.

Pese a estas claras relaciones, es importante destacar que Méndez fue muy crítico respecto del desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo XX, donde se insertan las obras analizadas por Krauss. A la vez, el pintor chileno dejó en evidencia una clara inclinación por el arte de las primeras vanguardias (recibiendo, sobre todo en términos teóricos, el influjo de la abstracción, particularmente de Kandinsky). A partir de estas referencias, Méndez declaró su intención de considerarse cercano al concepto de lo moderno, antes que a su propia época, la que rechazó:

La “Modernidad” se ha convertido en algo que hay que exorcizar; habla de “vanguardias” y “post-vanguardias”, se habla de “post-moderno”, etc. Se pretende ir borrando “lo moderno” por “lo contemporáneo”. Y lo más grave, como si el calificativo de “moderno” fuese ya anticuado. Es la moda de calificar todo “lo novedoso” como si fuera “revolucionario”.⁹⁰

Esta idea, que Méndez refinó durante su formación como pintor en Francia de la mano de Goetz y Vantongerloo, está también presente en la EAV, particularmente en la obra de Iommi, donde la pregunta por la modernidad es una constante. Ya citamos La Carta del Errante, donde se refirió al tema. El escrito más importante al respecto es “Hay que ser absolutamente moderno”, un cuadernillo editado en 1981.⁹¹ Además del texto principal cuya autoría es del poeta y que comparte título con el compilado, también participaron con sus escritos Alberto Cruz, Claudio Girola y Francisco Méndez (el escrito de Méndez es “Relación con la poesía. *Phalène* en Francia”, donde cuenta la *phalène* de Vézelay). En el texto principal, el poeta analizó, a partir de la famosa cita de

⁸⁹ Girola, Claudio: “Los nuevos campos expandidos de la escultura”, ponencia presentada en el *Encuentro de Escultores* (Santiago; Talleres de la Plaza Mulato Gil de Castro, noviembre de 1988). Disponible en: http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/1988/03/OFI-1987-Campos_Expandidos.pdf. Visitado: 23 de junio de 2016.

⁹⁰ Méndez, *De la modernidad*, p.23. Subrayado y comillas son del autor.

⁹¹ Cruz, “Hay que ser...”.

Arthur Rimbaud que da título a la edición, la poesía de la primera mitad del siglo XX en relación con la tradición clásica.

La pregunta por la modernidad está en Méndez desde una perspectiva pictórica. Pretendiendo diferenciarse de sus contemporáneos, buscó acercarse a ese periodo histórico desde su obra artística. Ese es el argumento central de su escrito *Hora de la divergencia* (2003) en donde declaró una distancia crítica frente a las expresiones artísticas de las últimas décadas y su preferencia por tomar “una senda que diverge”.⁹² Vuelven a aparecer ideas respecto de la modernidad y al Cálculo Pictórico, sistematizados ahora en un nuevo concepto, el de Pintura de Presencia, con el que refirió a la no figuración practicada por él “porque en ella no hay más representación como en el caso de la pintura figurativa, sino sólo presencia, es lo que está ahí”,⁹³ relacionándose con las ya explicadas nociones de Cálculo Pictórico y Pintura no Albergada. Este concepto, que también dio origen a una exhibición individual del mismo nombre que presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2002, lo propuso como la posibilidad de “encontrar el paso o pasaje entre la Figura y la Imagen. Sin figuración, sin significación, sin abstracción de ninguna especie, para poder llegar a que la obra sea una ‘obra de pura presencia’”.⁹⁴ Tal como en la Pintura no Albergada (ubicada entre la pintura y el espacio), este concepto se instala en una posición intermedia entre dos elementos (figura e imagen). Podemos encontrar en Méndez una insistencia respecto al intento por liberar (concepto que utilizó para la definición de Pintura no Albergada) a la creación pictórica. Respecto de la Pintura de Presencia, declaró: “se trata que esté bajo el dominio del horizonte poético y, a la vez, que sea de algún modo camino a la revelación que debe padecer toda persona en la búsqueda de su propio Misterio”.⁹⁵ Esta referencia nos acerca, por último, a la vinculación con el espectador y a las posibilidades que tiene la pintura de relacionarse con él. Se adelanta aquí el carácter público del arte, idea esencial en las obras realizadas en las calles porteñas. Al respecto, dijo Méndez:

⁹² Méndez, *Hora de la divergencia*, p.6.

⁹³ Méndez, *Hora de la divergencia*, p.134.

⁹⁴ Méndez, Francisco: *Pintura de presencia*. (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 16 de julio al 18 de agosto de 2002). Las comillas son del autor.

⁹⁵ Méndez, *Pintura de presencia*.

Es a causa de este *desligamiento* que el Arte sea un *hecho público*. La obra una vez creada ya no le pertenece más a su creador y por lo tanto la imagen que proyecta queda muy posiblemente ajena a lo que se propuso o pensó su creador.⁹⁶

Si bien el pintor concibió su perspectiva teórica de manera independiente a su producción artística, aparece en esta cita un aspecto esencial para analizar los proyectos de pintura mural, particularmente el MaCA. Nos detendremos ahora en sus orígenes y fundamentos, revisando cómo en este Museo Méndez continuó desarrollando las ideas que venía planteando tanto en su propio quehacer artístico y teórico como en sus ideas emanadas del pensamiento de la EAV.

4. Los orígenes del Museo a Cielo Abierto, 1991-1992

Como heredero, continuador y compañero de labores de la Escuela de Arquitectura, los primeros años del Instituto de Arte fueron de trabajo en torno al espacio público.⁹⁷ El golpe de estado de 1973 interrumpió este tipo de manifestaciones, que durante la dictadura se realizaron únicamente en la Ciudad Abierta. Mientras tanto, Méndez ejerció como director del Instituto de Arte entre 1971 y 1986. Con el retorno a la democracia en 1990, renació en este arquitecto el interés por el arte muralista en Valparaíso que había trabajado veinte años antes. Esta vez lo hizo invitando a un amplio espectro de artistas a enviar propuestas y, a diferencia de los primeros murales que estaban repartidos por la ciudad, este segundo momento contó con un circuito definido en el céntrico cerro Bellavista, a dos cuadras de la plaza Victoria, tradicional centro de la ciudad. El recorrido partía por la subida Pasteur y continuaba por el pasaje Guimera, para bajar por calles Rudolph y Ferrari, reconectando con el centro de la ciudad.

⁹⁶ Méndez, *Hora de la divergencia*, p.29. La cursiva es del autor.

⁹⁷ De Nordenflycht; Kroeger: *Artes Visuales*, p.15.

- Mural nº 1
Mario Carreño
- Mural nº 2
Gracia Barrios
- Mural nº 3
Eduerto Pérez
- Mural nº 4-5
Eduardo Pérez
- Mural nº 6
Matilde Pérez
- Pavimentos
Maná Martner
- Mural nº 7
Eduardo Vilches
- Mural nº 8
Ricardo Yrarrázaval
- Mural nº 9
Rodolfo Opazo
- Mural nº 10
Roberto Matta
- Mural nº 11
Mario Toral
- Mural nº 12
Ramón Vergara-Grez
- Mural nº 13
Francisco Méndez
- Mural nº 14
Roser Brú
- Mural nº 15
Sergio Montecino
- Mural nº 16
Nemesio Antúnez
- Mural nº 17
José Bálmes
- Mural nº 18
Guillermo Núñez
- Mural nº 19
Augusto Barcia
- Mural nº 20
año 1969



Imagen 13: Mapa del recorrido del Museo a Cielo Abierto, 1994
Archivo DEC

Méndez reconoció haber invitado a un grupo mucho más amplio del que finalmente reunió la muestra, que fueron aquellos que aceptaron la propuesta y enviaron el boceto de la obra dentro del plazo acordado.⁹⁸ El criterio elegido para cursar la invitación fue explicado por el artista en los siguientes términos:

Con la ayuda del Director del Museo Nacional de Bellas Artes, el pintor Nemesio Antúnez, se escogió e invitó a pintores de vasta y reconocida trayectoria, de corrientes y posiciones muy distintas. Además que fueran representantes de un momento de gran apertura hacia las corrientes de la plástica contemporánea de los artistas chilenos (años 40-50).⁹⁹

⁹⁸ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 28 de mayo de 2012.

Eduardo Pérez recuerda que el pintor y grabador Enrique Zañartu aceptó participar del proyecto. Amigo de Méndez desde la década de los '60 cuando ambos coincidieron en París y cercano al grupo de la EAV, formó parte del periodo de las *phalènes* europeas y, en sus viajes a Chile (se había radicado en 1949 en Francia), realizaba obras tanto en la Ciudad Abierta como en la Escuela ubicada en el barrio de Recreo en Viña del Mar. En el MaCA, Méndez tenía un muro elegido para su trabajo, pero los tiempos no coincidieron y Zañartu no alcanzó a enviar su propuesta. Entrevista de la autora a Eduardo Pérez, 23 de marzo de 2016.

Para más información sobre la relación entre Zañartu y la EAV, véase el catálogo *Zañartu* (Santiago: Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 2008), p.11 y un ejemplo de los ejercicios realizados por el artista en la Ciudad Abierta en el registro de la bitácora VV.AA: "Ida donde Larrea", Ciudad Abierta, Viña del Mar, 1977. Disponible en: <http://www.amereida.cl/ida-donde-larrea/>. Visitado: 11 de abril de 2016.

⁹⁹ Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, p.13.

Se trató de apelar a una generación de artistas que desarrolló y consolidó su obra hacia el mismo periodo y no en una relación de tipo estilística, por lo que el resultado del Museo fue el de una “diversidad de proposiciones pictóricas”.¹⁰⁰ De Nordenflycht también reconoció un elemento generacional entre los artistas que participaron del proyecto, que definió como una “representatividad epocal”.¹⁰¹ El propio Méndez insistió en este carácter desde un primer momento. En 1992, declaró:

fue la generación que trajo la pintura contemporánea a nuestro país, que estableció un vínculo entre la actividad pictórica chilena y mundial. Hasta ese momento, sólo se pintaban paisajes en Chile. Entonces aparecieron los abstractos, los surrealistas, expresionistas, opticalistas... todas las tendencias de la pintura contemporánea.¹⁰²

El pintor también se incluyó dentro de este grupo, aunque no lo explicitó. Está, por una parte, su cercanía al arte vanguardista (que en la cita recién presentada denominó “pintura contemporánea”). Por otra parte, y de acuerdo al testimonio de Miguel Eyquem, el viaje emprendido por él, Iommi y Méndez a mediados de los '60 tenía como objetivo establecer un contacto directo con los “originales”¹⁰³ y formaba parte de un proceso de apertura de la Escuela hacia el escenario internacional.¹⁰⁴ Este viaje y la posterior estadía de casi una década en París permitieron a Méndez ser parte del grupo que, gracias a ese contacto, actualizó la plástica nacional y, a su regreso a Chile, instaló las reformulaciones de los lenguajes más contemporáneos. De esta idea la EAV formó parte importante, tanto en términos arquitectónicos (Alberto Cruz, Fabio Cruz, Jaime Bellalta, Arturo Baeza, Miguel Eyquem, José Vial), como plásticos (Francisco Méndez, Claudio Girola) y poéticos (Godofredo Iommi).

Mientras a fines de los '60 el profesor contactó a sus amigos Eduardo Pérez, Nemesio Antúnez y Eduardo Vilches, el grupo reunido a principios de los '90 fue mucho más numeroso y ecléctico gracias a la gestión de Antúnez. Este vínculo inauguró para la EAV las relaciones con otros conjuntos de artistas

¹⁰⁰ Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, p.13.

¹⁰¹ De Nordenflycht; Kroeger, *Artes Visuales*, p. 20, nota 12. Para la relación entre Méndez y los artistas de esa generación, véase p.17.

¹⁰² “Universitarios convirtieron al C° Bellavista en museo de arte.” *La Estrella de Valparaíso*, 14 de enero de 1992.

¹⁰³ Entrevista de Alejandro Crispiani a Miguel Eyquem. Torrent, *La Escuela de Valparaíso*.

¹⁰⁴ Crispiani, *Objetos*, p.243.

concretos nacionales y, siguiendo lo sugerido por Alejandro Crispiani, sería el único momento de contacto. Ni el Instituto, ni la Escuela de Arquitectura, ni el posterior Instituto de Arte tuvieron contactos fluidos con otros movimientos del medio artístico nacional, destacando la inexistencia de relaciones con Rectángulo, pese a coincidir tanto cronológicamente como en los lenguajes del arte abstracto.¹⁰⁵ La invitación que hizo Méndez a Ramón Vergara Grez, líder de este grupo, constituiría el único punto de unión entre ambos.

Los artistas que concretaron su participación en el proyecto fueron Mario Carreño, Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Matilde Pérez, Eduardo Vilches, María Martner, Ricardo Yrarrázabal, Rodolfo Opazo, Roberto Matta, Ramón Vergara Grez, Mario Toral, Roser Bru, Sergio Montecino, Guillermo Núñez, José Balmes, Nemesio Antúnez, Augusto Barcia y el propio Francisco Méndez, demostrando tanto la diversidad estilística como el criterio generacional ya evidenciado. La relación que estos artistas mantenían con estrategias propias del arte en espacios públicos era también diversa. Si bien la pintura mural no era el formato habitual para ninguno de ellos, muchos la conocían previamente. Tenemos como ejemplos a Roberto Matta en su obra conjunta con la brigada Ramona Parra, *El primer gol del pueblo chileno* (1971); José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez, quienes habían pintado murales en Europa entre los años 1974 y 1978¹⁰⁶ y Nemesio Antúnez, quien a fines de la década de 1950 pintó tres murales en galerías de Santiago Centro,¹⁰⁷ además de la experiencia previa en Valparaíso de Vilches, Antúnez y Pérez.

Además, en el año 1972 un importante grupo de artistas donó diversos trabajos al edificio de la Unctad III en Santiago, construido durante el gobierno de Salvador Allende (hoy Centro Cultural Gabriela Mistral), el que contó con treinta y cinco obras. Entre ellas, había murales de Eduardo Vilches, Mario Toral, Nemesio Antúnez, Guillermo Núñez, José Balmes; tapices de Roser Bru, Mario Carreño y Gracia Barrios; dos óleos de Roberto Matta; una escultura de

¹⁰⁵ Crispiani, *Objetos*, p.222.

¹⁰⁶ Badal, Gonzalo: *Balmes. Viaje a la pintura*. (Santiago: Ocho Libros, 1995), p.181.

¹⁰⁷ Ortiz, Miguel: "Valiosos murales de Antúnez se deterioran en galerías y cine porno del centro". *La Segunda*. 26 de septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.lasegunda.com/Noticias/Nacional/2012/09/783620/valiosos-murales-de-antunez-se-deterioran-en-galerias-y-cine-porno-del-centro>. Visitado: 23 de diciembre de 2015.

Rodolfo Opazo e intervenciones sobre bancos y macetas de Ricardo Yrarrázabal,¹⁰⁸ todos presentes en el proyecto definitivo del MaCA.

Unos años después del MaCA varios de estos pintores participaron de otras expresiones artísticas en espacios públicos, como por ejemplo el proyecto Metro Arte, desarrollado por el servicio de metro de Santiago en sus estaciones desde 1993. En él, nos encontramos con *Geometría Andina* (1993) de Ramón Vergara Grez, que forma parte de la misma serie de su mural en el MaCA y que se ubica en la estación Los Leones; *Memoria Visual de una Nación* (comenzado en 1999 y completado en 2015) de Mario Toral, en la estación Universidad de Chile; *Imágenes del barrio* (2006) de Rodolfo Opazo en la estación El Golf y *Verbo América* (realizado en 1996, instalado en el metro en 2008) de Roberto Matta en la estación Quinta Normal. Debemos considerar, por lo tanto, la obra que la mayoría de los artistas realizaron dentro del MaCA, pese a no ser muralistas, como parte de una trayectoria mayor en relación al arte en espacios públicos y no un hito individual en sus carreras, aun teniendo en cuenta las especificidades de la experiencia porteña. Estas tuvieron que ver con el sello que Méndez le traspasó a esta propuesta sintetizando aspectos propios del pensamiento de la EAV. Recordemos que las experiencias poéticas propuestas por la Escuela se caracterizaban, entre otros aspectos, por ser un hecho público y colectivo, que, a la vez, tenía una autoría que era individual. El MaCA tomó este punto y lo reformuló, no ya como experiencia poética sino en cuanto experiencia pictórica: es un hecho público por la ubicación en la que está; colectivo por la relación que se establece entre el conjunto de artistas, estudiantes y vecinos; de autoría individual pues cada obra está firmada. En términos generales, fueron las ideas de Francisco Méndez las que sintetizaron este proyecto, con obvias reminiscencias de la Escuela a la que perteneció. Llama la atención que la bibliografía que aquí hemos utilizado y que aborda la obra de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso ha pasado por alto la obra pública de Méndez, tanto el Taller de Murales, el curso de Pintura no Albergada, el taller de América y el Museo a Cielo Abierto. Esto se puede explicar porque los trabajos existentes abordan la EAV desde la arquitectura. Sin embargo, el desconocer las experiencias pictóricas desarrolladas al alero

¹⁰⁸ Cáceres, Yenny: "Las obras perdidas del Diego Portales". *Qué Pasa*, 14 de diciembre de 2007, pp. 25-31.

de la Escuela ignora la dimensión interdisciplinaria de ella y el modo arquitectónico que tuvo Méndez de entender el espacio urbano donde instaló sus propuestas murales. En Crispiani no hay ninguna referencia a los talleres de Méndez ni al Maca, pese a abordar otros temas que son contemporáneos y de ubicar a Méndez como uno de los miembros importantes de la EAV.¹⁰⁹ Mientras tanto, en la cronología de la EAV del texto editado por Raúl Rispa se mencionó la creación del MaCA como un proyecto desvinculado de la Escuela, incluyéndolo como un hito relevante para la cultura nacional, pero no dentro de los hechos determinantes de la institución.¹¹⁰ En el catálogo de los cuarenta años del Instituto de Arte, José de Nordenflycht propuso un vínculo entre Taller de Murales y el MaCA, señalándolos como dos momentos diferenciados de un mismo proyecto. Mientras el primero fue entendido como “un Taller que introduce a los estudiantes universitarios en la práctica de la pintura desde la ocupación del espacio público como soporte de obra”, la propuesta desarrollada a inicios de los '90 la sugirió como una “política de extensión universitaria”.¹¹¹ Esta relación no tuvo en cuenta que, como ya hemos evidenciado y seguiremos indagando en esta tesis, hay una clara continuidad entre ambos proyectos. Además, el autor se refirió a la actual situación del Museo, que en términos administrativos forma parte del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad desde el año 1998.¹¹² La comparación hecha por De Nordenflycht no ponderó que el Museo surgió dentro del Instituto de Arte, aunque después haya cambiado de administración. Pese a ello, el historiador fue capaz de dejar en evidencia que la intención de ambos momentos fue distinta y se consolidó mediante medios diversos, sin embargo no fue lo suficientemente claro en términos de continuidades, no pudiendo destacar los vínculos existentes entre ambos momentos.

¹⁰⁹ Crispiani, *Objetos*, p.243.

¹¹⁰ Rispa, *Escuela de Valparaíso*, p.157.

¹¹¹ De Nordenflycht; Kroeger, *Artes Visuales*, p. 76.

¹¹² Entrevista de la autora a Paola Pascual, 15 de noviembre de 2015.

5. Comparación entre las dos etapas: 1969-1973 – 1991-1992

Los cambios históricos en Chile son, sin duda alguna, las transformaciones más evidentes entre estos dos periodos y tuvieron fuerte incidencia en las expresiones culturales y artísticas. El primer escenario, iniciado durante los últimos meses del gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), continuado durante el gobierno de Allende (1970-1973) e interrumpido por el golpe de estado (11 de septiembre de 1973), está atravesado por la reforma universitaria, también bruscamente suspendida.

Comenzada desde 1967, tuvo a la Universidad Católica de Valparaíso como uno de los principales referentes en nuestro país y como expresión local del escenario social y cultural que se vivía a nivel global (movimientos sociales, guerra de Vietnam, Concilio Vaticano II, lucha por los derechos civiles). Esto tuvo efectos directos sobre la UCV y, más aún, sobre su Escuela de Arquitectura, pues desde ella emanó la demanda de una necesidad de reestructurar la Universidad, la que –a diferencia de otras situaciones en el país y Latinoamérica- fue acogida prontamente por las autoridades del plantel.¹¹³

En términos artísticos, este periodo se caracterizó por poner en tensión los lenguajes del posimpresionismo traídos a Chile por la generación del 28 y el grupo Montparnasse (coincidiendo con la idea de apertura generacional que caracterizó a quienes participaron del MaCA). La llegada al poder de Salvador Allende marcó un momento de ideologización de las experiencias artísticas. Estos casi tres años fueron interrumpidos por el golpe militar y posterior dictadura, donde la pintura perdió su lugar destacado como expresión artística dominante. La segunda mitad de la década de los '70 y toda la de los '80 estuvo marcada por la aparición y consolidación de nuevos medios en el arte nacional (performance, video, instalación) que, por sus posibilidades conceptuales, combativas y experimentales, fueron los más utilizados como denuncia a la situación política que aquejaba al país. La pintura volvió a recuperar un lugar más destacado recién durante la segunda mitad de la década de los '80.¹¹⁴

¹¹³ Hunneus, Carlos: *La reforma universitaria. Veinte años después*. (Santiago: Corporación de Promoción Universitaria, 1988) p.53 y ss.

¹¹⁴ Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan: "Apuntes para una reflexión: artes visuales en Chile (1960-1990)". *Aisthesis* N°23 (1990): pp.33-47.

El escenario de 1991-1992 fue radicalmente distinto. Tras diecisiete años de dictadura al mando de Augusto Pinochet, el 11 de marzo de 1990 se inició el gobierno de Patricio Aylwin, que se extendió hasta marzo de 1994. La tónica de estos años fue la búsqueda de consensos en torno a algunas de las características más evidentes del periodo dictatorial (violencia, represión, globalización, neoliberalización), tanto por parte de los grupos políticos como de la opinión pública. En un sentido estético, se dejó en evidencia un nuevo modo de comprender la relación arte-política, instalando temáticas hasta ese momento desconocidas en las prácticas artísticas chilenas: la memoria, el olvido y la violencia se proponían como los nuevos tópicos a abordar en este escenario de reformulación política, social y cultural.¹¹⁵ Los inicios de los '90 estuvieron marcados por el regreso desde el exilio de algunos pintores relevantes de la generación de mediados de siglo y su reinserción en el circuito artístico nacional (Balmes, Antúnez, Barrios, Núñez), aspecto clave para entender la nueva propuesta desarrollada por Méndez y la particular forma que tomó en cuanto proyecto abierto a la participación de otros artistas.

Centrándonos en una comparación de ambos ejercicios artísticos, la principal diferencia fue la amplia invitación que realizó a los artistas participantes. Un segundo elemento divergente tiene que ver con la propuesta de un recorrido definido. La elección del cerro Bellavista se dio por diversas razones. Primero, su estratégica ubicación cercana al centro urbano y comercial de la ciudad. Segundo, gran parte de la experiencia del Taller de Murales se había desarrollado en ese entorno: tanto los tres murales hechos por los artistas invitados (Antúnez, Pérez, Vilches), como, al menos, cuatro de los murales realizados por Méndez.¹¹⁶ Tercero, las particularidades propias del cerro, que sintetizan muchas de las de Valparaíso: sus estrechas calles, pasajes y escaleras, un funicular, vista al mar y pequeñas casas.¹¹⁷

La relación con el entorno, esencial en el Taller de Murales y en los ejercicios de Pintura no Albergada del taller de América, se transformó en la propuesta de

¹¹⁵ Richard, Nelly: *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1991), p.15.

¹¹⁶ De acuerdo a los escasos registros fotográficos que se conservan, podemos identificar cuatro murales en ese barrio: dos en las intersecciones de las calles Beltrand y Ferrari; uno en Beltrand y Yervas Buenas y uno en Ferrari con Rudolph, que luego se incorporó al circuito MaCA como el mural n°20.

¹¹⁷ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

inicios de los '90 en un elemento aún más radical. Esta vez, se proponía una específica y evidente vinculación con el lugar. Lo que en *Cálculo Pictórico* Méndez definió como *lugaridad* fue el elemento estructurante del proyecto MaCA y lo que unió a los distintos murales, pese a su diversidad. Esta idea constituyó una novedad en las propuestas llevadas a cabo por Méndez, pues estaba ausente tanto en el primer momento de trabajo mural como en los actos poéticos y *phalènes*, pero ya se insinuaba en el planteamiento de la EAV, por ejemplo en la exposición del Hotel Miramar. Sobre este punto, destacó Méndez:

que el entorno sea una suerte de comentario de los murales, como en ciertos libros de arte, la palabra poética acompaña a la pintura y que a la vez los murales sean la ilustración de la situación espacial en la que están inscritos.¹¹⁸

Esta idea es muy sintética respecto de las vinculaciones entre los dos momentos, al comprender el espacio desde una perspectiva tanto poética como pictórica. Los murales abren la comprensión del entorno urbano donde se ubican dialogando con él, a la vez que el paisaje ofrece una lectura de la obra. En el registro fotográfico del Museo publicado por la Universidad, se señaló que la intención era mostrar “el recorrido tal como este va presentándose a los ojos del que lo recorre”.¹¹⁹ Pese a la imposibilidad de lograrlo debido al carácter estático de la fotografía como el propio texto lo explica, esta voluntad evidencia, una vez más, el criterio de diálogo pintura-paisaje.

En relación a las continuidades, el primer momento se enmarcaba dentro del Taller de Murales, curso del Instituto de Arte con fundamentos en las *bottegas*. En la realización del Museo a Cielo Abierto los ejecutores siguieron siendo estudiantes de distintas carreras de la Universidad que participaron como parte de los entonces denominados ramos libres¹²⁰ (cursos que todos los estudiantes debían hacer, a su elección, en una unidad académica distinta a la que pertenecían). Se mantuvo también la idea de ofrecer un regalo a los vecinos a quienes se les entendió como receptores del proyecto. El ejercicio pictórico, en el marco académico del taller, tenía como objetivo investigar sobre la relación pintura-paisaje. El ejercicio participativo, en el marco de la creación colectiva,

¹¹⁸ Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, p.14.

¹¹⁹ Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, p.13.

¹²⁰ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

entendió que la relación con los vecinos era el elemento determinante. Estos dos traspasos entre 1969-1973 y 1991-1992 resumen la esencia de ambos proyectos: el carácter público de la propuesta, tanto en su dimensión de insertarse en el paisaje urbano como en su relación con la comunidad.

6. Restauraciones del Museo a Cielo Abierto

Mientras se trabajaba en las obras, la pregunta por el devenir de las pinturas no se hizo, considerando que el ánimo dominante en los pintores participantes era la acción antes que el producto.¹²¹ Pese a ello, hay dos aspectos a tener en cuenta y que demuestran que, de todos modos, hubo una noción de continuidad en el Museo a Cielo Abierto desde sus orígenes. Como abordaremos en el capítulo correspondiente, el título de museo tiene varias implicancias y acepciones y no necesariamente debe entenderse vinculado a la preservación de las obras. Sin embargo, la inclusión de un dispositivo propio y característico de las instituciones museales como son los carteles informativos al lado de cada obra que, en este caso, indican número de mural, autor y año de realización, sí evidencian una voluntad de permanencia, independientemente que no haya existido un cuestionamiento en relación a la mantención de los murales.

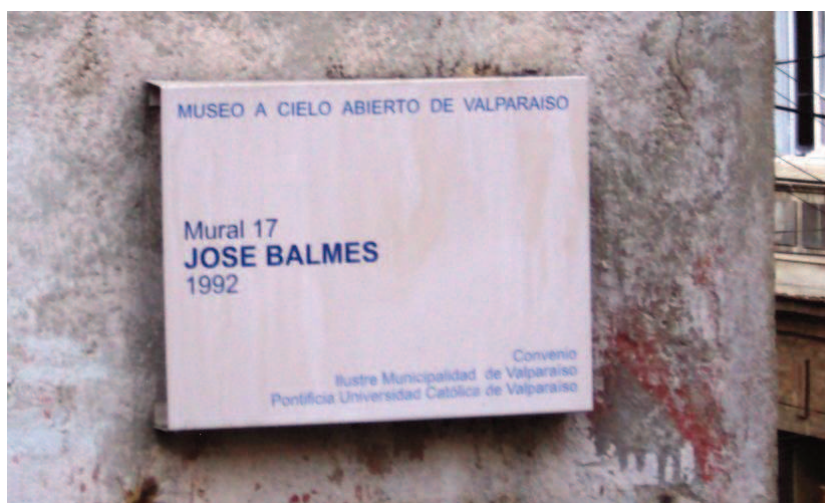


Imagen 14: Cartel en mural 17 (José Balmes) 2011
Archivo MDC

El segundo elemento que podríamos señalar como parte de una voluntad de dejar un registro permanente del Museo es la publicación del libro *Museo a*

¹²¹ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

Cielo Abierto de Valparaíso por la editorial de la Universidad, con una primera impresión en 1995 y una segunda en 2003. El libro se hizo con el objetivo de dar a conocer la propuesta inicial, siendo, por voluntad de Méndez, la fuente más directa para conocer el estado original de los murales.¹²² Según el relato de Pascual, en el momento en que se hicieron las obras no existían códigos o un registro que identificara los colores, por lo que no se pudo dejar anotaciones de ella. Además, muchos de los artistas participantes hicieron mezclas *in situ*, generando variaciones y nuevos colores de los que tampoco quedaron comentarios.

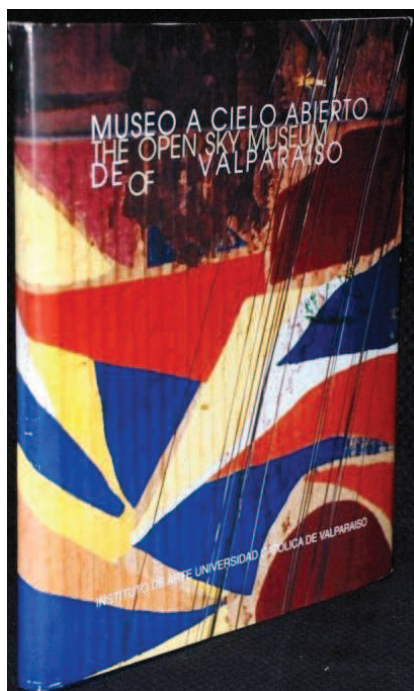
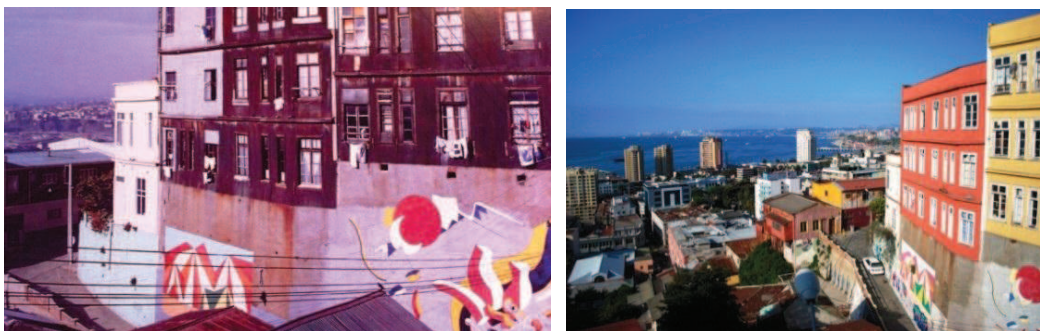


Imagen 15: Primera edición de *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*, 1995
Archivo MDC

El libro pretendía ser la referencia más directa con respecto a cómo había sido el proyecto original, pensando tanto en la dimensión técnica del uso de los colores como en las transformaciones del barrio que alberga al MaCA. Esto es relevante pues el entorno del recorrido ha sufrido también numerosas transformaciones en los últimos años, evidenciados sobre todo en una intervención urbana llevada a cabo en los primeros años de la década de los 2000 y que consistió en pintar fachadas e instalar veredas y escaleras como parte de un proyecto municipal. Como demuestran las imágenes, esto tuvo un efecto visual sobre las pinturas, minimizando su impacto en el sector, antes

¹²² Entrevista de la autora a Paola Pascual, 10 de abril de 2012.

caracterizado por los colores neutros de los materiales de construcción (concreto, calamina) y que hoy, por el contrario, destaca por su colorido.



Imágenes 16 y 17: mural 11 (Ramón Vergara Grez) y mural 12 (Mario Toral). Ambas fotografías tomadas desde el pasaje La Bruyere, donde se evidencian parte de los cambios urbanos del sector. Fotografías de 1992 (izquierda) y 2012 (derecha).¹²³

Aunque la pregunta por la restauración y mantención no había sido planteada, a través de la ubicación de los carteles y de la publicación del libro podemos detectar una intención de permanencia, la que se hizo explícita en 1994 cuando los primeros murales en presentar daños debieron ser intervenidos. Si bien en ese momento ninguno de ellos estaba rayado,¹²⁴ los factores atmosféricos propios de la ciudad porteña determinaron la necesidad del repintado. La mezcla entre óleo y látex utilizada se comenzó a descascarar, aumentado esto por la constante humedad de la piedra y cemento sobre el que se trabajó. También el clima porteño (por una parte, humedad y salinidad del aire pues los muros dan, en casi todos los casos, directamente a la corriente marina y, por otra, el sol que todos reciben en algún momento del día) hicieron que se decoloraran muy prontamente. Ninguno de los repintados fue autorizado explícitamente por los pintores. Se entendió que, en cuanto regalo, estas obras pasaban a formar parte del patrimonio de Valparaíso y de la administración de la Universidad, por lo que su porvenir no fue consultado a los artistas.

¹²³ Fotografía 1992: Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, s/p.

Fotografía 2012: "Cerro Bellavista busca crecer como polo turístico", *La Tercera* 19 de octubre de 2012. Disponible en <http://diario.latercera.com/2012/10/19/01/contenido/pais/31-120849-9-cerro-bellavista--busca-crecer-como-polo-turistico.shtml>. Visitado: 16 de abril de 2016.

¹²⁴ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 10 de abril de 2012.

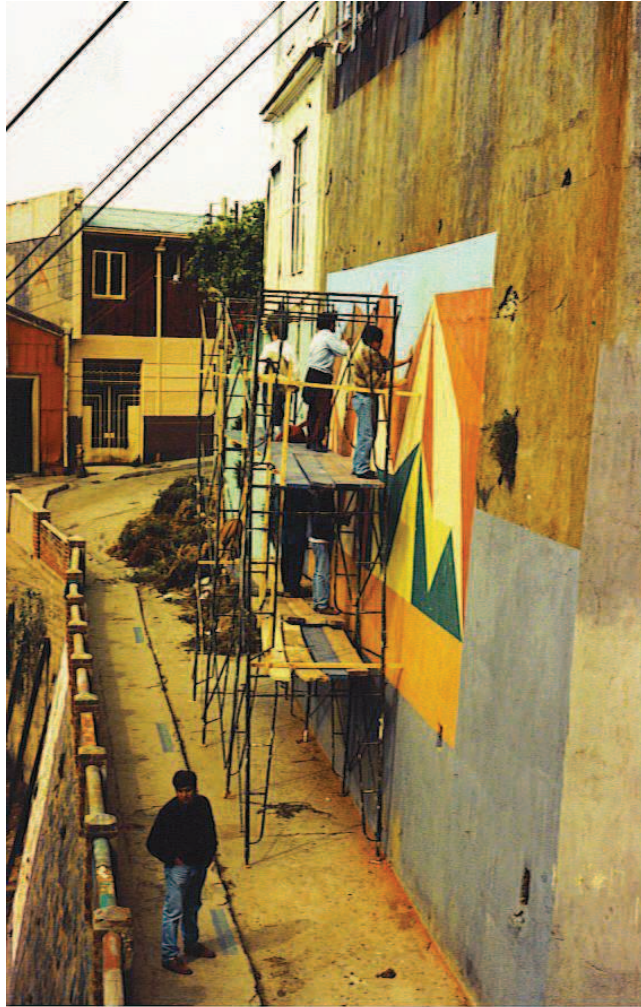


Imagen 18: Restauración mural 11 (Ramón Vergara Grez), 1994
Archivo DEC

En ese momento no todos los murales necesitaron intervención, por lo que se trabajó aquellos que presentaban daños aislados. Así comenzó un repintado que continuó de manera irregular hasta el año 2011 cuando, por decisión del Departamento de Extensión Cultural, los murales dejaron de ser intervenidos, gatillando un proceso de deterioro de las obras que ha sido la tónica de los últimos años. Durante la década del 2000 y como parte del convenio entre la Universidad y la Municipalidad, se llevaron a cabo diversas acciones reparatorias que tenían como objetivo que las mismas personas que rayaban alguna de las obras y eran descubiertas, luego participaran en su repintado con materiales provistos por la Universidad.



Imagen 19: Acción reparatoria en mural 9 (Rodolfo Opazo), 08 de abril de 2008
Archivo DEC

Respecto de las restauraciones totales el Museo ha tenido solamente dos. La primera fue entre los años 2003 y 2004. Financiada por la Fundación Andes y ejecutada por la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad, el proyecto buscó además realizar mejoras en el entorno, incluyendo la ubicación de dos mapas referenciales del recorrido, situados en los accesos de ambas estaciones del ascensor Espíritu Santo. Como parte de esta nueva señalética, se instalaron nuevos carteles indicativos de las obras, que permanecen hasta la actualidad.

La segunda restauración total se llevó a cabo el primer semestre de 2015 y fue gestionada por la Municipalidad de Valparaíso. A inicios de 2014 la Dirección de Turismo solicitó a la Universidad documentación técnica del Museo, para el 5 de mayo del mismo año abrir una propuesta pública para la restauración de

las obras con un total máximo de treinta millones de pesos chilenos.¹²⁵ Este concurso no tuvo ofertantes y fue declarado desierto, por lo que a fines del mismo año la Municipalidad estableció un convenio directo con la carrera de Restauración Patrimonial del Instituto Técnico Duoc, descendiendo el presupuesto a un total de dieciocho millones de pesos chilenos.¹²⁶ Los trabajos se realizaron por profesores y alumnos practicantes de la carrera entre los meses de enero y mayo de 2015. Más que una restauración, que fue el nombre con el que se le conoció, debiésemos considerar este procedimiento como un repintado, pues esta acción no fue acompañada de una investigación o asesoría histórico-artística. Por lo tanto, el equipo de restauradores tuvo un conocimiento incompleto sobre el Museo, quedando así en evidencia su constante riesgo de desaparición ante la ausencia de un programa integral y estable de su restauración y conservación.

La nula vinculación permanente entre las dos instituciones a cargo del MaCA ha derivado en el deterioro constante los murales. La Dirección de Turismo de la Municipalidad de Valparaíso ha denunciado enfáticamente que el esfuerzo puesto en este último repintado se ha visto empañado por los rayados y graffitis que comenzaron a aparecer antes que los trabajos de restauración finalizaran.¹²⁷ Tan solo unos meses después de su entrega, había una pérdida total en el mural 3 de Eduperto y pérdidas parciales en los murales 1 de Mario Carreño y 2 de Gracia Barrios, además de rayados menores en los murales de Eduardo Pérez, Eduardo Vilches, Ricardo Yrarrázabal, Rodolfo Opazo, Ramón Vergara Grez y Guillermo Núñez. Además, la casa donde se ubica el mural de Nemesio Antúnez sufrió un incendio en septiembre de 2015 que dañó parte de

¹²⁵ Decreto n°1275, Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 05 de mayo de 2014.

¹²⁶ Dato entregado en la capacitación a restauradores realizada por Paola Pascual, Duoc UC Valparaíso, 18 de diciembre de 2014.

¹²⁷ "Murales del "Museo a Cielo Abierto" de Valparaíso nuevamente fueron rayados", El Mercurio de Valparaíso, 13 de mayo de 2015. Disponible en: <http://www.soychile.cl/Valparaiso/Sociedad/2015/05/13/321944/Murales-del-Museo-a-Cielo-Abierto-de-Valparaiso-nuevamente-fueron-rayados.aspx>. Visitado: 19 de julio de 2016.

"Municipio de Valparaíso inicia búsqueda de culpables por rayados en Museo a Cielo Abierto", El Martutino, 16 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.elmartutino.cl/noticia/sociedad/municipio-de-valparaiso-inicia-busqueda-de-culpables-por-rayados-en-museo-cielo-abi>. Visitado: 19 de julio de 2016.

"Rayados y escombros ensombrecen renovación del Museo a Cielo Abierto en Valparaíso", El Martutino, 15 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.elmartutino.cl/noticia/sociedad/rayados-y-escombros-ensombrecen-renovacion-del-museo-cielo-abierto-en-valparaiso>. Visitado: 19 de julio de 2016.

la obra.¹²⁸ A partir de estos antecedentes y a la falta de propuestas que fueran más allá del trabajo técnico, consideramos que la Dirección Municipal a cargo del repintado ha entendido la noción de restauración escindida de la realidad y de la comunidad y desvinculada de otros aspectos como la conservación preventiva, las intervenciones reversibles, la investigación y la interpretación patrimonial. Esto demuestra que la visión con la que trabajaron está obsoleta al no tener en cuenta las corrientes museológicas más contemporáneas y la necesidad de incorporar a la comunidad en el trabajo con el patrimonio,¹²⁹ más aún si este está emplazado en un entorno urbano.

Tal como revisaremos con detención en el capítulo siguiente, para las directrices asociadas a la museología crítica, la institución museal debe transformarse en un lugar público.¹³⁰ El MaCA es ya un lugar público, no solamente por estar emplazado en plena ciudad, sino también por sus fundamentos y orientaciones originarias. Faltan planteos institucionales para desarrollar esta potencialidad y revalorar la propuesta desde la que nació este proyecto. Otro aspecto que se relaciona con este problema es el abandono en el que ha caído parte del cerro Bellavista. La parte final del Museo, ubicada en la calle Ferrari, misma que unas cuadras más arriba alberga a La Sebastiana, la residencia porteña de Pablo Neruda hoy convertida en una casa-museo de gran atractivo turístico, está en un sector comercial y de mucha circulación. Los murales ubicados ahí (17 al 20) son los que históricamente han recibido menos daño. Mientras, el inicio del Museo (murales 1 al 8) está emplazado en la escalera Pasteur, en cuyo acceso hoy hay un depósito de basura municipal constantemente sobrepasado, que carece de la iluminación adecuada y en donde grupos de personas se juntan a consumir drogas y alcohol, condiciones que generan un ambiente propicio para la acumulación de basura y la presencia de rayados y graffitis tanto en los murales como en su entorno.

Estos dos aspectos –falta de compromiso institucional de parte de la Municipalidad y de la Universidad y abandono del cerro Bellavista- han llevado al Museo a su situación actual, que evidencian que al día de hoy no se ha

¹²⁸ “Incendio afecta a vivienda en Cerro Bellavista de Valparaíso” Biobío, 02 de septiembre de 2015. Disponible en <http://www.biobiochile.cl/2015/09/02/incendio-afecta-a-vivienda-en-cerro-bellavista-de-valparaiso.shtml>. Visitado: 17 de abril de 2016.

¹²⁹ Alonso, Luis: *Museología y museografía*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999), p. 102.

¹³⁰ Jesús Pedro Lorente. “Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva”. *Art.es* n°52 (2012): pp.98-103.

asumido el desafío de conservarlo, sino solamente de repintarlo aisladamente, lo que ha resultado infructuoso. Podemos reconocer que el MaCA ha tenido durante los últimos años solamente una mantención técnica, que no se puede pretender que sea duradera sin incorporar elementos museológicos, de curaduría, investigación y educación artística, tal como desarrollaremos en esta tesis. De este modo, pretendemos renovar el debate sobre un conjunto de obras que hoy están relegadas a un inmerecido sitio y cuyo abandono historiográfico ha sido un correlato de su abandono físico.

CAPÍTULO DOS

La condición museística del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso

1. La noción de museo

Si bien tanto la nueva museología como la museología crítica son relacionables con nuestro caso de estudio, debemos considerar que el Museo a Cielo Abierto no tuvo, ni en sus orígenes ni posteriormente, una teoría museológica desarrollada, aunque podamos hacer relaciones entre ellos, reafirmando la idea central de nuestra hipótesis, esta es, el carácter renovador del MaCA dentro de la historia del arte chileno reciente. Demostraremos en este capítulo que el proyecto MaCA está en diálogo con propuestas museísticas que le son contemporáneas, aunque ni Francisco Méndez ni los demás participantes del proyecto lo hayan planteado explícitamente. Esto se manifestó en los dos momentos del MaCA. En el proyecto muralista de 1969-1973 podemos hacer evidentes contactos con la noción de nueva museología, que –tal como el Taller de Murales- surgió como consecuencia de la revolución cultural de 1968. En la experiencia definitiva desarrollada entre 1991 y 1992, hay claros puntos de encuentro con el concepto de museología crítica, que en esos años comenzaba a tomar fuerza tanto en la práctica museística como en la teoría museológica.

Antes de entrar en las caracterizaciones y distinciones entre estos dos paradigmas, es necesario aludir a la definición hoy vigente del museo, conforme a lo propuesto por el Consejo Internacional de Museos –ICOM- en el año 2007: “el museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y trasmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite”.¹³¹ Pese a ser muy amplia, esta definición no es aplicable a nuestro caso de estudio, al carecer el MaCA de una institucionalidad. Aunque desde su origen ha estado vinculado a dos instituciones –la Municipalidad de Valparaíso y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso-, la falta de un grupo de personas o departamento que se haga cargo de él ha derivado históricamente en una falta

¹³¹ Desvallés, André, Mairesse, François (directores): *Conceptos claves de museología*. (ICOM: Armand Collin, 2010), p.52.

de autonomía. En la Municipalidad depende de la Dirección de Turismo, mientras que en la Universidad su responsable es el Departamento de Extensión Cultural. Sin embargo, en términos concretos, ninguna de las dos unidades se ha hecho parte efectiva del Museo.

Paola Pascual, curadora del Museo, ha sido la única persona que ha tenido ese puesto. A mediados del 2015 -por decisiones del Departamento al que pertenece- se le delegaron otras labores. Aunque formalmente sigue siendo la encargada, en la práctica su trabajo ya no se relaciona con el MaCA.¹³²

Si volvemos a la definición entregada por el ICOM, continúa diciendo que el rol del museo es “adquirir, conservar, estudiar, exponer y transmitir el patrimonio”, elementos que tampoco se cumplen en el Museo. La falta de institucionalidad a la que aludíamos hace algunas líneas deriva en que no se realicen estas labores que el Consejo menciona como definitorias de un museo. Los contactos con los artistas y la adquisición de las obras se hicieron gracias a las gestiones personales de Francisco Méndez en colaboración con Nemesio Antúnez. La conservación de la colección ha sido irregular.¹³³ El estudio –ya sea del Museo como de las obras que lo componen- hasta nuestro trabajo ha sido nulo, tanto desde las instituciones a cargo de él como en cualquier otra área investigativa. La exposición (pese al permanente estado de deterioro de las obras) es el requisito que mayormente se cumple aunque, en toda la historia del Museo, la transmisión se ha canalizado únicamente en el libro editado por la Universidad.

Por sus orígenes, desarrollo y características, resulta evidente que el Museo a Cielo Abierto no puede entenderse dentro de la concepción tradicional de museo, a la cual está adscrita la definición utilizada por el ICOM. Sin embargo, el MaCA se presenta cercano a otros paradigmas museológicos que, cada uno en su momento, cumplieron un rol renovador. Por el contrario, la definición entregada por el ICOM, pese a tener menos de una década, debe considerarse obsoleta, pues no alcanza a acoger las transformaciones acontecidas en los últimos años. Fue gracias a ellas que se dejó de ver al museo como el lugar de

¹³² Entrevista de la autora a Paola Pascual, 15 de noviembre de 2015.

¹³³ *Supra* p.72.

conservación de obras y objetos, pasando a ser una institución más bien dinámica y de múltiples acepciones.¹³⁴

1.1 Nueva museología

Son diversas circunstancias las que derivaron en esta nueva manera de concebir el espacio museal. Particularmente relevante fue el contexto histórico, sobre todo en el ámbito cultural tras la revolución del mayo francés. En este marco, surgió una crítica referida específicamente a los museos como lugares cerrados y elitistas, que era necesario abrir en un doble sentido. Primero, como espacio, dejando de considerarlo como un lugar comparable a un templo o palacio y, segundo, a nivel de contenidos, superando la visión de las piezas que albergaba en cuanto tesoros. Sintetizado en el eslogan *La Joconde au métro!* (“¡La Gioconda al metro!”),¹³⁵ el movimiento proponía generar una visión más popular y abierta de la institución. Si bien esto no destruyó el concepto sacro que todavía existe en torno al museo,¹³⁶ sí abrió las posibilidades sobre su consideración, pasando a generar una concepción más flexible, posteriormente conceptualizada bajo el título de nueva museología.

En 1995 el conservador francés Marc Maure presentó el artículo “*La nouvelle museologie - qu’est-ce-que c’est?*”. Si bien tardío, este texto sintetizaba gran parte de las ideas referidas en torno esta corriente desarrollada desde fines de los ‘60. Maure señaló que esta manera de comprender a los museos se caracterizaba por ser una “museología de acción”. Esto implicaba superar el criterio vigente hasta antes del ‘68, dando paso a un museo entendido como un espacio abierto a la comunidad y dinámico. Para explicar su postura, el museólogo presentó una serie de características que debían tener los museos, a saber:

1. Una democracia cultural, pues la principal función del museo es social y al servicio de una sociedad democrática.
2. Un nuevo paradigma, definido por tres transformaciones esenciales
 - De la *monodisciplinaredad* a la *pluridisciplinaredad*¹³⁷
 - Del público a la comunidad

¹³⁴ Alonso, *Museología y museografía*, p.19.

¹³⁵ Bazin, Germain; Desvallées, André; Moulin, Raymonde: “Muséologie”. *Encyclopædia Universalis*. Disponible en: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/museologie/>. Visitado: 29 abril de 2016.

¹³⁶ Alonso, *Museología y museografía*, p.81-84.

¹³⁷ Es concepto del autor.

- Del edificio al territorio
- 3. La concientización, es decir, entregar a los miembros de la comunidad instrumentos que le permitan conocer su propia historia y su propio presente, como funciones liberadoras.
- 4. Un sistema abierto e interactivo, que suponga un nuevo trabajo museal, ya no apartado de la sociedad.
- 5. Diálogo entre sujetos (el museólogo y la comunidad).¹³⁸

En estos cinco puntos quedan en evidencia las principales características de la nueva museología, que podemos sintetizar en la relación de la institución museal tanto con la comunidad como con el entorno que la acoge. Para lograr esto, Maure sugirió el reconocimiento del museo como una instancia de tipo social, lo que implicaba asumir una postura transversal y antielitista, salvando así la principal crítica hecha por la revolución de 1968. Desde ahí surgió la necesidad de establecer lo que el autor, en el punto dos, definió como un nuevo paradigma. Primero, reconocer un criterio de orden pluridisciplinario, activando nuevas lecturas en torno al museo como institución y también hacia las piezas que alberga. Segundo, superar la categoría de público para comenzar a referirse a un trabajo comunitario, en donde este sea un actor activo y no un espectador. Tercero, no considerar únicamente el espacio museal como el edificio que alberga la institución, sino que también el entorno donde este se ubica, pues de esta manera la incorporación y participación de la comunidad podrá hacerse efectiva.

Un referente esencial de esta propuesta derivada de los movimientos del '68 fue la del museo imaginario. Planteada por el escritor y ministro de cultura francés André Malraux, sugería la noción de museo como un concepto móvil, cambiante y definido por cada persona, sin límites espaciales ni temporales.¹³⁹ Cada quien debía seleccionar aquellas obras que le fueran significativas, pudiendo agruparlas a su gusto a través de fotografías que no debían tener ningún orden preestablecido, pudiendo variar infinitamente. Esta propuesta, poética antes que museológica, se centra en las posibilidades de circulación y reproducción de la imagen, careciendo de un criterio científico. Pese a esto, puede ser considerada premonitoria al adelantar algunas de las búsquedas que en 1968 derivaron en la nueva museología, sobre todo, las que apuntan a la

¹³⁸ Maure, Marc: "La nouvelle museologie - qu'est-ce-que c'est?". En Schärer, Martin (editor): *Symposium Museum and Community II* (Stavanger: julio de 1995), pp.127-133. Los conceptos en cursiva se tradujeron literalmente del francés.

¹³⁹ Malraux, André: *Las voces del silencio*. (Buenos Aires: Emecé), 1956.

destrucción del tradicional espacio museal en pos de una construcción más dinámica y no sujeta a estrictos cánones arquitectónicos.

Volviendo a la enumeración hecha por Maure, mientras los dos primeros puntos tienen que ver con las nuevas directrices, los últimos tres aluden a metodologías de acción para lograrlas. En el tercer apartado, el autor se refirió a la concientización de la comunidad, reforzando así el rol comunitario y social explicitados en los dos primeros puntos. Además de reconocer y asumir esa función, el museólogo propuso que la nueva museología cumple un rol mediador y educativo en la manera de acercarse a la sociedad. La estrategia por él sugerida implica un trabajo constante, donde objetivo deja de ser el visitante ocasional y pasivo para transformarse en el vecino que participa activamente de la comprensión del espacio museal (recordemos la relación con el territorio propuesta en el punto dos). Este planteo está estrechamente vinculado al punto siguiente, referido también a estrategias de inclusión ciudadana. Mientras el apartado anterior apuntaba a la manera de trabajar a la par con la comunidad, ahora se evidencia la necesidad que el trabajo hecho al interior del museo sea desde su origen “abierto e integrador”. De esta manera la relación social no será una consecuencia del trabajo museal, sino su causa y motor fundamental. El quinto punto planteado por Maure sugirió, siguiendo la senda de los anteriores, que el museo debe caracterizarse por una relación dialógica entre ambas partes que participan de él. Si bien la integración de la sociedad ya había quedado en evidencia en las características anteriores, estaba pendiente mencionar de qué manera dicha relación se establecería. En este punto asumió la específica fórmula de un vínculo horizontal con los profesionales de los museos, sintetizados aquí en la figura del museólogo.

Según los cinco principios planteados por Marc Maure, podemos señalar que la nueva museología tuvo como aspecto fundamental superar el tradicional museo, en cuanto a espacio –física y simbólicamente- cerrado y generar una instancia abierta y de dimensión socializadora, cuyo rol comunitario fuese determinante. Gracias a su publicación tardía, este texto sintetizó muchos alcances en torno a la nueva museología que estuvieron en discusión en las décadas anteriores con los que dialogó y está en sintonía, como por ejemplo la *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo* realizada en Santiago de Chile en 1972. La reunión, convocada

y liderada por la Unesco, tenía como objetivo discutir en torno a los estudios sobre museología entregándole al encuentro dos sellos particulares: primero, un enfoque interdisciplinario, gracias a la participación de diversos profesionales no museólogos y, segundo, consolidar una lectura regional de los museos, al trabajar únicamente con investigadores latinoamericanos.¹⁴⁰ En esta instancia, hoy considerada como un punto de referencia clave para los inicios de la nueva museología, los participantes concluyeron que el museo debía ser entendido como un servicio a la comunidad, tal como en la posterior declaración de Maure. Para aclarar esta perspectiva, en el documento emanado de la mesa redonda se planteó el concepto de *museo integrado*, enfatizando el rol social del museo y reforzando la idea de trabajo conjunto entre la institución museística y la comunidad.¹⁴¹

De manera contemporánea a este encuentro, en los últimos años de la década de 1960 surgió en Estados Unidos la noción de museo de barrio (*neighbourhood museum*). Si bien, a diferencia de la nueva museología, no es una corriente museológica sino un tipo de institución en específico, avanzó en su misma perspectiva, al sugerir una metodología de trabajo entre el museo y la comunidad que lo rodea. Refiriéndose a problemáticas más puntuales y orientados a temáticas internas de comunidades locales, los museos de barrio apuntaron a trabajar aspectos raciales y sociales. Por esto, más que una institución museal tradicional deben entenderse como centros socioculturales pensados para la comunidad local. Esta idea inicial no se concretó, pues llegaron a convertirse “en una especie de estación difusora en la periferia de los grandes museos situados en el centro de las metrópolis”.¹⁴² Pensados como la antítesis de los museos tradicionales, los *neighbourhood museum* se transformaron en cajas de resonancia de este modelo, que, si bien por entonces criticado, gozaba de gran vigencia.

En el marco de la renovación disciplinar acontecida post 1968, el ICOM estableció en 1971 la noción de ecomuseo, también llamados museos de

¹⁴⁰ Mostny, Grete: “El desarrollo y la importancia de los museos en el mundo contemporáneo”. Noticiario mensual, año XVI, n° 190-191 – Mayo-Junio 1972, pp.3-4.

¹⁴¹ Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo. *Resoluciones*. Noticiario mensual, n° 190-191 (1972): pp.5-7.

¹⁴² Alonso, *Museología y museografía*, p.79.

territorio o museos comunitarios.¹⁴³ Si bien fue definida inicialmente por el museólogo francés Hugues de Varine-Bonhan (director del ICOM entre 1965 y 1974) la acepción se le atribuye sobre todo al museólogo francés Georges Henri Rivière (director de la institución entre 1948 y 1965), quien la sistematizó. En su definición, Rivière estableció que el ecomuseo es

una expresión del hombre y de la naturaleza. El hombre es allí interpretado en relación a su ámbito natural, y la naturaleza está presente en su estado salvaje, pero también tal como la sociedad tradicional y la sociedad industrial la transforman en su imagen¹⁴⁴.

En esta caracterización el francés inauguró la posibilidad de considerar a la naturaleza como un área de interés museológico. Sin desprenderse de los alcances contemporáneos de la nueva museología, Rivière siguió esta línea al enfatizar la relación con la sociedad y la idea del museo como un centro comunitario, donde el hombre, en cuanto a ser social, puede interpretarse a sí mismo en relación a la naturaleza. De hecho, en el mismo texto señaló que el ecomuseo es “un instrumento que el poder político y la población conciben, fabrican y explotan conjuntamente”.¹⁴⁵ Tal como en el museo de barrio, el ecomuseo es un tipo concreto de establecimiento que está en sintonía con las aproximaciones teóricas de la nueva museología, aunque también presenta importantes renovaciones respecto de esta. De hecho, la noción de ecomuseo constituye el aspecto más renovador de las lecturas que hasta aquí hemos revisado, pues aunque todos abordaron la dimensión social del museo, solamente Rivière buscó establecer una relación con la naturaleza. Si bien Maure -en el tercero de sus cinco puntos- señaló el traspaso del edificio hacia el territorio, esto no necesariamente significaba una vinculación con el entorno natural. La diada sociedad-naturaleza en la definición de ecomuseo implica que es la comunidad la que interpreta el paisaje en relación a su propia cultura. Los actores locales se transformaron en foco de atención al construir el discurso interpretativo sobre el museo, superando el diálogo museo-sociedad, pues esta

¹⁴³ Jesús Pedro Lorente establece los tres conceptos como sinónimos en su artículo “¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público”. *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, N° 18 (2013): pp. 71-84.

¹⁴⁴ Rivière, Georges Henri: “Definición evolutiva del ecomuseo”. *Museum* n° 148 “Imágenes del ecomuseo” (1985), pp.182-184.

¹⁴⁵ Rivière, “Definición...”, pp.182-184.

última pasó a ser parte integrante y definitoria del museo. Al respecto y más recientemente, el *Natural History Committee* del ICOM ha precisado la definición de ecomuseo señalando:

El ecomuseo es una institución que gestiona, estudia y valora -con finalidades científicas, educativas y, en general, culturales- el patrimonio general de una comunidad específica, incluido el ambiente natural y cultural del medio. De este modo, el ecomuseo es un vehículo para la participación cívica en la proyección y en el desarrollo colectivo. Con este fin, el ecomuseo se sirve de todos los instrumentos y los métodos a su disposición con el fin de permitir al público comprender, juzgar y gestionar –de forma responsable y libre- los problemas con los que debe enfrentarse. En esencia, el ecomuseo utiliza el lenguaje del resto, la realidad de la vida cotidiana y de las situaciones concretas con el fin de alcanzar los cambios deseados.¹⁴⁶

En esta descripción se enfatizó el rol e importancia de la participación de los ciudadanos en cuanto intérpretes y mediadores de su propia cultura. La reivindicación entregada a los actores locales reforzó la idea del trabajo con la comunidad, superando el antiguo esquema de la tradicional institución museal. Si bien en estos casos la atención está puesta en la particularidad del paisaje y las relaciones que se puedan establecer entre los habitantes y su entorno, la vinculación con dicho grupo humano constituye un factor esencial, acercándose a la estructura del museo comunitario. Este tipo de variaciones institucionales surgidas desde la nueva museología se caracterizan, no obstante, por ser administradas y dirigidas por un grupo de especialistas museólogos, quedando a cargo de la población aspectos de mediación, difusión e interpretación.¹⁴⁷ Para efectos de nuestra investigación, nos interesa destacar el inédito interés que puso Rivière en la naturaleza. Entendida como desarquitecturización del concepto museo,¹⁴⁸ la estructura tradicional del edificio desapareció en pos de espacios abiertos con interés museístico. Dicha apertura tiene una doble dimensión: la simbólica, que ya hemos abordado y que refiere a la participación ciudadana, y la física, que aborda la destrucción del espacio museal tradicional.

¹⁴⁶ Guzmán, Aldo; Fernández, Guillermina: "Notas teóricas sobre los ecomuseos II". Revista Digital Nueva Museología. 14 de diciembre de 2013. Disponible en: <http://nuevamuseologia.net/notas-teoricas-sobre-los-ecomuseos-ii/>. Visitado: 29 de abril de 2016.

¹⁴⁷ Alemán, Ana María: "Los museos comunitarios participativos. Una aproximación a la nueva museología". Revista Cultura n°25 (2011): pp. 113-125. Disponible en: http://www.revistacultura.com.pe/revistas/RCU_25_1_los-museos-comunitarios-participativos-una-aproximacion-a-la-nueva-museologia.pdf. Visitado: 01 de mayo de 2016.

¹⁴⁸ Fornelli, Felipe: "La museología y la práctica del museo – áreas de estudio". Revista Cuicuilco, Vol °3, número 7 (1996): pp.11-30.

Los museos al aire libre se estaban desarrollando desde fines del siglo XIX con otros objetivos. En la década de 1890 países nórdicos (específicamente Suecia y Noruega, a los que más tarde se unió Finlandia), crearon la noción de Museos al Aire Libre (en inglés *Open Air Museum*). Fue el profesor sueco Artur Hazelius quien realizó en 1873 la Colección etnográfica escandinava (desde 1880 denominado *Nordic Museum*) que reunió objetos que mostraran las particulares características de la vida urbana sueca. Esta idea se radicalizó cuando en 1891 fundó el *Skansen* de Estocolmo, parque zoológico y museo al aire libre que buscaba demostrar las transformaciones urbanas y sociales acaecidas en Suecia durante el siglo XIX. A diferencia de su primer proyecto, que incluía solamente objetos, esta propuesta aprovechaba los espacios al aire libre para incorporar edificios que fueron trasladados y reconstruidos en el parque, así como también la construcción de granjas que recrearan la vida rural sueca del periodo.¹⁴⁹ Este modelo se expandió con la creación de dos asociaciones que replicaron la idea que los países nórdicos desarrollaron con éxito desde fines del siglo XIX: la Asociación Europea de Museos al Aire Libre (AEOM, por sus siglas en inglés), fundada en 1966 y la Asociación de Historia Viva, Granjas y Museos Agrícolas (ALHFAM, por sus siglas en inglés), fundada en 1970. Ambas instituciones encuentran sus orígenes en las experiencias decimonónicas, pero su establecimiento, desde mediados de la década de los '60, se enmarca en las transformaciones que hemos evidenciado para ese periodo, particularmente con la noción de ecomuseo.

A la par de los cambios que hemos revisado, tenemos que destacar que desde la década de 1960 distintas definiciones de museo se refirieron explícitamente a esta nueva dimensión museal. Encontramos la inclusión de sitios hasta ese momento no tradicionales como jardines botánicos, zoológicos, acuarios, planetarios, sociedades históricas, casas históricas y lugares en la entrada de la acepción *museum* de la *Encyclopedia Britannica* de 1974, cuyo autor fue De Varine-Bonhan. En ese mismo texto, el museólogo incorporó por primera vez las exposiciones permanentes al aire libre.¹⁵⁰ Hay aquí un quiebre fundamental en la trayectoria que hemos estado recorriendo. Mientras tanto los distintos

¹⁴⁹ Para más información de este modelo, véase el manual del museólogo sueco Sten Rentzhog: *Open Air Museums. The History and Future of a Visionary Idea* (Jamtli: Carlsson Bokförlag, 2007).

¹⁵⁰ Alonso, *Museología y museografía*, pp.29-30.

tipos de museos (de barrio, comunitarios, ecomuseos) como los nuevos lugares asociados a la disciplina museológica (jardines botánicos, parques, zoológicos, planetarios) se acercaban a otras disciplinas, la definición de la *Encyclopedia Britannica* realizó una propuesta desde la dimensión artística. Es sintomático que esta entrada coincidiera cronológicamente con distintas estrategias callejeras derivadas del arte conceptual y con el desarrollo del *land art* hacia inicios de la década de 1970. Estas nuevas orientaciones museológicas nos permiten entender de una nueva manera el espacio museal como una estructura abierta, flexible y dinámica en varios sentidos, que superó el espacio tradicional del edificio, dando origen a un modelo más amplio e inclusivo. En su manual sobre el tema, Luis Alonso sintetizó los aportes realizados por la nueva museología a través de una suma de conceptos. De acuerdo a su postura, el esquema básico inicial previo a este paradigma era el siguiente:

Museo = edificio + colección + público.

De acuerdo a los aportes de la nueva museología, los conceptos variaron y se reemplazaron. La noción de edificio cambió por la de territorio, la de colección por patrimonio y la de público por comunidad, cada uno con sus especificaciones. De este modo, la nueva estructura pasó a ser:

Museo = territorio (estructura descentralizada) + patrimonio (material e inmaterial, cultural y natural) + comunidad (desarrollo).¹⁵¹

El último punto constituye un vínculo entre las distintas perspectivas que aquí hemos revisado. Para la nueva museología fue la generación de conciencia en la comunidad, a la vez que su participación activa, la esencia de esta renovadora concepción tanto del museo como del espacio museístico. Como consecuencia de este nuevo patrón, Alonso demostró que el modelo museístico más expandido en el mundo durante las décadas siguientes fue y sigue siendo el del pequeño museo comunitario. Basado en la relación con la población (fundamentalmente en pequeños pueblos), esta tipología funciona, antes que como un polo de atracción turística y cultural para los visitantes afuerinos, como una alternativa de desarrollo dentro de sus propias comunidades, al incorporar en su programa estrategias vinculadas a la educación, reunión, esparcimiento y otras necesidades de los vecinos del

¹⁵¹ Alonso, *Museología y museografía*, p.102.

sector. Este fue el principal aporte de nueva museología: la voluntad de eliminar distancias entre el museo y quienes lo rodean, sugiriendo este nuevo modelo.

Los avances que hasta aquí hemos presentado llevaron consigo dos grandes consecuencias en el entendimiento del museo actual. La primera de ellas, de orden práctico, es la actual división que se hace de las instituciones museísticas de acuerdo a su tipo. Dentro de esta categorización, se entiende que las precisiones ya realizadas sobre los planteamientos de la nueva museología (particularmente en relación a la participación de la comunidad) son transversales a ella, si bien se aplican particularmente al punto dos del listado que a continuación presentamos. Realizada a partir de las directrices establecidas por ICOM y enriquecida luego por museólogos, dicha categorización quedó como sigue:

1. Museos de arte: arqueológicos, de bellas artes, de arte contemporáneo, centro de arte, de artes decorativas.
2. Museos generales, especializados, monográficos y mixtos: ciudades-museo, museos al aire libre, jardines, reservas, parques naturales y ecomuseos.
3. Museos de historia, museos militares y navales.
4. Museos de etnología, antropología y artes populares.
5. Museos de ciencias naturales.
6. Museos científicos y de técnica industrial.
7. Otras variaciones tipológicas de museos.¹⁵²

Esta división supuso el reconocimiento del museo como una entidad diversa con una tipología amplia y variable, no solamente sujeta a la figura tradicional del museo asociado al coleccionismo. La segunda consecuencia es el establecimiento del concepto de museología crítica.

1.2 Museología crítica

Aparecida durante la década de 1990, se superpuso a la noción de nueva museología, utilizada desde fines de los '60 en adelante. Ambos refieren a momentos específicos de la disciplina, respondiendo a diversas necesidades contextuales. Mientras la noción de nueva museología sigue vigente para museos comunitarios, barriales y ecomuseos,¹⁵³ la museología crítica se ha centrado en los museos de arte, sobre todo de arte contemporáneo. Aunque se

¹⁵² Alonso, *Museología y museografía*, p.110.

¹⁵³ Alemán, "Los museos...".

puede considerar la museología crítica como una respuesta a la nueva museología, la discusión en torno a si son corrientes afines u opuestas sigue vigente hasta hoy.¹⁵⁴ Desde nuestro punto de vista y en función de nuestra investigación, al tener ambas perspectivas distintas y abordar diversos tipos de museos, no podemos considerarlos rivales. Las características museográficas y museológicas de un ecomuseo o de un museo comunitario, ubicados en pequeños pueblos típicos y pensados para una reducida cantidad de visitantes, frente a la de los grandes museos de arte contemporáneo, atracción central de grandes metrópolis, no puede ser la misma.

La museología crítica surgió desde las primeras voces críticas hacia la nueva museología, cuestionando la escasa inclusión de los visitantes. A diferencia de este paradigma, no hay una fecha, definición ni museólogo clave asociado a su origen. Se evidencian, desde mediados de los '80 y con mayor intensidad desde los '90 en adelante, una pluralidad de miradas que -tomando prestado el apelativo de crítico desde otras disciplinas, como la antropología, la pedagogía y la historia del arte- comenzaron a repensar la museología, cuyo rastreo fue evidenciado por el museólogo español Jesús Lorente.¹⁵⁵

En la nueva museología la incorporación de la comunidad era central y se les consideró como los actores más idóneos para el trabajo con los visitantes a los museos. El fallo de este paradigma estaba en no cuestionar los roles y actitudes que tomaba el público, que hasta ese momento seguía considerándose un ente pasivo. Evidentemente, la relación con los vecinos de la institución es un vínculo más permanente y estable, aunque no más importante que quien acude de visita ocasional al museo. ¿Cómo incorporar y trabajar con este actor? La museología crítica intentó responder esta pregunta proponiendo formar “una ciudadanía más abierta a expresar su opinión, no sólo consumista”¹⁵⁶. Al estar referida al arte contemporáneo, la noción de museología crítica cobró particular importancia en las décadas siguientes, cercana al desarrollo artístico del momento (arte conceptual, minimal, *arte povera*, arte posmoderno, instalaciones, *body art*, etc.). Esto, pues planteó

¹⁵⁴ Lorente, Jesús Pedro: “Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica”. *Museos.es*, nº2 (2006): pp.24-33.

¹⁵⁵ Lorente, “Nuevas tendencias...”.

¹⁵⁶ Flórez, María del Mar: “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC”. *De arte* 5, (2006): pp. 231-243.

como aspecto central que las producciones artísticas fueran acompañadas de diálogo y debate,¹⁵⁷ proponiendo que para su cabal comprensión y apropiación por parte del público era insuficiente que el museo fijara una lectura única de la obra. La museología crítica sugirió la posibilidad de múltiples y diversas lecturas, generadas tanto desde la institucionalidad como desde la participación ciudadana. Por ello, los museos de arte contemporáneo se presentaron como la instancia más adecuada para realizar este tipo de encuentros, pues el arte de las últimas décadas se caracterizó, en términos generales, por una dimensión más analítica y cuestionadora, como también con una posible dimensión participativa y performática. Así, las colecciones que albergaban los museos de arte contemporáneo permitían ver y entender al museo como un “lugar crítico del ver, pensar y hacer”,¹⁵⁸ siendo parte de su misión integrar miradas múltiples que posibilitaran incorporar de manera activa y reflexiva a la comunidad.

Si bien la museología crítica carece de rasgos doctrinales concretos,¹⁵⁹ podemos establecer algunas orientaciones que nos permitan comprender sus principales características. Una de ellas es el ofrecimiento de diversas lecturas de las obras y las colecciones, que pretende complementar las propuestas oficiales, antes hegemónicas. Como ejemplo, podemos destacar la idea desarrollada por el MoMA en conjunto con la plataforma dedicada a la investigación de las tecnologías en el arte *Art Mobs* desde 2005. El proyecto, hoy conocido como audioguías no oficiales del Museo, consistía en que el análisis, explicación u opinión sobre una obra determinada era hecha por cualquier persona que quisiera participar, incluso sin haber estado previamente en el museo, accediendo a las obras a través de su sitio web.¹⁶⁰ Estas audioguías se ponían a disposición de los visitantes, quienes podían descargarlas en sus dispositivos electrónicos gratuitamente, complementando la información que entregaban las audioguías oficiales. Una segunda característica de la nueva museología consiste en asumir una actitud autocrítica por parte de la institución, por ejemplo frente a una exhibición

¹⁵⁷ Flórez, “La museología crítica...”, p.233.

¹⁵⁸ Salcedo, Diego: “Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos”. Revista *Museo y territorio*, n° 4 (2011): pp. 95-101.

¹⁵⁹ Lorente, “Nuevas tendencias...”.

¹⁶⁰ Véase el sitio de *Art Mobs* con la explicación. Disponible en: http://mod.blogs.com/art_mobs/. Visitado: 02 de mayo de 2016.

previa. Un caso paradigmático al respecto fue el del MoMA en relación a su canónica exposición de cubismo y arte abstracto curada por Alfred Barr en 1936. La autocrítica por parte del Museo vino recién en el año 2012, cuando - en el contexto del centenario del surgimiento de la abstracción- el equipo de curadores del museo actualizó la muestra a través de *Inventing abstraction, 1910-1925*, una exposición que sintetizaba los principales momentos de esta corriente entre los años referidos. En ella, el foco estuvo puesto en las conexiones entre los distintos artistas –y no los movimientos- tanto de la abstracción como fuera de ella, además de abarcar disciplinas más allá de las artes visuales, como la música y la poesía, incorporando referentes como el músico Claude Debussy y los poetas Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars. Tal como en la primera exposición, la propuesta curatorial fue sintetizada en un esquema. Este, con un claro homenaje a la muestra de 1936, rescataba sus colores y gráfica y dejaba en evidencia la simpleza del criterio de Barr, en donde las relaciones siempre fueron lineales y cronológicas. En 2012, en cambio, se evidenciaron múltiples vínculos que atravesaban la tradicional línea cronológica y disciplinar, rescatando las relaciones entre artistas que la muestra propuso cercanos a las diversas manifestaciones abstractas. Reconociendo un referente en la exposición de Alfred Barr pero también asumiendo los errores de ella, la exhibición dio cuenta de una actitud autocrítica hacia las decisiones tomadas anteriormente por el museo. Además, señaló una permanente intención de reevaluación hacia sus propios criterios curatoriales, proponiendo a la museología como una disciplina que es capaz de transformarse.¹⁶¹

¹⁶¹ VV.AA: *Inventing abstraction, 1910-1925. How a radical idea changed Modern Art*. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012), p.7.

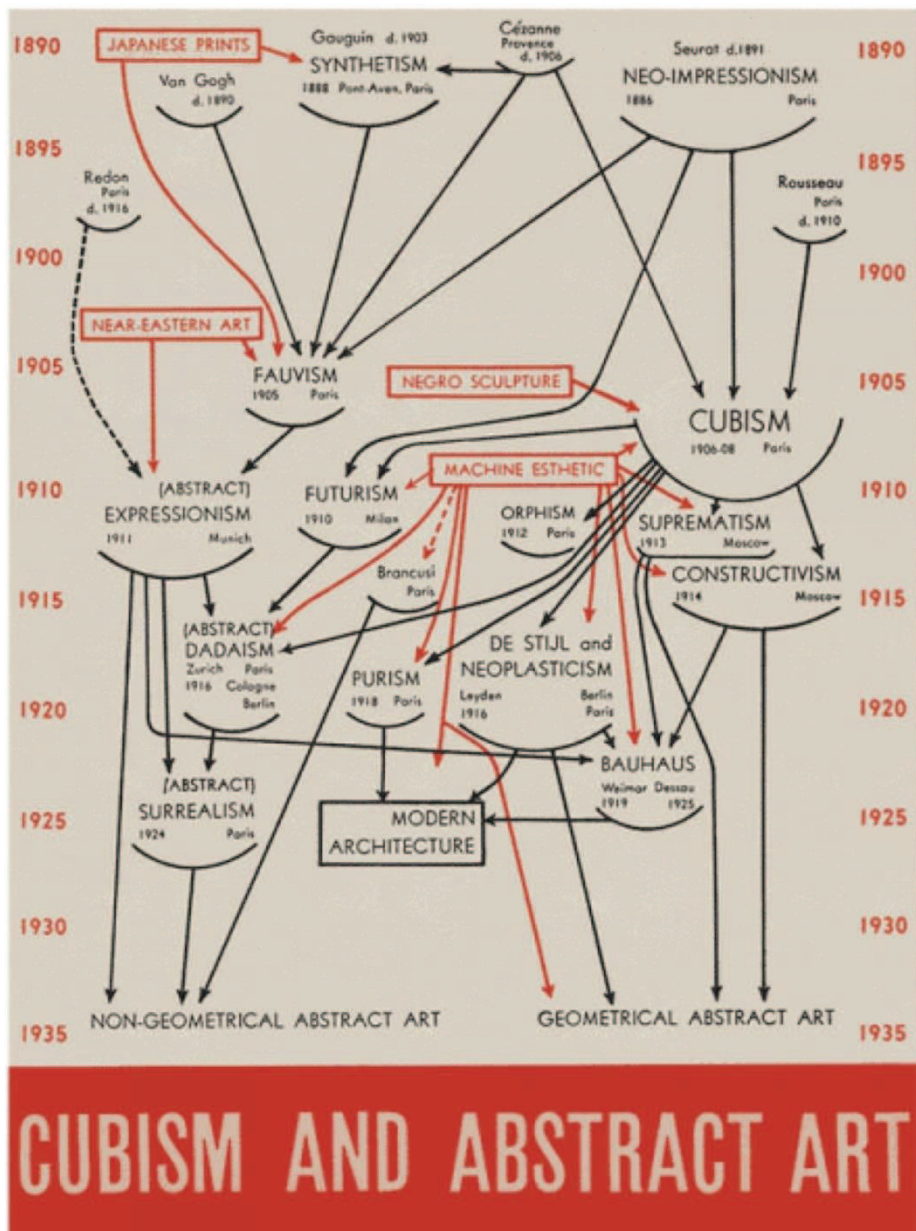
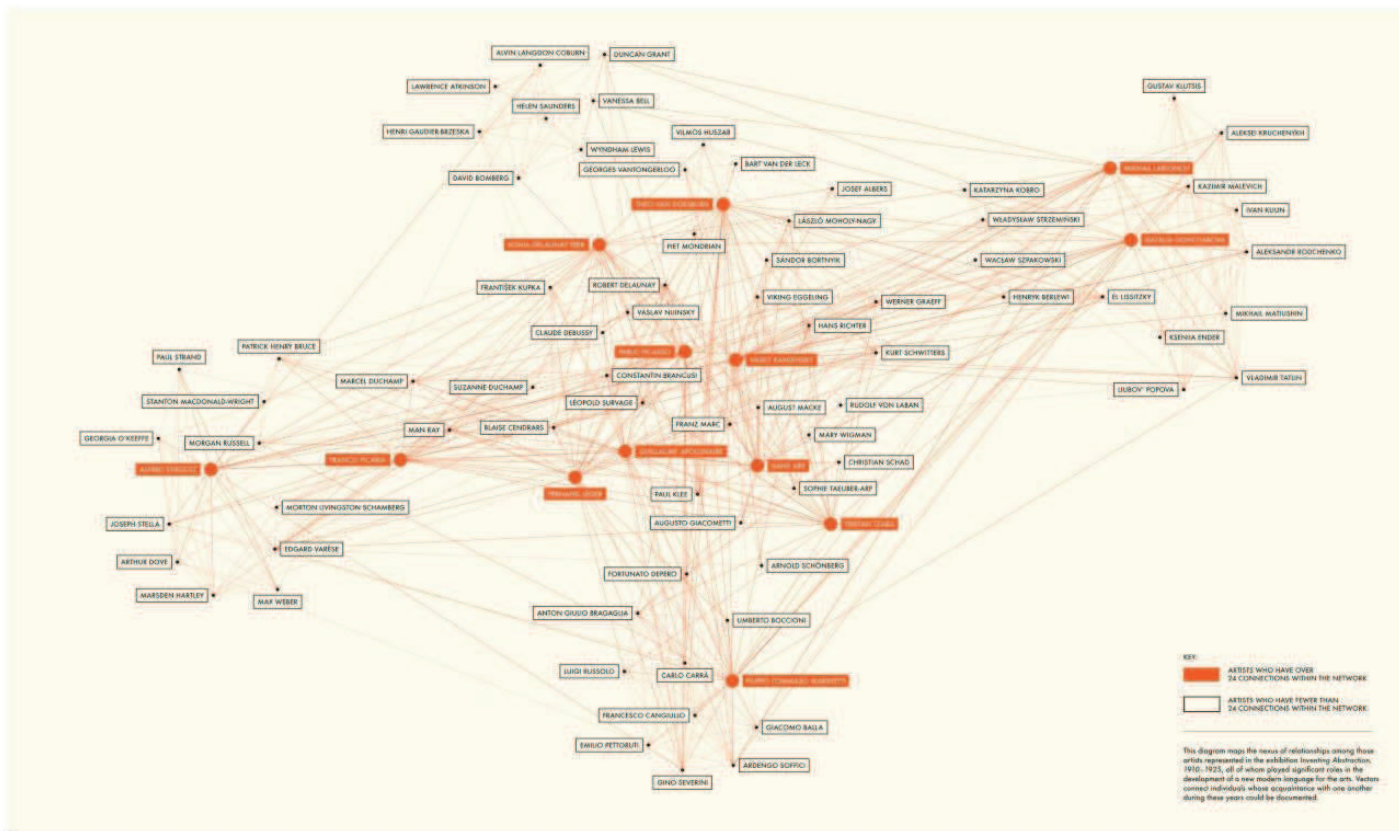


Imagen 20: Esquema de exposición *Cubism and abstract art*, MoMA, 1936
 Fuente: MoMA



MoMA DEC 23, 2012 APR 15, 2013 **INVENTING ABSTRACTION, 1910-1925**

THE MUSEUM OF MODERN ART
 MOMA.ORG/INVENTINGABSTRACTION
 © 2012 THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Imagen 21: Esquema de exposición *Inventing Abstraction, 1910-1925*, MoMA, 2012¹⁶²

Fuente: MoMA

¹⁶² Una ampliación detallada de las relaciones entre los artistas y sus particularidades puede verse en el sitio interactivo de la exposición: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections>. Visitado: 02 de mayo de 2016.

Una tercera característica propia de la museología crítica es el interés por generar variados recorridos que posibiliten lecturas múltiples sobre la colección. Un caso ejemplar fue el de la Tate Modern de Londres. Al inaugurarse en el año 2000, la colección se encontraba dividida en cuatro ejes temáticos: *Historia, memoria y sociedad* (tercer piso); *Bodegón, objetos y vida real* (tercer piso); *Desnudo, acción y cuerpo* (quinto piso) y *Paisaje, materia y medio ambiente* (quinto piso).¹⁶³ En lugar de proponer un criterio lineal, se buscó generar una interacción entre obras de distintos periodos a través de una lectura temática que permitiera evidenciar permanencias y conexiones entre los distintos periodos abordados por la colección. Además, la arquitectura del edificio, a cargo de la firma suiza Herzog & de Meuron reforzaba los múltiples recorridos sugeridos en la museografía de la galería.

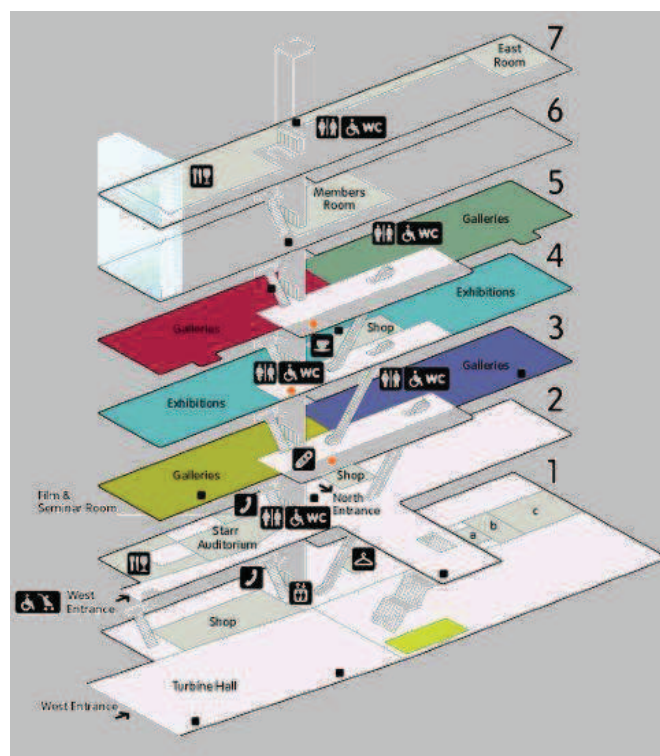


Imagen 22: Plano de la Tate Modern, 2000
Fuente: Tate

La colección permanente se reorganizó en el año 2006, dando paso a otra estructuración temática que se mantiene hasta la actualidad (*Gestos materiales y Poesía y sueño* en el tercer piso y *Modelos conceptuales e Idea y objeto* en el

¹⁶³ Bolaños, María: "Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas". *Museos.es*, nº2 (2006): pp.12-21.

quinto). La confirmación de un criterio temático que continuó las líneas arquitectónicas validó las múltiples entradas/salidas de la galería por sobre criterios más tradicionales, como el cronológico.

En este ejemplo ya se evidencia la cuarta característica planteada por la museología crítica y que tiene que ver con el aprovechamiento de la arquitectura museística, a fin de generar diálogos entre la colección y su entorno. Un caso pionero y relevante en este sentido fue el Museo Nacional de Arte Moderno de Francia, comúnmente llamado Centro Pompidou. Construido entre 1971 y 1977, la propuesta de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers era la de una arquitectura de tipo industrialista que, junto a otras medidas urbanas, buscaban revitalizar el barrio. Se pretendió que el edificio interactuara con su entorno, de manera tal que la plaza que da acceso al museo también formara parte de él y se utilizara para la realización de actividades de extensión (ciclos de cine, instalaciones, performances). Lorente sugirió que el Museo Nacional de Arte Moderno de Francia es el paradigma del modelo de museo contemporáneo concebido desde la museología crítica: al recorrerlo, el espectador recorre también la ciudad, pasando de ser espectador de museo a un paseante urbano.



Imagen 23: Exterior y plaza del Centro Pompidou, 2016
Fuente: Centro Pompidou

La quinta característica de la museología crítica es la relación entre el espacio de exhibición y las obras a exhibir. Si bien sus propuestas son muy diversas, todas se caracterizan por oponerse al modelo del cubo blanco. Esta

paradigmática noción fue conceptualizada en 1976 por Brian O'Doherty y sugería que los museos tradicionales perpetuaban el espacio expositivo como un lugar fuera de la realidad y atemporal. El modelo neutral y quirúrgico en el que la obra podría manifestarse plenamente, encarnaba los ideales de la modernidad y aislaba la obra de cualquier otro elemento que pudiera quitar la atención del espectador.¹⁶⁴ La museología crítica es contraria a este planteamiento. Lorente ha destacado cómo el cubo blanco fue desplazado por la nueva arquitectura museal, la que incorporó nuevos discursos respecto del espacio expositivo.¹⁶⁵ Tanto los ejemplos de la Tate Modern como del Centro Pompidou son ilustrativos al respecto. Otro caso que realizó una propuesta apartada del modelo del cubo blanco es la sala *Pioneros de la abstracción* del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Con una museología inaugurada en 2011, las obras de la sala “casi tapizan de arriba a abajo los muros, como en algunos famosos montajes de El Lissitzky, pues no dejaba de ser una incongruencia presentarlos según el modelo museográfico norteamericano del cubo blanco”.¹⁶⁶ Además de establecer un vínculo con uno de los artistas determinantes exhibidos, superó el canon modernista y se puso en sintonía con los lineamientos de la museología crítica, pese a no intervenir arquitectónicamente el espacio.



Imagen 24: Sala *Pioneros de la abstracción*, Museo Thyssen-Bornemisza, 2016
Fuente: Museo Thyssen-Bornemisza

En síntesis, la museología crítica se define por la necesidad de una participación por parte de la sociedad, aunque no ya como receptores o vecinos del museo a modo de la nueva museología. Por el contrario, se

¹⁶⁴ O'Doherty, *Dentro del cubo blanco*.

¹⁶⁵ Lorente, Jesús Pedro: “Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística”, *Museo y Territorio*, N°1 (2008): pp.60-86.

¹⁶⁶ Lorente, Jesús Pedro: “Museología crítica...”, p.102.

consolidó la intención de generar un espectador y visitante ocasional más receptivo, crítico y participativo, que se vinculara a transformaciones tanto museológicas como espaciales, cumpliendo la intención de transformar de manera permanente al museo en un espacio público, tal como había pretendido la nueva museología.

Las universidades han desarrollado la noción de museología crítica al formar parte de un contexto renovador de muchas otras áreas del saber.¹⁶⁷ Destacan la existencia de los museos universitarios, los que se iniciaron, tal como la revolución museológica que ya revisamos, a partir de la década de 1960, asociado a los planteamientos que referían a la importancia educativa del museo.¹⁶⁸ Si bien estos son de muchos tipos distintos, todos se caracterizan por su origen centrado en la educación y debieran tener como principal aspecto su condición formativa dentro de la universidad que los acoge. Sin embargo, muchos se definen por la poca dedicación y sistematización que han recibido: público reducido, colecciones dispersas y conservadas insuficientemente y ausencia de un presupuesto adecuado son sus carencias más repetitivas, síntomas de la falta de un criterio museográfico.¹⁶⁹ Nuestro estudio de caso es ilustrativo: el MaCA responde a las características que presentan genéricamente los museos universitarios y tiene las condiciones necesarias para pensarse desde los paradigmas sugeridos por la museología crítica y también con algunos puntos de la nueva museología. Antes de establecer esa conexión, es necesario que realicemos un recorrido por el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso y revisar las obras que lo componen, la relación entre ellas y el criterio con el que se elaboró.

2. Recorrido por el MaCA

Las veintiuna obras que componen el Museo en el circuito del cerro Bellavista tienen como objetivo su interacción con el paisaje natural y urbano de la ciudad. Si bien cada una tiene una dimensión individual que responde a la

¹⁶⁷ Lorente, Jesús Pedro: "Museología crítica...", p.100.

¹⁶⁸ Pérez, Soledad: "El coleccionismo en las Universidades". *Imafronte* n°15 (2000): pp. 263-290.

¹⁶⁹ García, María Isabel: "Reflexión y renovación de los museos universitarios. Dos ejemplos de la Universidad Complutense de Madrid". En Asensio, Mikel: *Series de investigación iberoamericana en museología*, Vol. 4 (2012): pp.103-111 y Alfageme, Begoña; Marín, Teresa: "Uso formativo de los Museos Universitarios en España". *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, N° 11 (2006): pp. 263-286.

trayectoria artística de su autor, se pensó un criterio de conjunto, que permitió la idea de un museo.¹⁷⁰ Respecto a su ubicación y la relación entre ellas con el paisaje, Méndez seleccionó un conjunto de muros que luego se asignaron a los artistas según las obras que cada uno donó. Tal como evidencia el registro fotográfico previo a la intervención, Méndez concibió el proyecto de acuerdo a un criterio que, si bien no está basado en un paradigma museográfico, sí definió una relación entre el conjunto de las obras al reforzar la dimensión del recorrido. El arquitecto elaboró dos registros fotográficos antes de comenzar el proyecto, a modo de estudios preliminares del sector y de los muros. El primero, catalogado como A, presenta los muros a intervenir, identificando cada uno de ellos con un número correspondiente a un mural. El segundo, de nombre B, no se centra en los muros sino en las distintas vistas o posibilidades de recorrido que se le ofrece al espectador, con la única referencia de un número. Esto confirma que el recorrido era un objetivo inicial de la propuesta. De acuerdo a este circuito, el ingreso al Museo se realiza por la parte baja de la escalera Pasteur, en la intersección de las céntricas calles Huito y Aldunate, situada a dos cuadras de la Plaza Victoria, tradicional corazón de Valparaíso.



Imagen 25: Parte del registro A. Fotografías de Francisco Méndez, 1991
Archivo DEC

¹⁷⁰ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.



Imagen 26: Parte del registro B. Fotografías de Francisco Méndez, 1991
 En las fotografías superiores se alcanza a distinguir el estado que en 1991 tenía el mural de Eduardo Pérez realizado en 1972 y que luego fue incorporado al MaCA
 Archivo DEC

La primera obra en presentarse es la del cubano Mario Carreño Morales (1913-1999, Premio Nacional de Arte en 1982),¹⁷¹ ubicada al inicio de la escalera del pasaje y que es visible desde el centro de la ciudad. La trayectoria artística de Carreño transitó desde una figuración influida por el Renacimiento italiano en la década de 1940 a la pintura geométrica que practicó a mediados de siglo. En la década de los '60 regresó de manera definitiva a la figuración, esta vez influido por la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, en donde destacó el valor simbólico que le otorgaba a los objetos.¹⁷²

Pese a que el trabajo donado al MaCA correspondería, en términos cronológicos, a su última etapa, en un sentido estilístico es una obra que se acerca a su producción de los '50. En un foro realizado en 1958, comentó sobre su trabajo: “es una pintura racionalista, pensada, donde todos los elementos están jerarquizados, no existen factores accidentales”,¹⁷³

¹⁷¹ El Premio Nacional de Arte fue reemplazado en 1992 por un conjunto de otras distinciones definidas según especialidad, entre ellos el Premio Nacional de Artes Plásticas. Se hará la distinción entre ambos galardones cuando corresponda.

¹⁷² Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan: *Chile, arte actual*. (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), p.279.

¹⁷³ Foro “A través de la pintura de Mario Carreño”. Revista de Arte n°13/14 (1958). Citado en: Galaz; Ivelic, *Chile, arte actual*, p.44.

descripción que podemos aplicar a este ejemplo. La elección de una obra concreta para el proyecto puede tener variadas explicaciones. Pensemos en el criterio relacionado al arte abstracto que Méndez estableció como hilo conductor de la muestra, aunque se incorporaron todo tipo de obras. Esta idea se acerca al criterio que tuvieron Eduardo Vilches y Eduardo Pérez cuando participaron del Taller de Murales en calidad de invitados, al priorizar los elementos geométricos por sobre los estilísticos propios, en referencia al proyecto de Méndez. Una segunda manera de explicar la elección de Carreño está dada por el uso del color. En toda su obra, Alberto Pérez ha considerado que el cubano estableció una relación entre el color y el contorno que lo limita, “concediéndole cierta particularidad, una individualidad recortada”.¹⁷⁴

Los colores vibrantes en oposición al fondo neutro del mural acentúan esta condición, que destaca el carácter monumental de la obra. Al respecto, continúa Pérez: “Carreño tiende así, a la vez, al muralismo (...) en el que los objetos (...) se distribuyen significativa y arquitectónicamente”.¹⁷⁵ La cita es explicativa tanto de esta obra en cuestión como para entender por qué el artista escogió, dentro de su diverso corpus pictórico, una pieza que se relaciona con sus trabajos anteriores y que no correspondía a su producción vigente al momento de recibir la invitación.



Imagen 28: Mario Carreño: *Mujeres y corales*, 1992
Óleo sobre tela, 130 x 170 cms.
Colección particular
Archivo digital MNBA

¹⁷⁴ Pérez, Alberto: *La soledad en dos pintores chilenos. Mario Carreño y Ricardo Yrarrázaval*. (Santiago: Fértil Provincia), 1992, p.49.

¹⁷⁵ Pérez, *La soledad*, p.49.



Imagen 29: Mario Carreño: Mural 1, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1991
Óleo sobre hormigón antiguo, 13.52 mts²
Archivo MDC

Francisco Méndez entregó una clave para entender la elección de la obra y su ubicación. Señaló: “el mural de Carreño es el primero por la integración que logra entre el color y el uso de elementos geométricos, es una invitación al recorrido”.¹⁷⁶ Méndez continuó con la característica que Pérez le dio a toda la obra del cubano respecto de la relación forma-color y nos da pistas sobre la ubicación del mural. Visible desde la céntrica calle Condell, los bloques de color que componen la pieza concreta funcionan también como una propuesta de participación hacia el espectador, indicando el circuito a realizar.

¹⁷⁶ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

Unos metros más arriba, este continúa con el segundo mural, ubicado en el mismo muro del anterior y de autoría de Gracia Barrios Rivadeneira (n. 1927, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2011). La obra escapa del criterio geométrico que veníamos reconociendo y se caracteriza por el particular estilo de la pintora. Fue miembro del grupo *Signo* durante la primera mitad de la década de los '60 (además compuesto por José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez), donde exploró las posibilidades de la pintura informalista de influencia europea. Tal como los demás integrantes del colectivo, durante los años siguientes se vio en la necesidad de entregar un contenido social que superara el mero ejercicio informalista. En el caso de Barrios, este interés se tradujo en el trabajo centrado con la figura humana, buscando integrar la forma y el espacio. Acerca de su producción, Ivelic y Galaz destacaron que generaba el velamiento de las imágenes con “la mancha, la borradura, el trazo y color”.¹⁷⁷



Imagen 30: Gracia Barrios: *La exhalación del surco*, 1990
Técnica mixta sobre tela, 200 x 320 cms
Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo digital MNBA

¹⁷⁷ Galaz; Ivelic: *Chile, arte actual*, p.271.



Imagen 31: Gracia Barrios: Mural 2, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1991
Látex sobre hormigón antiguo, 16.5 mts²
Archivo MDC

Esta referencia adquiere particular importancia en el mural del MaCA, pues la artista quiso aprovechar el que el muro estuviese en bruto e ideó una obra especialmente proyectada para él, cuyo objetivo era que se mimetizara con el soporte.¹⁷⁸ Estableció una relación con la pared en donde las tenues transiciones de color, casi a modo de veladuras, conjugaban el espacio urbano y la pintura. El elemento transversal de la obra de Gracia Barrios, en donde las fronteras son desvanecidas, adquirió un nuevo matiz en el muro gracias a la integración entre el soporte y la obra, aspecto que además le entregaba una nueva posibilidad y complejizaba el criterio inicial definido por Méndez.

El tercer mural se ubica tras una pronunciada curva en donde el paisaje cambia y el cerro Bellavista se comienza a asomar. En un pequeño muro se ubica la obra de Eduperto (Eduardo Pérez Tobar, n. 1937). Traslado de un original en

¹⁷⁸ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 16 de abril de 2012.

grabado, el trabajo aborda la principal temática del autor desde sus obras tempranas de la década de los '60: las figuras denominadas por él *cayapus*. Concebidas a partir de la imaginería precolombina, suelen abordar la dualidad (bien-mal, hombre-mujer). En este caso, Eduperto se inspiró en las anunciaciones de Fra Angelico para la contraposición de las dos figuras, particularmente en la de la derecha, que llama la atención por su apariencia prístina y la aureola que rodea su rostro.¹⁷⁹



Imagen 32: Eduperto: Mural 3, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Óleo sobre hormigón, 18.24 mts²
Archivo MDC

Mientras esta obra está firmada con su pseudónimo, para la del Taller de Murales Eduardo Pérez usó su nombre, al ser concebida de acuerdo a los criterios que Méndez había establecido para el curso de 1969-1973. Méndez y Pérez acordaron que el mural de 1972 sería restaurado e incorporado al circuito del Museo a Cielo Abierto, aprovechando su ubicación en la parte alta de la escalera Pasteur. El pintor utilizó un muro lateral para continuarla. La abstracción del primer periodo quedó rota por la inclusión de una estrella con los colores nacionales que surge desde la piedra, que fue interpretada como una alusión al fin de la dictadura¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Entrevista de la autora a Eduardo Pérez, 26 de enero de 2016.

¹⁸⁰ Entrevista de la autora a Paola Pascual 16 de abril de 2012.



Imagen 33: Eduardo Pérez: Mural 4-5 (con detalle en mural 4), Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1970-1991
Látex sobre hormigón antiguo, 63.8 mts²
Archivo MDC

Bajo la idea de aunar los dos momentos claves en la historia del proyecto muralista llevado a cabo por Méndez, la unión de los dos murales se entendió como una continuidad que se denominó mural 4-5. Pérez buscó hacer explícita la diferencia entre los dos períodos de la pintura. Como la obra original estaba inspirada en el paisaje urbano y pretendía establecer una relación con él, el artista aprovechó que la casona ubicada en la parte alta del muro fue restaurada y repintada. A partir de esto reemplazó los colores originales del mural, generando una nueva interacción entre la obra y su entorno. Mientras la versión de 1972 estaba compuesta por azul, gris y blanco, en la de 1991 el blanco fue reemplazado por gris, el azul por rojo y el gris por blanco.



Imagen 34: Eduardo Pérez: Mural 4-5 (con detalle en mural 5), Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992

Látex sobre hormigón antiguo, 63.8 mts²

Archivo MDC

Al término de la escalera Pasteur, cuando conecta con el pasaje Guimera, encontramos un patio en donde se ubican varias obras del MaCA. La primera de ellas (mural 6) es de Matilde Pérez Cerda (1920-2014). La obra es un traslado de una serie de grabados sin título que realizó la artista bajo los criterios del arte óptico que integró tempranamente a su trabajo y que no abandonó. En toda su producción vemos la intención de sugerir movimiento gracias al efecto óptico emanado del uso del color, en donde es usual que la dualidad generada entre el blanco y el negro contraste con otros colores, potenciándose mutuamente.¹⁸¹

¹⁸¹ Galaz; Ivelic: *Chile, arte actual*, p.56.

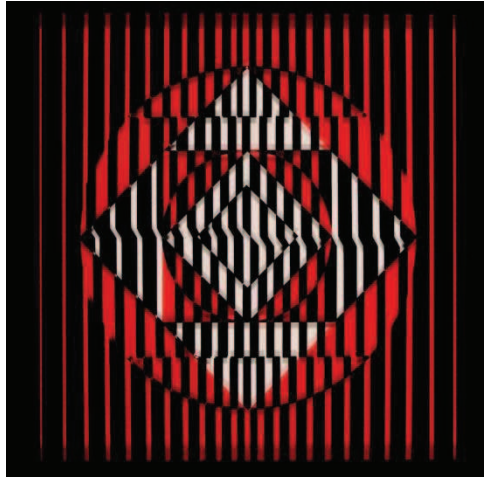


Imagen 35: Matilde Pérez: *Sin título*, 1973
Collage sobre madera, 88 x 100 cms
Colección particular
Archivo MNBA



Imagen 36: Matilde Pérez: Mural 6 (aún sin la firma de la artista), Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1991
Esmalte sobre hormigón antiguo, 17.49 mts²
Archivo EPT

En el contexto del MaCA, la obra sugiere una profunda interacción con el espacio donde se inserta. Esto ya no es evidente para el espectador pues la casa donde estaba originalmente el mural fue demolida y en su lugar se

construyó un edificio, conservando el muro donde está la obra. Como resultado, el antiguo dinamismo de la pintura se vio muy disminuido, al perder el vínculo con el contexto. Además, la disposición en ángulo del muro y la arquitectura original permitían conectar la vista con las obras que se presentan luego en el recorrido, específicamente las de Eduardo Vilches y María Martner, elemento que también se perdió con la nueva arquitectura.



Imagen 37: Proyecto Edificio Cielo Abierto, 2006
Archivo DEC

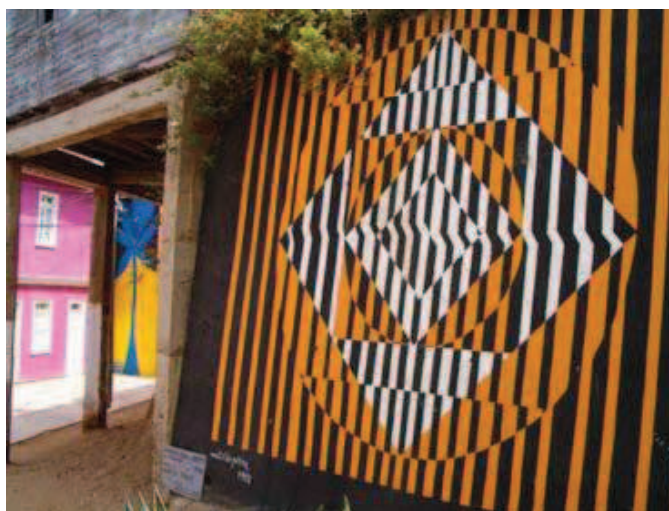


Imagen 38: Mural Matilde Pérez
Al fondo, mural Eduardo Vilches y bajo él, mosaicos de María Martner, 2000
Archivo MDC

A continuación se encuentra el mosaico sobre el pavimento realizado por María Martner García (1921-2010), única obra del MaCA que no está sobre un muro. La artista reinterpretó de acuerdo a su soporte habitual la indicación de Méndez y propuso que, además de trabajar con estudiantes y obreros de la región, el

material utilizado también fuera de la zona, obteniendo la piedra de una cantera ubicada en Concón, al norte de Viña del Mar.

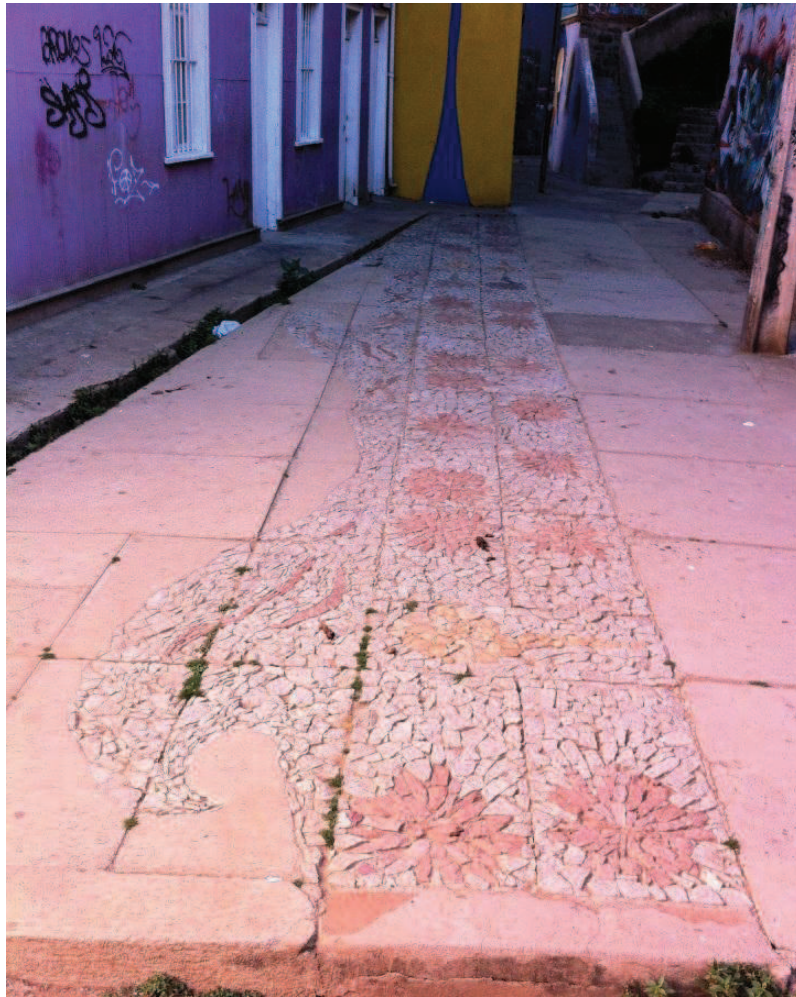


Imagen 39: María Martner: Pavimentos, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Piedra y cemento, 18 mts²
Archivo MDC

Esta idea está permanentemente presente en el trabajo de Martner, quien buscaba entregarle a su obra una dimensión local utilizando solamente piedras nacionales. Las formas orgánicas de la obra sobre el suelo se complementan con un muro lateral, que ofrece una continuidad al mosaico y expande el trabajo, integrando de manera plena a la obra y su entorno, lo que además se refuerza porque el mural 7 comienza justo donde termina el mosaico, sugiriendo una continuidad entre ambos.



Imagen 40: María Martner con obreros trabajando en la obra para el MaCA, 1992
Archivo DEC



Imagen 41: Detalle pavimento María Martner, 1992
Archivo MDC

El pintor y grabador Eduardo Vilches Prieto (n. 1932) participó de la primera experiencia muralista a principios de los '70 con un mural ubicado en la parte alta de la escalera Pasteur. En esa obra, el artista privilegió el lenguaje concreto con el que Méndez pensó el Taller. Para su participación en el MaCA, en tanto, Vilches acudió a su propio lenguaje pictórico.



Imagen 42: Eduardo Vilches: *Retrato VII*, 1970
Serigrafía sobre papel, 74 x 64 cms
Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo MNBA

El mural responde al reconocido estilo de Vilches, pues consiste en un análisis de las figuras sustrayéndolas a sus estructuras más básicas. A través de un recorte de las siluetas gracias al contraste entre colores oscuros y vibrantes, genera la apariencia de ser observadas a contraluz. Su interés por sugerir un paisaje artificial aparece aquí en lo que puede interpretarse tanto como una palmera o como una flor. Aprovechando el discurso del MaCA, Vilches quiso ir un paso más allá, al integrar plenamente la obra al entorno urbano. Esta idea estaba presente en el proyecto que el grabador entregó en un primer momento, en donde pretendió que su obra se fundiera con las características del sector, aprovechando dos muros altos y angostos enfrentados en el estrecho pasaje. Sin embargo, al momento de pintar tuvo que modificarla, pues los dueños de uno de los muros se negaron a su intervención, pudiendo concretar una sola parte del mural doble. La integración obra-entorno se produce gracias a los límites que enmarcan el muro donde se ubica: la fachada continua de la casa

vecina a la izquierda, el mosaico a los pies y la proyección del pasaje hacia el fondo permiten, en palabras de Méndez, realizar la intención del artista: “Vilches pretendía que su obra se fusione con las casas del cerro y lo logró. Su trabajo se une con una fachada continua, siendo parte del patio común del pasaje”.¹⁸²



Imagen 43: Eduardo Vilches: Mural 7, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Látex sobre hormigón antiguo, 14.56 mts²
Archivo MDC

¹⁸² Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.



Imagen 44: Eduardo Vilches, propuesta para Mural 7. Dibujo en acuarela sobre papel vegetal de Eduardo Vilches pegado sobre fotografía de Francisco Méndez, 1991
Archivo DEC

Justo detrás del mural de Eduardo Vilches, en un quiebre del pasaje Guimera y sobre el muro de una escalera se ubica el trabajo de Ricardo Yrarrázaval Larraín (n. 1931). Esta obra del pintor y ceramista fue elaborada especialmente para el Museo,¹⁸³ pese a trabajar con un elemento constante de su producción: perfiles humanos sin rostros, donde destaca una línea sólida que acentúa el carácter volumétrico de las figuras. Con el objetivo de demostrar la deshumanización y la total soledad en la que está inserto el hombre, Yrarrázaval se permitió conjugar dos espacios: el de la despersonalización en contraste con un espacio infinito, geométrico y con una escenografía apenas sugerida.¹⁸⁴

¹⁸³ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

¹⁸⁴ Yaconi, Ana María (editora): *Ricardo Yrarrázaval*, (Santiago: Editorial Foramen Acus, 2014), p.111.



Imagen 45: Ricardo Yrarrázaval: *Sin título*, 1996
Óleo sobre tela, 40 x 50 cms
Colección particular
Archivo MNBA



Imagen 46: Ricardo Yrarrázaval: *Mural 8*, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Látex sobre cemento, 26.56 mts²
Archivo MDC

La proximidad entre las primeras nueve obras (ocho murales y un pavimento) se rompe llegado a este punto. El recorrido continúa por el pasaje Guimera, el que al doblar tras el mural de Yrarrázaval, se transforma en un mirador que da hacia el mar y la parte baja de Valparaíso. En ese trayecto no hay murales, sino que el recorrido se ve completado por la contraposición con el paisaje natural y urbano. Pese a la ausencia de obras, el Museo se presenta como una continuidad. Al final del pasaje, el recorrido llega al punto neurálgico del cerro, donde se ubica la estación alta del ascensor Espíritu Santo. En la parte baja del muro de la caseta de acceso, encontramos el mural de Rodolfo Opazo Bernales (n. 1935, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2001), único del MaCA que se conecta visualmente con el mar.



Imagen 47: Rodolfo Opazo: Mural 9, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Látex sobre hormigón antiguo, 14.52 mts²
Archivo MDC

Tal como Gracia Barrios y Ricardo Yrarrázaval, la obra que Opazo donó para el MaCA se inserta dentro de su producción que se enfoca en el ser humano. A diferencia de los otros dos pintores que abordaron la misma temática en los muros del cerro Bellavista, Opazo lo hizo desde la agresividad, en una imagen

que fue recurrente en su obra desde fines de la década de los '70.¹⁸⁵ Esta idea se complementa con un aspecto que marcó su producción de 1990, caracterizada por “imágenes ambiguas con un rastro de referencialidad”,¹⁸⁶ definida por la presencia de la corporalidad mediante venas, corazones y lenguas, dando origen a una etapa pictórica de gran complejidad, aspectos que se sintetizan en su trabajo del MaCA.



Imagen 48: Rodolfo Opazo: *Tentación de San Antonio*, 1994
Óleo sobre tela, 135 x 160 cms
Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo MNBA

El lugar donde se ubica la obra de Opazo hoy está incluido en un patio que es completado, en una plataforma superior, con una suerte de anfiteatro que conduce hacia la parte más alta del cerro. Estas intervenciones fueron realizadas en el año 2000 en el marco de un programa de mejoramiento urbano llevado a cabo por la Municipalidad en convenio con la Fundación Valparaíso, construyendo terrazas, veredas y escaleras en el sector que anteriormente estaba constituido por una quebrada.¹⁸⁷ Este proyecto, tal como el de pintado de fachadas, cambió la fisonomía del sector y la interacción entre las obras y su entorno. El caso más grave fue el de mural diez, del que se taparon alrededor de 15 centímetros de la parte más baja para ubicar una plataforma

¹⁸⁵ Galaz; Ivelic, *Chile, arte actual*, p.281.

¹⁸⁶ Ivelic, Milan: “Rodolfo Opazo. Una mirada desde el abismo”. En VV.AA: *Rodolfo Opazo: pinturas*. (Santiago: P & C, 1996), p.39.

¹⁸⁷ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 15 de noviembre de 2015.

de acceso, aunque en 2010 se repintó de modo tal que el corte no resultara evidente.¹⁸⁸

Este mural, de autoría de Roberto Matta Echaurren (1911-2002, Premio Nacional de Arte en 1990) responde a los criterios con los que el artista venía trabajando desde la década de 1970, al incorporar personajes que interactúan entre sí entrelazándose.¹⁸⁹ La obra es una reproducción de Pablo McClure de un original en pequeña escala, pues Matta aceptó participar del MaCA pero por entonces ya estaba radicado en Europa. Pese a su ausencia, el mural guarda los elementos más característicos de su obra, marcada por la profunda relación entre la pintura y el dibujo. El artista había experimentado desde la década de 1940 en grandes formatos, en lo que Ivelic y Galaz calificaron como una “crisis de la pintura de caballete”, que lo llevó a acercarse al muralismo.¹⁹⁰ La recurrente monumentalidad de este pintor, evidente en sus trabajos de mayores formatos, se trasladó con naturalidad al soporte del muro.



Imagen 49: Roberto Matta: *El ojo del alma es una estrella roja*, 1972
Técnica mixta, 195 x 255 cms
Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo MNBA

¹⁸⁸ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 16 de abril de 2012.

¹⁸⁹ Véase el catálogo Matta 100, (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2011).

¹⁹⁰ Galaz; Ivelic, *Chile, arte actual*, p.123 y sgtes.



Imagen 50: Roberto Matta: Mural 10, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso
Látex sobre piedra, 13.18 mts²
Archivo MDC

El recorrido continúa en la parte alta de la terraza, justo a la salida del ascensor, donde se ubica el mural 11, a cargo de Mario Toral Muñoz (n. 1934). A diferencia de los trabajos que ya hemos revisado, la propuesta de Toral escapa de los rasgos más característicos de su producción. En un inicio, el artista había donado otro boceto para plasmar sobre esa pared. Cuando los estudiantes comenzaron a trazarlo, se arrepintió señalando que esa pintura era inadecuada para ese muro y realizó un nuevo boceto, que dio origen a la obra definitiva.¹⁹¹

¹⁹¹ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.



Imagen 51: Mario Toral: *Las alas del desierto*, 1989
 Óleo sobre tela, 580 x 230 cms
 Asociación Chilena de Segura, Clínica del Trabajador, La Serena
 Archivo MNBA

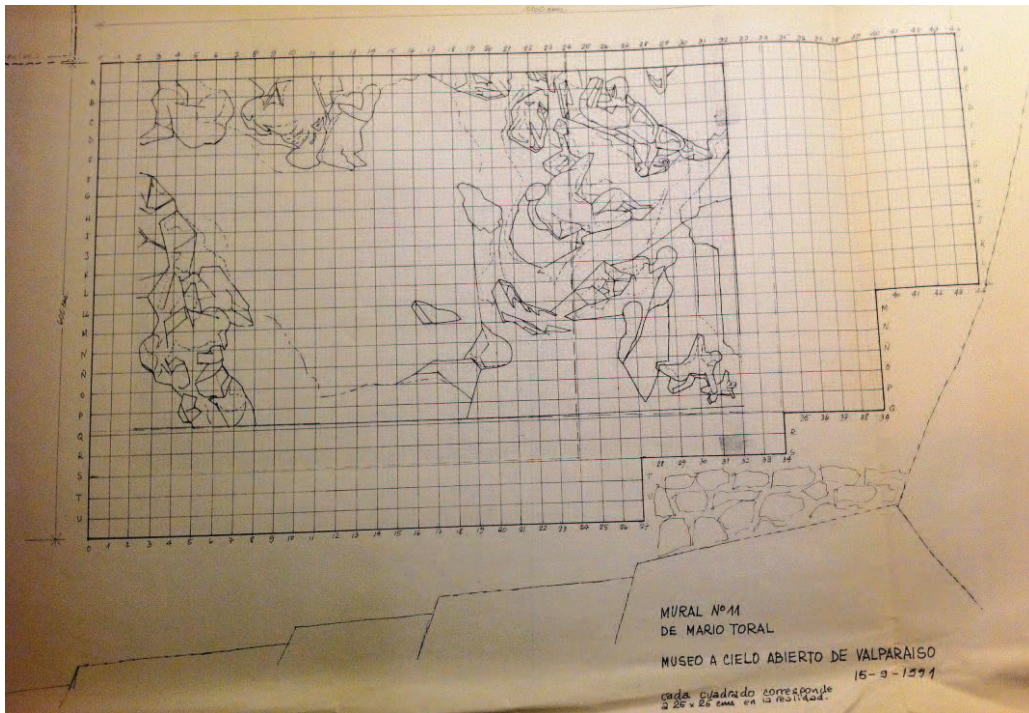


Imagen 52: Primer boceto de Mario Toral diagramado por Francisco Méndez, 1991
 Archivo DEC



Imagen 53: Trabajos iniciales en obra de Mario Toral, luego modificados, 1991
Archivo DEC



Imagen 54: Mario Toral: Mural 11, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Óleo sobre hormigón, 99.9 mts²
Archivo MDC

De todos modos en esta obra afloran características constantes de su producción: la desnudez femenina y las figuras que mezclan elementos geométricos con otros orgánicos, atravesados por la intensidad del color, aspectos que han servido para catalogarlo dentro del espectro surrealista.¹⁹² Junto a ellos, Toral aludió directamente al lugar donde se emplaza el mural desde una doble perspectiva. La cordillera refiere a la vista del mirador ubicado en el sector. Esto se complementa con la explícita dedicatoria a la ciudad, en donde se lee: “para los habitantes / de las aguas / y de los cerros / de este valle / del paraíso”. El artista se acercó a la esencia del Taller de Murales, al ceder respecto de sus tendencias estilísticas particulares en función del curso. Toral, sin deshacerse de los rasgos más característicos de su producción, fue capaz de incorporar un relato que refuerza la relación entre la pintura y el lugar, tanto en la pintura como en la palabra.

A su costado se ubica el mural 12, ejecutado por Ramón Vergara Grez (1923-2012). Como exponente de las corrientes concretas de la pintura abstracta, la obra de Vergara Grez sintetiza su idea de un arte racional, tal como venía practicando desde mediados de los '50 como miembro fundador del grupo *Rectángulo*. Su producción se caracterizó por ser una reflexión analítica sobre las formas de elementales (sol, luna, tierra, montañas), en donde lo natural no aparece representado, sino abstraído. La obra donada para el MaCA forma parte de una línea investigativa que desarrolló durante la década de 1990 y que denominó *Geometría andina*, en donde estableció un diálogo entre la pureza del criterio geométrico heredado del neoplasticismo y la especificidad local de la cordillera de los Andes. En el mural el autor incluyó, más pequeña y en primer plano, la cordillera de la Costa aludiendo –tal como Toral- a la vista desde el mirador donde ambos murales están ubicados.

¹⁹² De Nordenflycht; Kroeger, *Artes Visuales*, p.20, n.12.



Imagen 55: Ramón Vergara Grez: *Indoamericana Latina*, 1996
Sin información
Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo
Archivo MNBA



Imagen 57: Ramón Vergara Grez: *Mural 12*, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso
Óleo sobre hormigón, 44.54 mts²
Archivo MDC

Los murales de Toral y Vergara Grez se encuentran en la parte más alta del Museo, conectando con el resto del cerro. Desde ahí, el MaCA comienza a bajar, primero por calle Rudolph y luego por Ferrari. El primer mural que encontramos al iniciar el descenso es el de Francisco Méndez Labbé (n.1922), cuya obra es una composición abstracta que sigue las líneas generales de toda su producción pictórica y que ya había presentado en formato mural en la experiencia 1969-1973.

La diferencia radica en que el artista se interesó por trabajar con las particularidades del soporte, jugando con la textura del muro al incluirlo como un material más. Las vetas de color de la pintura informalista tienen continuidad en las diferencias volumétricas de las piedras donde están pintadas. Méndez eligió expresamente que el muro estuviese ubicado en una pronunciada curva, de modo tal que la visibilidad del mismo cambiara según se avanzara, generando una permanente transformación de la obra. Como ejemplo, el arquitecto contó la anécdota de un grupo de niños que subían y bajaban la calle buscando distintas formas en el muro pintado. Este juego infantil, de acuerdo al artista, confirma la multiplicidad de vistas de la obra, además de la vinculación con el barrio, cumpliéndose uno de los objetivos primordiales del MaCA.¹⁹³



Imagen 58: Francisco Méndez: Mural 13, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Óleo sobre hormigón, 40 mts²
Archivo MDC

¹⁹³ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

Sobre la misma calle se ubica el mural de Roser Bru Llop (n.1923, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2015), artista barcelonesa radicada en Chile desde 1939. A diferencia del resto de los murales, el de Bru se encuentra tras una escalera, que puede hacer que pase desapercibido. Esta obra interrumpe el ritmo del MaCA al ubicarse por sobre la vista del espectador y en un lugar de más difícil acceso, lo que se relaciona con la particular geografía porteña.

En el mural 14, Roser Bur abordó las temáticas más recurrentes de su obra: el cuerpo humano, particularmente la figura femenina, aquí presentada en una tríada. Esta representación la hizo a través de su habitual mezcla de formatos, en donde podemos ver una síntesis de pintura, dibujo y grabado, pues la presencia del color se alterna con la firmeza de la línea que caracteriza su trabajo gráfico, evocando el grabado. A partir de esto y a la constante inclusión de otros elementos en sus cuadros (manchas, tachaduras, textos), Ivelic y Galaz han sugerido que en su obra el soporte es siempre inestable y cambiante,¹⁹⁴ aspecto que se presenta en su obra que donó para el MaCA.



Imagen 59: Ubicación del mural 14, 2016
Archivo MDC

La manera en que Bru buscó establecer una vinculación con el carácter local del proyecto se presenta a través de los mascarones de proa pintados en la

¹⁹⁴ Galaz; Ivelic: *Chile, arte actual*, pp.253-254.

parte más alta del trabajo, los que tienen una doble referencia: a su propia biografía, aludiendo tanto a su viaje a Chile en el Winnipeg como a la gestión de dicho viaje por parte de Pablo Neruda, incluyendo una sutil referencia política. Con la presencia de estas figuras buscó manifiestar la proximidad entre el MaCA y la casa porteña del poeta, La Sebastiana, y a su colección de dichos objetos en ese lugar.



Imagen 60: Roser Bru: Mural 14, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Óleo sobre hormigón, 56.25 mts²
Archivo MDC



Imagen 61: Roser Bru: *La letra con sangre entra*, 1986
Óleo sobre tela, 168 x 172 cms
Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo MNBA

En la misma calle se ubica el mural de Sergio Montecino Montalva (1916-1997, Premio Nacional de Artes Plásticas en 1993), pintor perteneciente a la llamada Generación del '40. Este grupo, si bien ecléctico en cuanto sus integrantes, se caracterizó por un interés transversal por el paisaje en donde el colorido fuese fundamental, por lo que se le llegó a comparar con el expresionismo alemán y el fauvismo.¹⁹⁵ Fue el propio Montecino que comenzó a utilizar esa denominación para referirse al grupo (el crítico José Antonio Romera utilizaba la de Generación Escuela de Bellas Artes, punto de convergencia de los participantes). Pese a ello, el pintor desdeñó del epíteto de expresionista y fauvista y señaló que se sentía más cercano al arte postimpresionista, particularmente al de Paul Cézanne y Vincent Van Gogh.¹⁹⁶ Basado en colores puros y vibrantes, el paisaje es el centro de su producción a partir de una libre interpretación de la realidad, donde el artista se dedicó a pintar, sobre todo, el sur de Chile, donde creció.¹⁹⁷

La obra que Montecino había donado en primera instancia para el MaCA tenía relación con este tipo de paisajes: tras una abundante vegetación, en un segundo plano aparecía un tranquilo lago y, sobre él, nubes que evocaban las particularidades del clima sureño. Sin embargo, al igual que Toral, cuando

¹⁹⁵ Fernández, Antonio: "Una mirada al paisaje nacional: Generación del '40". Archivos del Museo de Artes Visuales de la Universidad de Talca. Disponible en: http://mavut.otalca.cl/archivos/pdf/generacion_40.pdf. Visitado: 27 de mayo de 2016.

¹⁹⁶ Abell, María Carolina: "Sergio Montecino: pintor de sensaciones". El Mercurio, Santiago, 03 de octubre de 1993.

¹⁹⁷ Abell, "Sergio Montecino...".

conoció el lugar donde se emplazaría la obra y vio el trazado sobre la pared, lo desestimó y elaboró una nueva propuesta, que para él tenía mayor sintonía con el lugar en el que se estaba pintando. La obra definitiva conservó el azul como color determinante, que esta vez evoca al mar, y lo instaló en conjunto a una composición de colores intensos que puede evocar tanto a la naturaleza como al paisaje urbano porteño.



Imagen 62: Sergio Montecino: *Rastrojos*, 1994
Óleo sobre tela, 141 x 165 cms
Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo MNBA



Imagen 63: Primer boceto entregado por Sergio Montecino, 1991
Archivo DEC



Imagen 64: Sergio Montecino: Mural 15, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Óleo sobre hormigón, 59.25 mts²
Archivo MDC

En las intersecciones de la calle Rudolph y Ferrari, un poco más abajo del mural de Montecino, se ubican los murales 17 y 18 (José Balmes y Guillermo Núñez respectivamente). El mural 16 es de Nemesio Antúnez Zañartu (1918-1993) y, tal como el de Roser Bru, se esconde en las características callejuelas de los cerros porteños, visible desde un descanso ubicado frente al mural de Montecino. Para acceder a él es necesario cruzar hacia una escalera que, además de conectar con este sector, llega, por un lado, hasta la parte más baja de la calle Ferrari (en el final del recorrido, donde se ubican los murales 19 y 20) y, por otro, al lugar donde está el mural de Méndez (parte alta de la calle Rudolph). Se genera así una dinámica de avance-retroceso que instala al espectador no solamente en los murales sino que también en la geografía de Valparaíso, siendo esta una de las modalidades en las que se hace presente la transformación del paisaje urbano y la relación con la ciudad.

Para la elaboración de su obra, Antúnez se basó en la tradicional casa porteña que le sirvió de soporte, sugiriendo una continuidad entre las ventanas de la vivienda y las que componen el mural. En ellas, incluyó la realización de actividades cotidianas: una pareja que se abraza, una cama de la que

sobresalen los pies, un hombre con una bicicleta y un grupo de personajes que juegan con volantines (un tipo de cometa), que son los protagonistas de la composición. Este tradicional juego se instala en distintas partes de la pintura y le entrega un dinamismo frente a la quietud de las escenas que se observan en las ventanas. Dos de los volantines se proyectan hacia la ciudad al ser aplicaciones metálicas que sobresalen de la superficie del muro (el rojo del extremo derecho del mural y el verde ubicado al centro), reforzando el carácter cotidiano y propiamente porteño de la escena.



Imagen 65: Fachada de casa donde se ubica el mural 16, 2015
Archivo MDC



Imagen 66: Nemesio Antúnez: Mural 16, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Látex sobre cemento, 42.45 mts²
Archivo MDC

El pintor y grabador mezcló referentes típicos de la vida porteña (la arquitectura de la casa, la vida vecinal, los volantines) con aspectos muy propios de su obra (la cama, el tango, los volantines una vez más). Por ello, el trabajo de Antúnez ha sido calificada de intimista, gracias a lo que “adquiere un carácter narrativo relacionado con denotaciones las propuestas por las imágenes: camas con parejas que duermen, parejas que bailan tango, volantines”.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Galaz; Ivelic, *Chile, arte actual*, p.293.

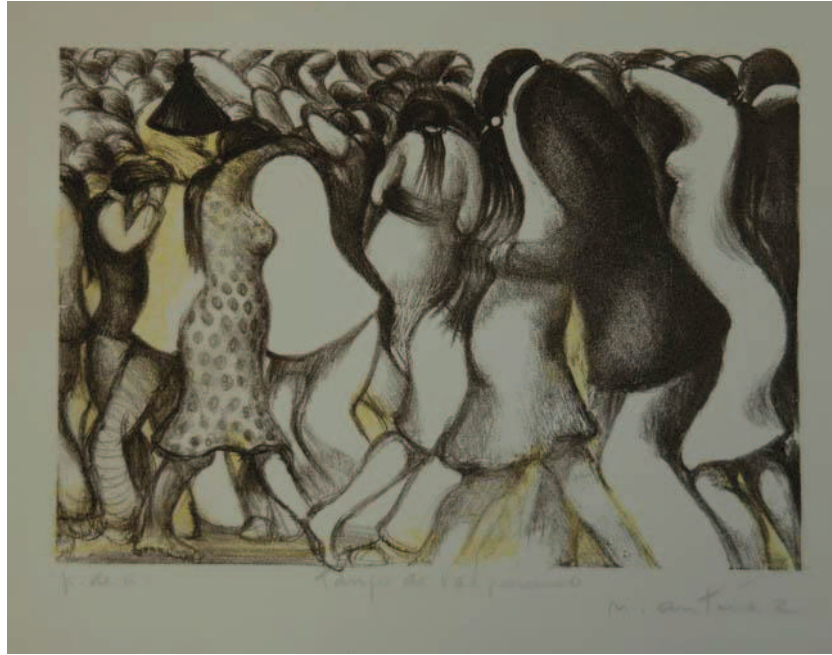


Imagen 67: Nemesio Antúnez: *Tango en Valparaíso*, 1988
Litografía sobre papel, 17.4 x 24.9 cms.
Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo MNBA

Al retomar la calle Rudolph, y casi al frente del mural de Sergio Montecino, se encuentra la obra 17 del MaCA, de autoría de José Balmes Parramón (1927-2016, Premio Nacional de Artes Plásticas en 1999). El artista español, de larga trayectoria asociada al informalismo en el grupo *Signo* durante la década del '50 y luego de manera independiente, se caracterizó por incorporar una reflexión política y social en su obra, a través de distintos elementos cotidianos a los que les otorgó gran valor simbólico. Dentro de ellos, destacó la figura del pan, representado siempre en una marraqueta¹⁹⁹ presente en una serie que realizó a principios de la década de los '90, tras volver del exilio. De esta serie, la más conocida es *Pan territorio* (1991), en donde, jugando con la figuración y el informalismo, Balmes insinuó la particular forma del tradicional pan chileno poniéndolo en relación a la bandera.

¹⁹⁹ Es el pan de mayor consumo a nivel nacional. Llama la atención su forma (que no aparece en otros panes del mismo nombre en Perú y Bolivia) compuesta por dos partes pequeñas y alargadas.



Imagen 68: José Balmes: *Pan territorio*, 1991
Técnica mixta y collage sobre tela, 200 x 290 cms
Colección del artista
Archivo MNBA

En estas representaciones, Balmes aludió metafóricamente tanto al trabajo como al traslado desde su tierra natal a Chile,²⁰⁰ transformando este alimento en una herramienta crítica y dialógica. Según Rodrigo Zúñiga “es el pan que pone a disposición de la comunidad”,²⁰¹ refiriendo así a la dimensión social de esta propuesta pictórica. Sin embargo, este aspecto debe leerse también desde otra perspectiva. En una entrevista de 2008, Balmes declaró:

lo simple puede alcanzar un significado: como por ejemplo el pan, porque este también se puede convertir en una obra de mensaje... el pan territorio, el pan humillado, el pan que la gente del norte de Chile se comía en el desierto en tiempos de represión y que luego irrumpió en una mesa...²⁰²

²⁰⁰ Lancri, Jean. “El pan según Balmes”. En Badal, *Balmes*, p.279. En el mismo artículo véase una serie de imágenes del año 1991 referidas a la temática del pan.

²⁰¹ Zúñiga, Rodrigo: “José Balmes: la pintura como cuerpo testimonial”. Arca de Noé. Colección Maestros de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Disponible en: http://arteuchile.uchile.cl/arca_de_noe/artistas/balmes/index.php. Visitado: 27 de mayo de 2016.

²⁰² Orellana, Boris: “El ‘realismo socialista’ fue irreal y nada tuvo de socialismo”. La Vanguardia, 07 de marzo de 2009. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/participacion/20080307/53442835557/el-realismo-socialista-fue-irreal-y-nada-tuvo-de-socialismo.html>. Visitado: 27 de mayo de 2016.

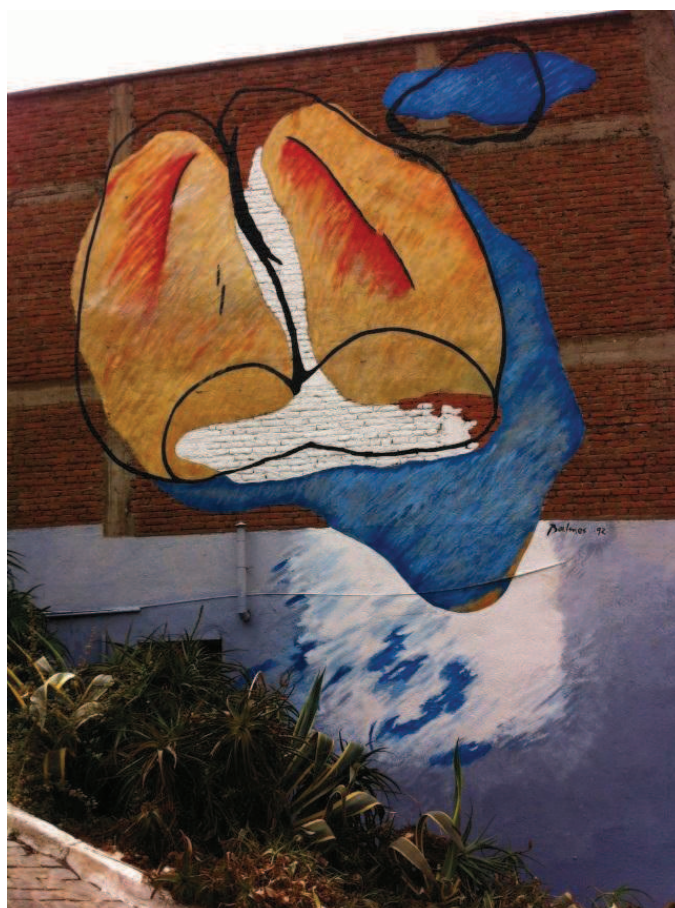


Imagen 69: José Balmes: Mural 17, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Látex sobre ladrillo y cemento, 97.80 mts²
Archivo MDC

La obra de Balmes para el MaCA se inserta dentro de este contexto por realizarse el mismo año que el resto de sus trabajos donde incluyó este alimento como por acercarse iconográficamente a ellas. Para Francisco Méndez, Balmes eligió este motivo como “símbolo del recibimiento y acogida que le dio Chile y su gente”²⁰³. Esta representación adquiere otro significado si se le interpreta en clave porteña: la tradición ha atribuido que fue en Valparaíso en donde se creó la marraqueta, que luego se difundió por el resto del país, siendo el más popular y consumido.²⁰⁴ Además, la ciudad es el único lugar de Chile en donde se le conoce por el nombre de pan batido, siendo esta denominación un rasgo de la identidad porteña. No podemos atribuirle una única lectura a la serie del pan. Así como transita a medio camino entre la

²⁰³ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 26 de abril de 2012.

²⁰⁴ “Tradicional Marraqueta”. *Magazine del Pan. Revista Venezolana de la Industria de la Panificación*. Disponible en: <http://www.magazinedelpan.com/detalle.php?Seccion=Panes%20del%20Mundo&id=156>. Visitado: 27 de mayo de 2016.

figuración y el informalismo que caracteriza la obra del catalán, el pan se presenta tanto en cuanto elemento de valor simbólico, con un significado social y político, como referente a la simpleza y la cotidianeidad, tal como aparecen estas dimensiones en la pintura de Antúnez.

El recorrido del MaCA continúa, en su último trayecto, en las intersecciones de las calles Ferrari y Rudolph. Frente al mural de Balmes se ubica el mural 18, de Guillermo Núñez Henríquez (n. 1930, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007). Como Roser Bru, Núñez perteneció al conjunto de artistas que por influencia del grupo *Signo* durante las décadas del 1950 y 1960, se dedicaron a explorar y mezclar distintas técnicas y soportes, transgrediendo las fronteras de las distintas expresiones plásticas.²⁰⁵ Desde su primer trabajo informalista (*América empieza ahora*, 1963), mutó a una obra que, aunque mantuvo su cercanía con la política y la contingencia, lo acercó a la estética del arte pop (*¡Vencimos!*, 1970), para luego explorar el arte conceptual, también desde la óptica política (*Printuras-Exculturas*, 1975). Durante su exilio, entre 1975 y 1987, el trabajo político de Núñez continuó utilizando las artes visuales como denuncia de la situación del país y la tortura que sufrió en dos ocasiones antes de verse obligado a dejar Chile.



Imagen 70: Guillermo Núñez: *América empieza ahora*, 1963
Óleo sobre tela, 150 x 240 cms
Museo de Arte Contemporáneo de Santiago
Archivo MNBA

Su mural del MaCA es un recorte de un dibujo de una de sus obras informalistas monocromas realizadas durante el exilio, presentada, en este

²⁰⁵ Galaz; Ivelic, *Chile arte actual*, p.263.

caso, a gran escala.²⁰⁶ A través del gesto violento y dinámico, este conjunto de trabajos “intenta un doble trabajo: exorcizar un dolor e inventar un lenguaje que supere el horror del recuerdo”.²⁰⁷ Podemos inferir que esta es la obra del Museo que más refiere a la situación política de inicios de los '90, oculta tras el lenguaje informalista elegido por Núñez.



Imagen 71: Guillermo Núñez: Mural 18, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Látex sobre ladrillo, 47.13 mts²
Archivo MDC

Llegando al punto final del recorrido, se presenta el mural 19, realizado por Augusto Barcia Muñoz (1926-2001), perteneciente -tal como Sergio Montecino- a la Generación del '40. Si bien se les ha comparado por su interés paisajista, en el paisaje de Barcia la intensidad del color adquiere la mayor relevancia,²⁰⁸ por lo que se ha insistido en calificar su obra como expresionista.²⁰⁹

²⁰⁶ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 15 de noviembre de 2015.

²⁰⁷ Leenhardt, Jacques. “Guillermo Núñez. Lirismo y violencia”. En *Guillermo Núñez. Retrato hablado. Una retrospectiva*. (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1993), p.25.

²⁰⁸ Rodríguez, Marcelo: “Doscientos años de Pintura Chilena”. *Trilogía. Ciencia. Tecnología. Sociedad*, n° 22 (2010): pp.47-68.

²⁰⁹ Rodríguez, Marcelo: “La constante expresionista en la pintura chilena”. En Guzmán, Fernando; Cortés, Gloria; Martínez, Juan Manuel (compiladores): *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*, (Santiago: Ril editores, 2004), pp.315-321.

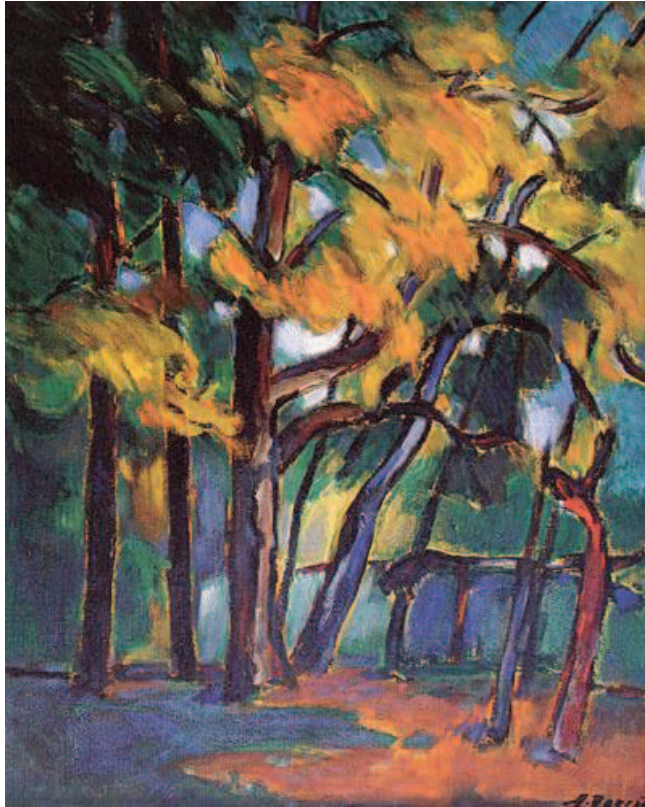


Imagen 72: Augusto Barcia: *Parque de las termas*, 1997
Óleo sobre tela, 100 x 80 cms
Pinacoteca de la Universidad de Talca
Archivo MNBA



Imagen 73: Augusto Barcia: *Mural 19*, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992
Óleo sobre ladrillo, 13.32 mts²
Archivo MDC

En esta obra, especialmente concebida para el MaCA, Barcia ofreció un paisaje transformado por la intensidad cromática. Hacia el final del Museo nos encontramos con una propuesta que diverge de las que ya hemos identificado, instalando una última variable que se incorpora al circuito y que, como miembro de la Generación del '40, se acerca a tendencias de los orígenes de la vanguardia, al establecer paralelos con el expresionismo y el fauvismo.

Frente al mural 19, el recorrido finaliza con el llamado mural de los estudiantes del Instituto de Arte de la UCV. La obra fue realizada a partir de un boceto de Francisco Méndez y formó parte del Taller de Murales de 1969-1973 y en 1991 se incorporó al circuito del MaCA. La autoría entregada a los estudiantes significó reconocer su trabajo en las dos etapas del proyecto muralista, a la vez que destacar su rol de actores centrales en el Taller de Murales y el MaCA, agradeciéndoles su participación. Tras el gesto de Méndez de ceder su firma a los estudiantes se confirma el compromiso público y participativo de la propuesta. El último mural del recorrido permite que el espectador reafirme lo que durante las otras obras solamente aparece como intuición: detrás de la autoría individual, existe también una dimensión colectiva. Al pensar el recorrido definitivo del MaCA, la inclusión de este trabajo como último mural generó una referencia a los dos momentos del proyecto, tal como se ideó la inclusión de la primera obra realizada por Eduardo Pérez (posteriormente mural 5). El trabajo atribuido a los estudiantes se encarga de una doble misión: vincular el paisaje cotidiano urbano con la vista pictórica que genera la obra y conectar un pasado-presente que evoca las circunstancias y orígenes del Taller de Murales, actualizándolo al instalarlo junto a la veintena de obras ya revisadas.



Imagen 74: Alumnos Instituto de Arte UCV: Mural 20, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1969-1992
Látex sobre hormigón antiguo, 18.75 mts²
Archivo MDC



Imagen 75: Mural de Francisco Méndez, Taller de Murales, 1972
Archivo EPT

3. La propuesta de un museo a cielo abierto

El mural 20 es el símbolo más evidente de la unión entre el Taller de Murales y el MaCA, en donde aparecen sus fundamentos plásticos, pedagógicos y estéticos. El mural 5 de Eduardo Pérez, en cambio, vincula al MaCA con el momento de apertura del Taller, cuando se invitó a artistas ajenos al curso a participar con sus propias obras, prefigurando el posterior Museo a Cielo Abierto.

Los orígenes del MaCA se ubican entre fines de la década de los '60 e inicios de los '70, coincidiendo con las revoluciones universitarias que tanto resonaron en la EAV y con el contexto de reformulación de las prácticas museológicas que derivaron en el origen de la nueva museología. Por lo mismo, podemos afirmar que más allá de la coincidencia contextual de ambos momentos hay también una relación en un sentido más profundo y que nos permite afirmar que el origen de las nuevas prácticas museológicas y del MaCA, son los

mismos: por una parte, la mirada crítica y reflexiva frente a la cultura y, por otra, la necesidad de que esta se relacionara en mayor medida con la comunidad. En el caso del Museo a Cielo Abierto, estos aspectos tomaron forma en la realización de un proyecto callejero concretado a través de la participación de estudiantes y vecinos en la elaboración de los murales.

Es necesario reponer que el título de museo para el MaCA fue dado por el propio Francisco Méndez a partir de tres factores centrales: que este fuese un circuito donde hubiese un criterio de organización espacial a partir de un recorrido previamente definido;²¹⁰ que permitiese que las obras interactuaran entre sí, con el espectador y con el entorno;²¹¹ y generar un valor en cuanto a recorrido y no solamente al agrupar un conjunto las obras individualmente consideradas, por lo que se dispusieron los carteles que evidencian el circuito.²¹² No obstante, el título de museo es antes que todo simbólico, pues el MaCA nunca ha recibido, en términos administrativos, ese tratamiento. El Museo a Cielo Abierto, si bien responde a algunas de las características centrales tanto de la nueva museología como de la museología crítica, tomó su nombre desde la intención poética de Francisco Méndez y no quiere decir que haya sido pensado con una concepción museológica. Así como el MaCA no ha tenido una consideración en cuanto a museo por sus orígenes más bien poéticos, tampoco la Universidad a la que pertenece se ha encargado de entregarle un corpus administrativo para que funcione en términos museográficos.

Esto no quita que este proyecto se haya presentado museísticamente como una propuesta novedosa y sugerente dentro de la historia del arte chileno. Sin plantearse, el MaCA permitió repensar el concepto de museo al proponer uno muy particular, que guarda, desde sus fundamentos hasta sus resultados, gran cercanía con algunas experiencias de la nueva museología y de la museología crítica, particularmente en su intención de vincular los espacios abiertos, la ciudad y la comunidad en el proyecto. Si volvemos a la estructura del museo generado a partir de la nueva museología, en donde los conceptos tradicionales son reemplazados para dar paso a la fórmula “museo = territorio

²¹⁰ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 10 de abril de 2012.

²¹¹ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

²¹² Entrevista de la autora a Paola Pascual, 16 de abril de 2012.

(estructura descentralizada) + patrimonio (material e inmaterial, cultural y natural) + comunidad (desarrollo)”, podríamos señalar que el MaCA se hace parte de esta caracterización: está definido en un espacio territorial (no en un edificio), el que, necesariamente, interactúa con el entorno pues forma parte de él; dialoga con el patrimonio porteño y se funde con él, vinculándose con la comunidad.²¹³

En uno de sus estudios sobre los museos al aire libre, Jesús Lorente ha sugerido que la diferencia entre el arte público y un museo al aire libre está dado por la cantidad de información que recibe el visitante. Para él, criterios esenciales en la conformación de los museos al aire libre son las cartelas informativas junto a cada obra, la disponibilidad de folletos o catálogos que los espectadores puedan consultar, los paneles explicativos, la existencia de guías o intérpretes y la existencia de actividades pedagógicas. De acuerdo al especialista, estos elementos explicativos le entregan coherencia a la colección y permiten considerar un conjunto de obras ya sea como museo o como arte público.²¹⁴ Si bien importantes en un museo, los criterios elegidos por Lorente son estrictamente formales y no es posible aplicarlos a un museo tan particular como el MaCA. Aunque este Museo tiene carteles a un costado de cada obra y dos paneles informativos, cada uno con un mapa y la lista de obras, carece de los otros dispositivos mencionados por el español. En el periodo en que Paola Pascual realizó visitas guiadas –principalmente a colegios que lo solicitaban– hasta el año 2011, existía también un folleto que replicaba el mapa y la lista de obras. Sin embargo, nunca han existido actividades pedagógicas asociadas al Museo, ni por parte de la PUCV ni por parte de la Municipalidad.

Creemos necesario sobrepasar la barrera formal puesta por Lorente y asociar también la condición museística del MaCA a otros aspectos. El autor dejó de lado el aspecto del recorrido, desentendiéndose de un criterio curatorial como articulador de la colección, aspecto determinante del Museo. Se vincula además a la existencia de relaciones entre el paisaje y las obras, otro de los pilares de esta propuesta. Según Lorente, “en un museo a cielo abierto tan importante o más que la interacción con el entorno natural es la

²¹³ Esta lectura está pensada desde el planteamiento teórico y originario del MaCA. No se considera el impacto efectivo que ha tenido en el barrio ni la relación con la comunidad durante los veinticinco años del Museo.

²¹⁴ Lorente, Jesús: “¿Qué es un museo...”.

contextualización en un entorno cultural”.²¹⁵ Si bien esta sentencia está pensada desde los museos de escultura al aire libre, es perfectamente aplicable al MaCA. De este modo, y pese a que no podemos dedicar los criterios de forma que el académico ha establecido para un museo a cielo abierto, sí podemos coincidir en este punto con él. Aunque en términos institucionales y administrativos el Museo no ha funcionado como tal, tiene en sus orígenes dimensiones museísticas que sirven para repensar y complejizar el concepto. Además, tienen la potencialidad de ser activadas en cualquier momento si las instituciones a cargo de su gestión así lo decidieran. De hecho, el Museo a Cielo Abierto conserva una enorme actualidad al tener una visión cercana a las más renovadoras visiones de la nueva museología, la museología crítica y los museos al aire libre. Incluso, se podría considerar cercana a la perspectiva de antimuseo caracterizada por la “apropiación de edificios históricos abandonados por parte de artistas y museólogos como signo de transgresión y crítica contra el museo como espacio institucionalizado”.²¹⁶

Respecto al apelativo de abierto en el nombre del MaCA, debemos considerar que los conceptos de museos al aire libre y museos a cielo abierto han sido entendidos muchas veces como sinónimos.²¹⁷ Francisco Méndez ha destacado que el título de abierto se debe únicamente al espacio que alberga a los murales,²¹⁸ en consideración del circuito construido en base de un criterio de organización espacial de las obras. Podemos interpretar también el título del Museo a Cielo Abierto desde al menos otras dos perspectivas. En primer lugar, en diálogo con las estrategias de los museos al aire libre (*Open Air Museum*) que se estaban desarrollando en Europa desde fines de siglo XIX y que cobraron especial importancia post mayo de 68. Segundo, la dimensión poética de lo abierto según la EAV, donde esta palabra tenía una particular carga simbólica. En la Ciudad Abierta, por ejemplo, el espacio fue abierto por la

²¹⁵ Lorente, Jesús: “¿Qué es un museo...”, p.78.

²¹⁶ Layuno, María Ángeles: “El museo más allá de sus límites. Proceso de musealización en el marco urbano y territorial”. *Oppidum* n°3, (2007): pp.133-164. Véase además Lorente, Jesús (ed.): *Museología crítica y arte contemporáneo*. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003).

²¹⁷ Lorente, Jesús: “¿Qué es un museo...”, p.78.

²¹⁸ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 22 de marzo de 2016.

poesía antes que por la arquitectura.²¹⁹ Si bien esta idea no está en el MaCA, iluminados por este caso encontramos otros dos sentidos referidos a lo abierto. Uno es el hecho de que esta está permanentemente abierta a todos, lo que también aparece en el MaCA, pues al ubicarse en un barrio residencial no hay ningún límite entre el museo y la comunidad. De hecho, Lorente consideró que un museo a cielo abierto debería estar permanente abierto a todos, sin considerar límites ni horarios.²²⁰ Otro es la dimensión de apertura hacia su propio destino. En el MaCA, esto se puede interpretar porque en un primer momento no hubo interés por la mantención de las obras. Al respecto, Méndez explicó: “estas obras nacen desde un espíritu del corazón. Cuando se pierde esto, viene la debacle y la indiferencia”.²²¹ Frente a la mala mantención del Museo en los últimos años, Méndez ha explicitado su voluntad de que es mejor dejarlos desaparecer de “muerte natural”,²²² antes que insistir en la restauración si el vínculo arte-ciudadanía está ya roto.

Si bien estas dimensiones del desprendimiento pueden explicar también el deplorable estado actual de los murales, debemos encontrar su origen poético en la noción de apertura que pensó la EAV. Su idea de lo abierto se traspasó al pensamiento de Méndez y, desde ahí, al MaCA: la idea de ofrecer un regalo poético a la ciudad y sus habitantes y –en un primer momento– de no preocuparse por el porvenir de las obras, renovaron y validaron la noción de lo abierto, pero aquí incorporado desde una perspectiva museística, al entregarle un recorrido e interacción entre las obras. Aparece también, tal como en la Ciudad Abierta, la ausencia de un criterio mercantilista de la obra de arte: son obras que conviven con el vecindario y se ubican en su entorno, sin pertenecer a nadie.

²¹⁹ *Supra*, p. 41.

²²⁰ Lorente, Jesús: “¿Qué es un museo...”, p.75.

²²¹ Entrevista de la autora a Francisco Méndez, 26 de abril de 2012.

²²² Entrevista de la autora a Paola Pascual, 15 de noviembre de 2016.

CAPÍTULO TRES

La experiencia curatorial en el Museo a Cielo Abierto

1. La noción de curaduría

A diferencia de la museología, cuyos planteamientos teóricos han sido sistematizados y discutidos, los estudios sobre la curaduría carecen de un orden claro.²²³ Hans Ulrich Orbist, uno de los más relevantes curadores de la actualidad y de los pocos que han teorizado al respecto, ha señalado que la aparición del curador en la historia no se encuentra definida.²²⁴ De todos modos, podemos ubicar sus primeros antecedentes entre fines de la década de 1960 e inicios de la de 1970, cuando se explicitaron sus funciones y se incorporó esta nueva figura que va más allá de la crítica, instalándose como un elemento central en el campo artístico. En ese momento, las prácticas artísticas vigentes derivadas del arte conceptual (performance, happenings, *land art*, acciones de arte, *body art*, entre otras) generaron la necesidad de una mayor intervención por parte de un agente que facilitara la relación entre la obra y el público.²²⁵ A diferencia de los estudios museológicos y museográficos, que se desarrollaron de la mano de distintas disciplinas, desde sus orígenes la curaduría ha estado vinculada a las prácticas artísticas, sobre todo las contemporáneas. Sin embargo, pronto se conectó a la aparición y consolidación de la nueva museología y posteriormente a la museología crítica, por la consonancia entre estas estrategias y los objetivos propios de la disciplina curatorial.

Dentro del escenario en el que se originó, particularmente relevantes fueron los años entre 1968 (en el contexto de la revolución cultural) y 1972 (en el marco de la documenta 5).²²⁶ Para la historiadora Claire Bishop, en ese lapso se generó el ascenso y consolidación del curador independiente, figura gravitante

²²³ Utilizaremos el término curaduría, propio de contextos anglosajones y latinoamericanos, y no el de comisariado (común en España y Francia). Los entenderemos como sinónimos y no consideramos que haya una distinción conceptual entre ambos, más allá de las diferenciaciones geográficas. Al respecto, véase Sánchez, Ana María: “El término curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso”. Revista CPC N°18 (2014 – 2015), pp.106-116.

²²⁴ Orbist, Hans Ulrich: *Brief History of Curating*. (Zurich, JRP Ringier & Les Presses du Reel, 2008), p.5.

²²⁵ Sánchez, “El término curaduría...”.

²²⁶ Desde un primer momento el nombre documenta ha sido escrito en minúscula. La *d* se ha transformado en el símbolo que sintetiza el encuentro.

del arte posterior. Fue en ese marco que el curador suizo Harald Szeemann se convirtió en el primero no vinculado a instituciones museísticas. En este periodo se establecieron criterios esenciales para la práctica curatorial contemporánea que llevaron a señalar que fue aquí donde se generó la exposición en cuanto instalación, prefigurando las posteriores instalaciones artísticas.²²⁷ De todos modos, debemos nuevamente reconocer en el periodo que va desde 1968 hasta los primeros años de la década de 1970 un momento renovador que generó transformaciones esenciales para las prácticas artísticas que estamos trabajando. Todos estos aspectos llevaron a cambios que se manifestaron tanto en los mecanismos de exhibición como en la noción de curaduría, gestándose las bases de este concepto. Para poder definir sus principales características y funciones, debemos reconocer la presencia clave de cuatro actores cuyo trabajo fue determinante para el desarrollo de la disciplina: los curadores Pontus Hultén, Harald Szeemann y Walter Hopps y el artista Marcel Broodthaers.

1.1 Referentes de la curaduría contemporánea

El historiador del arte sueco Pontus Hultén (1924-2006) comenzó su trabajo como curador de arte del siglo XX en su país natal durante la década de 1950. En él se encontraban algunos aspectos esenciales nueva museología, por ejemplo, en la utilización de espacios no tradicionales para exhibiciones. Su trabajo alcanzó notoriedad internacional como parte del equipo que creó el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París entre 1971 y 1977, en donde se manifestaron en plena madurez sus principales concepciones en torno a la curaduría. Hultén entendió el espacio museal como un lugar abierto y elástico,²²⁸ punto de convergencia de diversas miradas y disciplinas. Al proponer un carácter esencialmente transdisciplinario, relegó la tradicional perspectiva histórico-lineal vigente entonces en las exposiciones de arte. Parte importante de ellas fueron ciclos de cine, conferencias, debates y conciertos,²²⁹ las que no eran entendidas como actividades de extensión, sino

²²⁷ Bishop, Claire: “¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur*”. *Denken Pensee Thought*, Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo del Centro Teórico-Cultural Criterios, N° 7 (2011): pp.105-119.

²²⁸ Orbist, *Brief History of Curating*, p.41.

²²⁹ Orbist, *Brief History of Curating*, p.41.

integrantes de las muestras, justificando su propuesta del Pompidou como un espacio abierto.

Contemporáneo a Hultén, el historiador, artista y curador suizo Harald Szeemann (1933-2005) se instaló como una figura innovadora desde inicios de la década de 1960 con su trabajo en la *Kunsthalle* de Berna, consolidado en 1969 con la emblemática exposición *When Attitudes Become Form* (“Cuando las actitudes devienen formas”). El título estaba dado pues los sesenta y nueve artistas participantes trabajaron directamente en la *Kunsthalle*, convirtiendo el tradicional lugar de exhibición en un taller. Esto generó que la muestra se transformara en una instalación siempre cambiante y dinámica, que buscaba evidenciar el proceso y el gesto a través del cual se generaba la obra de arte, proponiendo la vida como obra de arte.²³⁰ El planteamiento, muy cercano a las ideas de Joseph Beuys (quien participó de la muestra con la creación de una escultura), manifestaba la obra y al museo como elementos en constante transformación, inestables, procesuales y liberados del objeto. Si bien la vanguardia ya había situado al gesto del artista como parte esencial de la obra (los *readymade* de Marcel Duchamp o el *action painting* de Jackson Pollock), la novedad esta vez residió en que fue el curador quien buscó visibilizar el proceso, procurando que el espectador se conectara con la creación artística. Por este inédito interés en la gestualidad, nunca antes surgido desde un agente que no fuera el artista, podemos considerar esta exposición como una coyuntura clave que repercutió en la historia del arte y la museología. En 1970 Szeemann formó la *Agentur für Geistige Gastarbeit* (traducida como Agencia para el trabajo espiritual, Agencia para el trabajo espiritual en el extranjero o Agencia espiritual para trabajadores invitados). El suizo definió el quehacer de su Agencia como un trabajo espiritual que tenía como objetivo último la formación de un “Museo de las obsesiones”,²³¹ entendido este como un proceso mental, imposible de concretar, y que se basaba tanto en la memoria

²³⁰ Orbist, Hans Ulrich: “*When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann”. En *El Cultural*, 16 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/When-Attitudes-Become-Form-de-Harald-Szeemann/26005>. Visitado: 20 de noviembre de 2015.

²³¹ Birnbaum, Daniel: “When Attitude Becomes Form”. *Artforum International*, 2005. En *Mutual Art*. Disponible en: <http://www.mutualart.com/OpenArticle/WHEN-ATTITUDE-BECOMES-FORM/D43AD4105E0FF919>. Visitado: 03 de junio de 2016.

de cada persona como en todos los objetos presentes a lo largo de su vida.²³² Aunque pareciera tener una semejanza con la propuesta desarrollada por Malraux en la posguerra, la intención del curador era superar el modelo que luego se consolidó con el Pompidou, en donde la exposición se centraba en las obras en cuanto objetos. Por el contrario, Szeemann propuso un trabajo que el espectador evidenciara las ideas y los conceptos más que las obras, invitando a descubrir una dimensión no visible en los elementos exhibidos y que únicamente podían manifestarse a través del comisariado. Mientras Hultén aportó desde la oficialidad museística, Szeemann se alejó de ella y se instaló desde una visión más cuestionadora, que dio notoriedad a la autonomía del trabajo curatorial y a la capacidad del curador para instalar y proponer nuevas lecturas respecto a la obra, entregando una mirada menos institucionalizada. Similar rumbo es el que encontramos en el galerista estadounidense Walter Hopps (1933-2005). Con apenas 24 años, en 1957 abrió *Ferus*, su propia galería en Los Ángeles, con la que se hizo conocido en el circuito. Poco después estuvo encargado de curar la primera retrospectiva norteamericana de Marcel Duchamp (1963) y las exposiciones de otros vanguardistas como Karl Schwitters y Max Ernst. Junto con trabajar con nombres ya consagrados, apostó también por los entonces jóvenes Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Yves Klein y John Chamberlain. Además, organizó los pabellones que representaron a su país en las bienales de São Paulo (1965) y Venecia (1972). Lo que más se destacó de su trayectoria fue la exposición *36 hours* (1978) en el Museo de Arte Temporario de Washington. El Museo, abierto durante treinta y seis horas seguidas, exhibió todas las obras que llegaron. Al recibir más de cuatrocientos trabajos, estuvo a cargo del curador la adaptación constante del espacio durante el tiempo que duró la muestra. A Hopps le interesaba trabajar de un modo radical, considerando aspectos interculturales y multitemporales, centrándose en la acción y en el cambio permanente.²³³ Con esta propuesta el norteamericano se acercó a los parámetros ya referidos de Hultén y de Szeemann, conformando un grupo, si bien heterogéneo en su experiencia, con

²³² Prada, Juan Martín: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad* (Madrid: Fundamentos, 2001), p.169, n.67.

²³³ Obrist, Hans-Ulrich: "Walter Hopps hopps hopps (art curator)". *Artforum International*, febrero 1996.

critérios similares que orientaron la curaduría contemporánea y que se desarrollaron en sintonía.

El último de los referentes trasciende la disciplina curatorial y manifiesta los vínculos que se pueden hacer entre arte contemporáneo y curaduría. El artista visual, poeta y cineasta belga Marcel Broodthaers (1924-1976) analizó y cuestionó el rol y función del museo como institución. En el proyecto-instalación *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* ("Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas"), comenzado en 1968 en su propia residencia de Bruselas y terminado en 1972 en el contexto de la documenta 5 de Szeemann, el belga presentó en doce categorías cientos de obras y objetos (textos, fotografías, pinturas, esculturas, grabados, postales) que tenían como único hilo conductor la figura del águila. Agrupadas bajo criterios inespecíficos e imprecisos, Broodthaers buscó cuestionar la capacidad clasificatoria del museo y la mercantilización del arte. A través de versiones anuales entre el '68 y el '72, el proyecto se fue complejizando y adquiriendo nuevos matices, siempre con la figura del águila de manera omnipresente. La permanencia de esta ave nos puede hacer pensar en un guiño al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929), enorme proyecto que pretendía generar un relato únicamente visual. Aunque en Broodthaers el objetivo era otro, se acercó a la propuesta del historiador al intentar establecer un relato visual que se fuera complejizando a través del tiempo. El belga inauguró en la documenta 5 la última etapa de su propuesta. "El Águila del Oligoceno al presente" estaba constituida por más de trescientos objetos en préstamo de diversos museos y colecciones. A diferencia de los otros momentos de este trabajo, al lado de cada pieza había un pequeño cartel que decía "esto no es una obra de arte". La referencia estaba tomada de la famosa premisa "esto no es una pipa" de la obra surrealista *La traición de las imágenes* de René Magritte (1929). También podría ser interpretada porque muchos de estos elementos eran objetos museológicos pero no artísticos. Era además un guiño al texto de Michel Foucault *Esto no es una pipa* (1968), recurrentemente citado por Broodthaers²³⁴ para -de manera cercana a las estrategias dadaístas y surrealistas- cuestionar la noción de obra de arte. Tras la inauguración de esta

²³⁴ Bishop, "¿Qué es un curador?...", pp.105-119.

sección, el artista lanzó un texto en el que señalaba el fin del proyecto – mientras continuaba exhibiéndose- pues la documenta 5 lo institucionalizaba, lo que significó una radicalización de su crítica hacia la actividad museal y artística.

El ejercicio realizado por Broodthaers cuestionó los parámetros del museo tal como, por ejemplo, lo había trabajado Hultén. Además, desafió las categorías de la documenta de Szeemann, y el trabajo dinámico y cambiante sugerido por Hopps. A la vez que se desenmarcaba de estos referentes, el belga reconocía en la actividad curatorial una dimensión autoral. Por la complejidad de su propuesta y los problemas que abordó, puede resultar difícil comprender cómo este trabajo, elaborado con una intención artística, deba también entenderse desde una perspectiva curatorial. De hecho, el considerar su obra como un momento clave en la historia del comisariado puede instalar confusiones respecto de los límites entre el trabajo del curador y el del artista, problema que continuaremos abordando en este capítulo. La obra de Broodthaers propuso un ejercicio que instaló con claridad la necesidad de un curador. Él mismo, en un sentido amplio y no académico del término, se asumió como tal.²³⁵ Sin embargo, pese al título del proyecto, no podemos considerar esta propuesta como museística, pues en cuanto obra de arte tuvo una perspectiva crítica y subversiva hacia la institución. Desde su gesto irónico y rebelde, Broodthaers reconoció la existencia de la curaduría y de las estrategias museográficas al incluir en su proyecto-instalación algunos de los códigos propios del museo y de la actividad curatorial: paneles y anaqueles para exhibir las obras; presencia de un recorrido; inclusión de carteles; vínculos entre las obras; un hilo conductor para aunar la muestra.

Pensando en las estrategias contemporáneas, este ejemplo es ilustrativo para reflexionar sobre las fronteras entre las prácticas artísticas y las curatoriales. Al respecto, para el filósofo Boris Groys, el límite entre el artista y el curador ya no existe: el curador es un artista y el artista es un curador.²³⁶ Conforme a su postura, los trabajos de ambos especialistas se encuentran tan entremezclados

²³⁵ Molina, Juan Antonio: “La curaduría como (in)disciplina”. *Antropología*, N° 89. *Imagen y mirada multidisciplinaria* (2011): pp.124-131.

²³⁶ Boris Groys, “Multiple Authorship”. En Vanderlinden, Barbara; Filipovic, Elena (editoras): *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials* (Cambridge: MIT Press, 2006), pp. 93-99.

que es imposible separarlos, sobre todo teniendo en cuenta casos como los de Broodthaers, donde las distintas estrategias de la instalación artística generan una confusión de los límites. Bishop ha reaccionado a este asunto señalando que es necesario diferenciar la autoría curatorial y la autoría artística,²³⁷ no pudiendo mezclarse pues tienen distintos objetivos. Resulta evidente, sobre todo en ejemplos como los que hemos revisado (incluso desentendiéndose del de Broodthaers), que la curaduría tiene también un sello propio. Sin embargo, no hay ningún elemento que nos permita reconocer que esta dimensión autoral debe ser considerada también como artística.

1.2 Rol y función del curador

A grandes rasgos, el rol del curador puede ser entendido como la elaboración de una propuesta hipotética y narrativa a través de un proceso investigativo, que se manifiesta en una exposición, ya sea temporal o permanente.²³⁸ Esto significa que el curador debe ser capaz de, a la luz de la teoría, dar cuenta de lo exhibido a un público (tanto genérico como especializado) y de proponer lecturas de las obras que componen la muestra. Esto implica un dominio tanto de los aspectos técnicos (planificación, montaje, disposición espacial) como de los teóricos (conceptos y discursos):

El comisario, para articular su narración, usa un vocabulario compuesto por términos (obras de arte) que le son ajenos, que combina y recombina para ofrecerles una nueva lectura y vivificación; narración que difunde sobre un soporte delimitado (la exposición), con la intención de reflexionar sobre las vicisitudes del medio.²³⁹

Convengamos, por lo tanto, que la tarea esencial del curador es establecer una narración en el espacio que tiene como objetivo proponer una lectura de las obras que componen la exposición. Aquí ya queda en evidencia la principal diferencia entre la autoría curatorial y la autoría artística. En *When Attitudes Become Form*, por ejemplo, Szeemann propuso a modo de hipótesis narrativa el gesto como generador de la obra artística, lo que implicó que los artistas

²³⁷ Bishop, "¿Qué es un curador?...", pp.105-119.

²³⁸ Sánchez, "El término curaduría...", p.112.

²³⁹ De la Torre, Iván: "El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y a la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad". *Revista Historia Autónoma* N°4 (2014): pp.157-172.

estuvieran presentes en el museo trabajando. Esto no significó una desaparición del autor o un predominio de la figura del curador por sobre la del artista, sino su consagración. En esta exposición el artista se volvió un actor visible, reconocible para el público, que transparentó y evidenció su proceso creativo, pudiendo ser identificado e individualizado. Lo que cambió no fue la obra, sino el museo en sí, que en este caso se transformó en un taller y fue trabajo del curador mostrarlo así. Para lograrlo no creó ni transformó la obra, tareas que siguieron estando a cargo de los artistas. Este ejemplo nos permite evidenciar las distinciones entre las acciones artísticas y las curatoriales y comprender e identificar las características del trabajo del curador. Coincidimos con Bishop respecto de la diferenciación entre autoría curatorial y autoría artística. A nuestro juicio no convergen, sino que se potencian, tal como demuestra este ejemplo, donde ambos están delimitados y coordinados.

La visión autoral del curador debe ser complementada con una dimensión crítica, en donde quede se manifieste la presencia y trabajo de este intermediario entre las obras y el público, modelo opuesto al cubo blanco. Brian O'Doherty señaló que no existe la "curaduría cero" como la denominó Boris Groys.²⁴⁰ Así como la idea de cubo blanco está obsoleta y se asume que cualquier espacio expositivo carga con una serie de características que influyen en la contemplación de la obra, para O'Doherty la curaduría es siempre un trabajo imaginativo que necesariamente debe ser crítico,²⁴¹ con foco en las múltiples posibilidades interpretativas. Es ahí donde el curador, gracias a sus conocimientos teóricos, puede idear estrategias de exhibición imaginativas que superen los lineamientos tradicionales. En este sentido, para el historiador Terry Smith, la curaduría debe ser una reflexión en donde la temporalización no es lo fundamental, sino solo un rasgo.²⁴² Un ejemplo claro respecto de la dimensión imaginativa y que no considere la temporalización como el elemento fundamental es el caso de la Tate Modern, en donde la colección fue dividida en torno a ejes temáticos. Ilustrativo al priorizar la colección sin utilizar una disposición cronológica y lineal de las obras, es un caso actualmente vigente

²⁴⁰ Boris Groys: "El curador como iconoclasta". *Denken Pensee Thought Mysl, Criterios*, n°2 (2011): pp.23-34.

²⁴¹ O'Doherty, *Dentro del cubo blanco*.

²⁴² Smith, Terry: *Thinking Contemporary Curating*. (Nueva York: Independent Curators International), 2012.

tanto de la museología crítica como de la curatoría autoral, siendo muy deudora del carácter multitemporal definido por Hopps.

Un ejemplo reciente en el arte chileno de la superación del criterio cronológico lineal es el trabajo que desde 2015 está realizando el Museo Nacional de Bellas Artes con su colección permanente. Asumiendo que esta nunca se exhibe por completo, se pensó exponer temporariamente parte de ella a través de un criterio rotativo. En marzo de 2015 se inauguró la muestra *Arte en Chile: 3 miradas*, en donde tres curadores nacionales ofrecieron distintas interpretaciones de parte de ella. Juan Manuel Martínez elaboró la muestra *El poder de la imagen*, donde se planteó una reflexión sobre cómo, en distintos momentos de la historia nacional, la imagen ha estado al servicio del poder. Alberto Madrid propuso *(Re) presentación del libro*, en donde sugirió una trayectoria del libro y la lectura desde una serie de obras que abordan la relación imagen-palabra. Por último, la selección de Patricio Zárata en *Los cuerpos de la imagen* analizó la violencia y el dolor corporal, particularmente en sujetos ignorados históricamente. Esta reformulación de la colección fue enriquecida concibiéndose como una muestra en constante transformación. Se invitó a otros curadores que tenían libertad para intervenir, criticar o complementar las tres propuestas a través de encuentros abiertos en donde se discutía la exhibición.²⁴³

Esta muestra fue concluida en septiembre de 2015 para ser reemplazada, en enero de 2016, por *(En)clave masculino*, a cargo de la curadora del Museo Gloria Cortés. El nuevo criterio curatorial estaba construido desde una perspectiva cuestionadora de los modelos de género, que buscó reflexionar sobre las figuras masculinas predominantes en la historia y en el arte a través de dos ejes, que son también las partes de la exposición. Las secciones *Identidades masculinas*, explora tópicos masculinos (desde autorretratos de personajes claves de la historia del arte nacional hasta temáticas homoeróticas) y *Poder y sumisión*, que aborda el cuerpo femenino y la violencia corporal.²⁴⁴

²⁴³ *Arte en Chile: 3 miradas*. Disponible en: <http://www.mnba.cl/617/w3-article-35289.html>. Visitado: 03 de junio de 2016.

²⁴⁴ *(En)clave masculino: colección MNBA*. Disponible en: <http://www.mnba.cl/617/w3-article-55806.html>. Visitado: 03 de junio de 2016.

Tal como en *Arte en Chile: 3 miradas*, se espera que esta muestra esté exhibida durante un poco más de un año, para en 2017 proponer una nueva lectura de la colección permanente en base a otros ejes estructuradores. Gracias a esto el Museo se ha permitido repensar su propia colección y la historia del arte chileno, evidenciando diálogos entre obras desde sus temas y no desde sus cronologías. A la vez, ha sugerido puntos de contacto entre piezas clásicas de su acervo con otras nunca antes exhibidas y nuevas adquisiciones. En este ejemplo se propuso establecer lecturas del museo y su colección que vayan más allá de lo artístico, incluyendo temas como reflexiones en torno al género y a la violencia.

Boris Groys se refirió al comisario como un iconoclasta en la medida en que su trabajo *desacraliza* las obras (es concepto del autor). El objetivo esencial de la curaduría es la contextualización de las obras (tarea que el filósofo definió como *iconofilia*), pero al hacerlo termina interviniéndolas involuntariamente. Para Groys, incluso el modelo del *White cube* interviene la imagen siendo, de acuerdo a su argumentación, la narración expositiva siempre un acto iconoclasta.²⁴⁵ Consideramos que la lectura del filósofo alemán es cerrada en la medida en que no consideró que el curador, de hecho, busca siempre y explícitamente intervenir la imagen al realizar una propuesta sobre ella, como acabamos de ver en los ejemplos del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Toda curaduría, incluso la que carece de una dimensión crítica o autoral -la que se atiene al modelo *White cube*- es siempre una propuesta narrativa, lo que necesariamente opera sobre la obra. Generar modos de acercarse y comprender la imagen es también intervenirla, otorgándole una nueva dimensión al trabajo del artista. Como síntesis, podemos citar las acciones que determinan el trabajo curatorial definidas por José Roca: seleccionar (las obras); negociar (construir acuerdos sobre cómo exhibir); mediar (entre él o los artistas y el público); relacionar (las obras con otros elementos) y escenificar (montar la exposición).²⁴⁶

Al surgir de la mano del arte contemporáneo, su desarrollo ha estado vinculado a él y se han potenciado mutuamente. Por ejemplo, en obras que manifiestan

²⁴⁵ Boris Groys: "El curador...", p.27.

²⁴⁶ Roca, José: "Notas sobre la curaduría autoral". En *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las artes visuales*. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012), pp.30-36.

una particular relación artista-público, como las instalaciones, *site specific* y *happenings*.²⁴⁷ La curaduría contemporánea tiene un doble origen: en sintonía a las prácticas vigentes desde la segunda mitad de la década de 1960, como estas que buscaron cuestionar los espacios expositivos, y también asociada a la revolución que gatilló la nueva museología. Ya a inicios de la década de 1970 la curaduría ocupaba un rol importante en el lugar de exhibición, como por ejemplo en la *documenta* de 1972 dirigida por Harald Szeemann. Estos dos puntos de partida comparten el instalar un debate sobre el espacio expositivo tradicional, contexto que obligó a la curaduría a sacar el arte del museo,²⁴⁸ ampliando y superando los sitios y proponiendo nuevas estrategias expositivas, lo que permitió particularizar la muestra.

De acuerdo a la crítica de arte y curadora Geeta Kapur, las bienales de la década de 1990 permitieron sacar el arte de su centro en un doble sentido. Primero, el museo dejó de ser el lugar más relevante para la creación curatorial. El segundo sentido tiene una proyección aún mayor: el centro del arte occidental desapareció para dar paso a una estructura dinámica y cambiante, donde lugares anteriormente considerados como periféricos pasaron a ser nuevos centros,²⁴⁹ idea se enmarca en la amplia discusión que durante los últimos años se ha enfocado en los conceptos de arte global y de sistema internacional.²⁵⁰ La novedad en Kapur es que fue capaz de identificar las especificaciones del rol del curador en este escenario. Para ella, esta situación permitió desarrollar mayor capacidad crítica al curador, al poder establecer relaciones entre las obras y su contexto. A la vez, posibilitó generar nuevas maneras de comprensión y acercamiento a la obra, sugiriendo que en este contexto el curador se había transformado también en un crítico cultural.²⁵¹ Para profundizar en esta idea volvamos a *When Attitudes Become Form*, la exposición curada por Szeemann en Berna. Sin salir del tradicional espacio del museo (en este caso una *Kunsthalle*), fue más allá de este al entenderlo como un espacio abierto, permeable e interactivo. Estas características deben ser

²⁴⁷ Smith, *Thinking Contemporary Curating*.

²⁴⁸ Fowle, Kate: "Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today". En Rand, Steven; Kouris, Heather: *Cautionary Tales: Critical Curating*. (Nueva York: Apexart, 2007) pp. 26-35.

²⁴⁹ Kapur, Geeta: "Curating: In the Public Sphere". En Rand; Kouris: *Cautionary Tales*, pp. 56-68.

²⁵⁰ Un texto fundamental en esta discusión es el de Andrea Giunta: *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires, ArteBA, 2014).

²⁵¹ Kapur, "Curating...", pp. 56-68.

tenidas en cuenta por el comisiario al momento de realizar su propuesta, haciéndose cargo del espacio físico y simbólico. Se transforma así en un contextualizador del espacio.²⁵² Esta idea –a la que ya aludía Groys– significa situar histórica y territorialmente la muestra.²⁵³ su trabajo es siempre relacional: junto a la hipótesis narrativa que articula su planteo, y para argumentarla, explicita un conjunto de relaciones entre los actores (artistas, espectadores, obras, museo, territorio). Estas vinculaciones tienen por objetivo hacer un trabajo de contextualización a fin de generar una mejor comprensión de la obra. Las múltiples formas de arte público y arte participativo desarrolladas desde la década de 1960 en adelante se caracterizan por ser un proceso en donde lo central es un conjunto de relaciones, principalmente entre el artista, la obra y los espectadores. El objeto o producto artístico no siempre está presente y, en caso de existir, tiene un rol secundario. ¿Cómo curar, entonces, los procesos propios del arte público y del arte participativo? Recientemente la historiadora Louise Purbrick ha señalado que las preguntas con las que debe trabajar el curador son siempre las mismas, independientemente del contexto en donde se ubique la obra o si es arte objetual o no. Las interrogantes que ella estableció como claves son:

¿Cómo se pueden ordenar las cosas? ¿Cuáles son los efectos de un orden determinado? Y, particularmente, ¿qué pasa cuando imágenes u objetos son ubicados yuxtapuestos con cercana proximidad? ¿Qué se revela acerca de ellos o impone sobre ellos?²⁵⁴

Para Purbrick la curaduría debe cuestionarse la ubicación de los elementos que se están exhibiendo, es decir, contextualizarlos del modo más adecuado para que el elemento narrativo funcione. De acuerdo a esta perspectiva, el trabajo curatorial sería, en última instancia, una invitación al diálogo,²⁵⁵ individualizado

²⁵² Graham, Beryl; Cook, Sarah: *Rethinking Curating. Art After New Media*. (Cambridge: MIT Press, 2010), p.11.

²⁵³ Claire Bishop desarrolló esta idea a partir de tres museos que consideró icónicos por su capacidad para repensar el espacio museal desde su propia contemporaneidad, como estructuras dinámicas, abiertas y comprometidas con su presente histórico. Bishop, Claire: *Radical Museology: Or what's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (Londres: Koenig Books, 2013).

²⁵⁴ Purbrick, Louise: "Curating/Creating, Art/Activism: The Place Of Collective Participation". Discover Society, 03 junio 2015. <http://discoversociety.org/2015/06/03/curatingcreating-artactivism-the-place-of-collective-participation/>. Visitado: 25 de noviembre de 2015. La traducción es nuestra.

²⁵⁵ Purbrick, "Curating/Creating".

por una serie de características. No debe ser autoritario,²⁵⁶ sino inclusivo. Los espectadores, receptivos y críticos, son capaces de aportar lecturas y propuestas respecto de las obras, generando un debate horizontal entre los distintos participantes, idea que replica la inclusión del visitante en algunos de los modelos de la museología crítica. En segundo lugar, este diálogo debe tener como objetivo diversificar audiencias,²⁵⁷ pretendiendo llegar a un público cada vez más amplio. De este modo, la incorporación se hace parte no solamente aceptando la opinión de los participantes, sino también al invitar a un grupo cada vez mayor a formar parte de esa participación. Esta característica tiene eco en los primeros modelos desarrollados por la nueva museología, por ejemplo en los museos barriales y comunitarios. La tercera característica es que el objetivo último de la acción curatorial debe ser fomentar la generación de vínculos,²⁵⁸ entendido en todos los sentidos posibles, pues se trata de situar al artista en su entorno, conectándose tanto a la nueva museología como a la museología crítica. Aquí se unen las corrientes museológicas con la noción de curaduría. Cuando la curaduría se desarrolla en contextos de arte público y participativo, estos diálogos y vínculos deben superar los espacios y actores tradicionales y encarar otras dimensiones. El trabajo territorial, con la comunidad local, y con grupos activistas, entre otros, permiten al curador salir del espacio acostumbrado del museo y enfrentarse a la dimensión participativa de su rol. Este tipo de acciones permiten comprender que el objeto artístico no es el único instrumento de trabajo del curador, pudiendo incluirse otro tipo de estrategias no objetuales, generen o no un producto.

2. La figura del curador en el Museo a Cielo Abierto

El MaCA tiene como máxima autoridad la figura de un curador, cargo entregado por Francisco Méndez a la diseñadora Paola Pascual, que participó en el proyecto entre 1991 y 1992 en calidad de estudiante. Si bien desde el inicio trabajó en aspectos vinculados al Museo, fue cuando Méndez se retiró de

²⁵⁶ Storr, Robert: "How We Do What We Do. And How We Don't". En Marincola, Paula (editora): *Curating Now: Imaginative Practice/ Public Responsibility* (Philadelphia: Exhibitions Initiative, 2001), pp.3-22.

²⁵⁷ Halbreich, Kathy: "Inventing New Models For The Museum And Its Audiences". En Marincola, *Curating Now*, pp.67-79.

²⁵⁸ Purbrick, "Curating/Creating".

la Universidad en 1998 que el puesto recayó sobre ella. Hasta la fecha, Pascual ha sido la única curadora del Museo, teniendo a su completa responsabilidad todos los aspectos vinculados a él.

El concepto de curador fue ideado por Méndez y no identifica plenamente a Paola Pascual. Cuando la diseñadora asumió el cargo, evidenció que gran parte de los vecinos del cerro Bellavista desconocían el significado de esta noción. Fueron ellos mismos quienes comenzaron a definirla como directora o coordinadora. Para ella, estos nombres se ajustan mejor a su trabajo,²⁵⁹ considerando que desde el inicio del MaCA sus labores han sido variadas y no se ha limitado a una dimensión estrictamente curatorial. Podemos enumerar responsabilidades en el repintado, que Pascual ha liderado en las tres modalidades que se han desarrollado: trabajo en murales específicos, restauración total del Museo y acciones reparatorias.²⁶⁰ Desde los primeros años del MaCA una de las tareas que le más preocupó fueron las relaciones con los vecinos, manteniendo un contacto permanente con ellos. La curadora propuso dos instancias de trabajo vecinal que, por falta de presupuesto, no pudieron concretarse. Una fue la de los vecinos-guías. De acuerdo al proyecto, estos se inscribirían voluntariamente y recibirían una capacitación que les permitiera realizar recorridos guiados gratuitos por el Museo. La otra, complementaria a la primera, era la de los vecinos-custodios. Inscritos bajo la misma modalidad que los vecinos-guías, su labor consistía en resguardar las obras de rayados y graffitis, enfrentando uno de los principales problemas que tenido el Museo en los últimos años.²⁶¹ Otra de las labores de Pascual en el MaCA consistió en la realización de visitas guiadas a quienes las solicitaran. En cuanto a hito turístico de la ciudad, comúnmente la Universidad ha recibido pedidos de parte de colegios y otras instituciones para realizar un recorrido guiado por el Museo, labor que siempre ha estado a cargo de la curadora. Por último, Pascual ha sido la encargada de mantener contacto con la Municipalidad y con algunos de los artistas participantes; relacionarse con la prensa cuando esta lo ha solicitado; fotografiar constantemente los murales y el

²⁵⁹ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

²⁶⁰ *Supra*, p.75 No consideramos la restauración de 2015, que se realizó por iniciativa de la Municipalidad y la Universidad no participó en ella. Pascual tuvo contacto con el equipo de restauradores, aunque no formó parte de los trabajos.

²⁶¹ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

barrio para evidenciar los cambios del MaCA y su entorno y llevar un archivo histórico del Museo.

Su rol ha sido bastante más amplio que las funciones estrictamente curatoriales, por lo que la diseñadora ha definido su trabajo como estar a cargo del MaCA.²⁶² Como mencionamos más arriba, Pascual comenzó a trabajar en el Museo siendo estudiante como ayudante de los artistas participantes, mientras completaba sus estudios de diseño gráfico en la Escuela de Arquitectura y Diseño (ex EAV). Tras titularse, continuó cercana a Méndez y permaneció en la Universidad, incorporándose a las actividades iniciales que surgieron asociadas al Museo (primeras restauraciones y creación del libro *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*, ambos entre 1994 y 1995), trabajo que se formalizó en cuanto curadora a finales de la década. La ausencia de estudios en el área de curaduría o museología y su trabajo desde quehacer en el MaCA han derivado en que Pascual le haya entregado una dimensión fundamentalmente práctica a su propia relación con el Museo, la que definió como afectiva antes que académica. Esta se ha ido desarrollando de acuerdo a las propias necesidades que ha tenido el Museo, debiendo adaptar su trabajo a las transformaciones del proyecto (repintados y restauraciones, cambios urbanos).²⁶³ Pascual nos entregó, desde su experiencia, dos importantes pistas sobre cómo se ha gestado su actividad de “curaduría práctica” como ella la ha definido.

En relación a los vecinos, Pascual consideró esencial el contacto permanente y el dominio de las dinámicas barriales, que desarrolló de manera ininterrumpida hasta el año 2010, cuando los lineamientos del Departamento de Extensión Cultural fueron modificados.²⁶⁴ Esto se manifestó -además del trabajo en proyectos como los de vecinos-guías y vecinos-custodios- en la generación de vínculos amistosos con varios de ellos, contacto permanente con la Junta de Vecinos y en el conocimiento de la cotidianeidad del sector, aspectos de gran relevancia en el MaCA considerando la importancia que desde el Taller de Murales Méndez le otorgó al barrio. En relación a los visitantes, Pascual cree que como curadora su misión ha consistido en hacer ver distintos elementos de

²⁶² Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

²⁶³ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

²⁶⁴ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

cada obra a los espectadores en el marco de las visitas guiadas, activando en ellos una lectura y comprensión de las obras. Señaló al respecto:

Es rol del curador hacer ver cosas simples de cada obra. Por ejemplo, la relación entre el mural de Roser Bru y Neruda, o entender que Núñez hace una referencia política en su trabajo, porque su mural es parte de una obra mayor, que hizo como denuncia durante la dictadura. Como curadora, debo acercar desde toda perspectiva las obras a todo público, desde un niño hasta un especialista.²⁶⁵

Para idear esta manera de trabajar, la curadora inició su propuesta preguntándose cuál era el regalo que cada uno de los artistas participantes le hizo a la ciudad a través del mural donado para el MaCA, en cuyas respuestas encontró una clave que pretendió entregarle a los visitantes. En esta metodología encontramos un ejemplo concreto de su trabajo práctico y una clara reminiscencia al pensamiento de la EAV, explicitado a través de la noción de regalo y del modo en que Pascual entendió la relación entre el proyecto muralista y la ciudad. Su pensamiento tiene un referente tomado de la tradición de la Escuela de origen de Méndez y que se traspasó a la labor curatorial que ha ejercido. Aunque es interesante reconocer en las acciones desarrolladas por la diseñadora un acercamiento evidente al trabajo curatorial contemporáneo, este –como en muchos otros aspectos del Museo a Cielo Abierto- se ha manifestado de manera solapada. Por ello, nos interesa avanzar sugiriendo en qué sentido el trabajo llevado a cabo por Pascual puede ser considerado curatorial y cómo se pueden hacer relaciones entre su labor y los paradigmas de la curaduría contemporánea, a la vez que evidenciar otras dimensiones curatoriales presentes en el MaCA.

3. Aportes del Museo a Cielo Abierto a la noción de curador

3.1 *El MaCA y la curaduría contemporánea*

Al aplicar la amplitud del concepto de curador al MaCA, podemos señalar que las intuiciones que han guiado el trabajo de Pascual han estado más cercanas a la disciplina curatorial en algunos momentos concretos. Por ejemplo, donde mayormente se ha manifestado la labor curatorial de Pascual fue en el trabajo barrial que pretendió construir. Sus propuestas de los vecinos-guías y los vecinos-custodios, aunque no se llevaron a cabo, son ejemplos

²⁶⁵ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

claros de cómo vincular a la ciudadanía con el Museo. Siguiendo a Purbrick, podríamos señalar que estas propuestas constituyeron una invitación al diálogo. Misma intención tuvo el interés por generar vínculos permanentes con el vecindario, conociendo la dinámica barrial y la cotidianeidad del sector, donde lo que Pascual entendió como “curaduría práctica” tomó una forma específica en el trabajo vecinal, estableciendo diálogos horizontales con los habitantes.

En cuanto a las visitas guiadas, estas se han caracterizado por la interacción con el público, haciéndoles sugerencias respecto de los modos de leer y comprender las obras. Se presentan más bien como trabajo de mediación con tendencia pedagógica-curatorial.²⁶⁶ Como base, se asume a la exposición como un sistema de comunicación, utilizando herramientas educativas que permiten establecer un diálogo con el visitante.²⁶⁷ Los trabajos del mediador y del curador son complementarios: ambos tienen como objetivo central la generación del diálogo, difiriendo en cómo activarlo. El curador lo hace desde las relaciones que establece entre las obras mismas, el museo y los visitantes. El mediador, desde la comunicación con los espectadores donde, a través de criterios educativos, refuerza la relación que ha construido el curador. En conjunto, desde la especificidad de su disciplina, contribuyen a crear un museo más abierto, dialógico y una comunidad más participativa. Al tener el Museo a Cielo Abierto solamente a una persona para todas las funciones asociadas a él, estos trabajos se tienen a confundir y sintetizar. Pese a su proximidad, creemos necesario distinguirlos, reconociendo en ellos distintas formas de inclusión y participación de la comunidad.

En cuanto museo, el MaCA tiene muchas particularidades: su ubicación, su carácter de abierto, su falta de administración y de mantención de las obras demuestran que el título de museo es incompleto. Resulta evidente que en su dimensión curatorial también se haya visto enfrentado a estos problemas. Quizás el más claro sea la imposibilidad de reordenar el conjunto de obras en términos físicos. Al ser insostenible de realizar en el MaCA una curaduría como la del MNBA, que otorgó nuevos matices a obras clásicas de la colección al

²⁶⁶ Coca, Pablo: “Procesos de mediación en las prácticas comisariales”. *Educación Artística, Revista de Investigación*, n°2 (2001): pp.71-75.

²⁶⁷ Núñez, Angélica: “El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal”. *Universitas humanística*, n°63 (2007): pp.181-199.

reubicarlas, queda el aplicar otro tipo de estrategias. Nos referimos a un reordenamiento conceptual y simbólico del espacio que alberga el Museo, sobre todo en su relación con el paisaje urbano. Uno de los criterios que tuvo en cuenta Méndez para la elección del barrio donde se ubican los murales fue el cómo va cambiando su paisaje conforme se avanza en el recorrido y -de acuerdo a una característica típicamente porteña- a la capacidad de generar distintas vistas de los murales según dónde esté ubicado el paseante. Los murales se van presentando de distintas maneras en la medida en que se avanza o retrocede en el recorrido del Museo. El propio Méndez aprovechó para su obra un muro en una curva para dar cuenta de esto, en un trabajo abstracto de múltiples vistas y amplias interpretaciones. En otros sectores del Museo hay evidentes vinculaciones por la cercanía de las obras (por ejemplo el mosaico de María Martner en relación a la obra de Vilches). Otras conexiones son menos visibles, por lo que deben ser evidenciadas. Es el caso del mural de Vergara Grez, perceptible desde el sector donde está la obra doble de Eduardo Pérez, generando una interacción entre ambas identificable desde una parte específica del Museo y que luego se torna invisible. Esta característica de acción-retroceso se genera en varias partes del recorrido y forma parte de uno de los objetivos centrales del proyecto: la interacción entre paisaje natural, urbano y pictórico.



Imagen 76: Parte del mural 4-5 (Eduperito). Al fondo, mural 12 (Ramón Vergara Grez), 1994

Fuente: Libro MaCA

La noción de recorrido en el MaCA, tan característica del objetivo de Méndez y tan heredera de la EAV, podría ser activada por Pascual y dada a conocer a los visitantes a través de diversas estrategias y señaléticas. Sin embargo, existe un problema de orden práctico que dificulta dicha comprensión. En el año 2000, y sin hacer partícipe a la Universidad de la decisión, la Municipalidad de Valparaíso instaló dos letreros indicativos que, a modo de pórtico, marcan el Museo a Cielo Abierto. Uno se ubica en la intersección del pasaje La Bruyere y Héctor Calvo y otro en la intersección de las calles Rudolph y Ferrari.



Imágenes 77 y 78: Letreros de la intersecciones La Bruyere y Héctor Calvo y Rudolph y Ferrari, 2015
Archivo MDC

Si bien los letreros que refieren al Museo son necesarios considerando los muchos visitantes que recibe, el problema reside en que la ubicación de estos nada tiene que ver con el recorrido establecido por Méndez y defendido por Pascual en sus visitas guiadas. Si tomamos en consideración estos letreros, al ingresar por el que está ubicado en la parte más alta del Museo (La Bruyere y Héctor Calvo), el visitante debe bajar un pasaje y una escalera para llegar al mural de Mario Toral, ignorando los primeros once trabajos (diez murales y un mosaico), aunque el de Rodolfo Opazo (pero no el de Roberto Matta) es visible al bajar. Desde ahí, el paseante toma la calle Rudolph para encontrarse con las obras de Francisco Méndez, Roser Bru, Sergio Montecino y José Balmes. Llegado este punto, aparece el segundo letrero indicativo, dando la impresión de salir del Museo. Aunque desde ahí son visibles el resto de las obras (a excepción de la de Nemesio Antúnez), la ubicación de estos letreros tiende a

confundir. Sobre a su instalación, Pascual cree que es necesario preguntarse si, al traspasarlos, se está ingresando (o saliendo) al espacio donde está ubicado un mural en particular o bien a parte del MaCA.²⁶⁸ Creemos que ambas respuestas son ambiguas puesto que no dan cuenta de dos de las características centrales del Museo: la consideración del proyecto en cuanto conjunto antes que una serie de murales individuales y la noción de recorrido. La mayoría de los visitantes que recibe el Museo hace el circuito de manera independiente lo que, sumado al desconocimiento general que hay en torno a MaCA, juega en contra de la elaboración de un posible criterio curatorial para su comprensión.

Creemos que la existencia de elementos referenciales es positiva, pero debe estar correctamente ubicada desde la óptica de la curaduría contemporánea y respetando las intenciones originales del proyecto, a fin de sugerir una visión completa del Museo. Este ejemplo nos demuestra un punto en el que ya hemos insistido: al ser un espacio abierto, el MaCA es ampliamente relacionable con la ciudad, tal como buscó Méndez y la EAV. Hay aquí una convergencia en relación a los curadores que presentamos en las primeras páginas de este capítulo, pudiendo vincular esta idea al museo como espacio elástico y abierto, tal como lo entendió Hultén. También veíamos cómo Szemann y Hopps, cada uno desde sus planteamientos, sugirieron relacionar el museo con la ciudad. Estas nociones repercutieron con fuerza en las ideas de museólogos y curadores contemporáneos y nos demuestran la sintonía que existe entre el MaCA y estas disciplinas. En el primer apartado de este capítulo mencionamos los elementos claves en la actividad del curador que -en su conjunto- permiten hablar de una autoría curatorial: manejo teórico, activación de nuevas lecturas, acercamiento a todo público, dominio técnico y teórico de la muestra. En el MaCA, estas condicionantes se han cumplido en parte. Pascual ha instalado nuevas lecturas, tanto en su trabajo vecinal como en las visitas guiadas. Los otros aspectos no se han manifestado: no hay propuestas teóricas en torno al MaCA (en cuanto Museo a Cielo Abierto o como experiencia de arte público, por ejemplo); tampoco un acercamiento a todo público, pues las visitas guiadas son esporádicas y los letreros no son, realmente, indicativos; no existe un

²⁶⁸ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

dominio técnico (el mal estado de conservación y mantención de las pinturas ha sido la tónica en la historia del Museo) ni teórico (no se ha aprovechado el valor individual de las piezas que lo componen ni se explican los fundamentos ni la historia detrás del proyecto). En definitiva, la mala gestión y administración que hay en torno al Museo han hecho que carezca de rasgos curatoriales más definidos.

3.2 *Francisco Méndez como curador*

En los primeros momentos del Museo sí hubo características que nos permitirían hablar de una dimensión autoral que reconocemos en la figura de Francisco Méndez. Fue él quien estableció la ubicación de las obras, seleccionando los muros y estableciendo el recorrido del Museo. El pintor conocía este trabajo desde sus otras experiencias en torno al espacio, que aparecieron por primera vez en el Taller de Murales y tomaron una particular forma en el curso de Pintura no Albergada. La relación pintura-paisaje es una dimensión curatorial, al pensar (tal como el curador de un museo tradicional) la ubicación de las obras y las relaciones que ellas tienen entre sí y con su entorno, idea que Méndez replicó en el MaCA.

Méndez estudió y evidenció a través de dos registros el recorrido y las múltiples vistas generadas, demostrando este interés en el libro MaCA. En él, planteó también el objetivo del Museo, al señalar que “este libro sólo pretende mostrar los murales en una suerte de diálogo con la espacialidad propia de este cerro, de cómo van apareciendo a medida que uno se acerca a ellos y su peculiar relación con la arquitectura circuncidante”.²⁶⁹ Este aspecto se relaciona con muchos de los argumentos que hemos ido presentando en el transcurso de esta tesis y dan cuenta del interés de Méndez por el espacio, principal foco de atención en el MaCA. Esta intención de la EAV y que Méndez trasladó a la pintura mediante una propuesta museística concreta, surgió desde la voluntad por superar el soporte tradicional y experimentar otros formatos en las prácticas de Pintura no Albergada y del Taller de Murales. También es útil explorar la dimensión curatorial del trabajo de Méndez desde una reflexión teórica. Al respecto, podemos tomar las palabras de José Roca, para quien

²⁶⁹ Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, p.14.



Imagen 79: Murales de Francisco Méndez en Caleta El Membrillo, h.1969-1973
Archivo EPT

El acto del curador consiste exactamente en eso [seleccionar]: escoger los artistas y las obras que conformarán una exposición. La definición de los criterios para esa escogencia es el punto de partida del acto curatorial, pero es en la mirada particular del curador -y en las relaciones que logre establecer entre las obras que selecciona y el contexto en que realiza su exposición- donde está la diferencia entre una curaduría lograda y una que no lo es.²⁷⁰

Fue Méndez quien solucionó estos aspectos: si bien los artistas participantes estuvieron definidos gracias a los contactos establecidos por Antúnez, la ubicación de las obras, las relaciones entre ellas y con el contexto fueron aportes de Méndez. Esta idea puede ser interpretada a partir de una doble perspectiva, ambas desde la influencia de la Escuela de la que fue miembro fundador. Se puede entender a Méndez como líder de la propuesta realizada en Valparaíso a modo de las experiencias artísticas de la EAV. Tal como en la *phalène*, en el MaCA, el Taller de Murales y el curso de Pintura no Albergada

²⁷⁰ Roca, "Notas sobre la curaduría autoral, p.32.

encontramos actos que conservan una dimensión que, al mismo tiempo, es colectiva y autoral. Para Méndez “cuando cualquier grupo de poetas y artistas hagan actos poéticos y los hagan en la más absoluta *gratuidad*, ahí la *Phalène* seguirá existiendo”.²⁷¹ Esta idea evidencia una consonancia entre el MaCA, el Taller de Murales y la *phalène*, y demuestra la influencia de la EAV en las actividades impulsadas por Méndez. En el concepto de *phalène* está la semilla de la curaduría del MaCA: ofrecer al espectador mediante la gratuidad, iniciativa que Méndez organizó a través de la invitación que hizo a los participantes. Por último, la gratuidad se vincula también a la noción de regalo defendida por Pascual, pudiendo encontrar la misma idea en los dos momentos curatoriales del Museo. También se puede entender a Méndez como curador mediante la influencia EAV a través del recorrido. Él lo consideró como uno de los elementos centrales del MaCA y lo definió estableciendo el circuito y la ubicación de los murales. También en consonancia con el planteamiento de la Escuela, la ubicación y el contexto de una obra visual son fundamentales. Considerando la estrecha relación que la EAV desarrolló con la ciudad de Valparaíso y su específica arquitectura y geografía, las vinculaciones entre el lugar y los murales del MaCA son comparables a la relación entre la *phalène* y el signo pictórico.

Méndez pensó curatorialmente el Museo a Cielo Abierto desde sus múltiples referentes (su formación como arquitecto; la pertenencia al grupo fundador de la EAV; la influencia de la *phalène*; la experiencia del Taller de Murales y de la Pintura no Albergada). Los demás artistas participantes completaron el camino que Méndez había trazado, tal como el poeta dejaba abierta la intervención a los demás en los actos poéticos de la EAV. En el MaCA, la hipótesis narrativa tuvo que ver con la relación con el entorno que tanto le interesó lograr a través de un particular entendimiento del paisaje urbano de Valparaíso y de la experiencia pictórica. Cada artista invitado reinterpreto libremente el llamado de Méndez de acuerdo a sus propias ideas artísticas. En los orígenes del MaCA encontramos una experiencia curatorial abierta y dinámica, cuyo punto de

²⁷¹ Recordemos que en el pensamiento de la EAV la noción de acto poético involucraba referencias a otras expresiones artísticas, sobre todo las que son propias de las artes visuales, como la pintura o la escultura (de ahí la noción de signo). Méndez, *De la grandeza*, p.52. La cursiva es habitual en el autor para remarcar aquellos conceptos con los que comúnmente trabaja.

partida fue el objetivo del líder del Museo y que tomó formas particulares según la respuesta que ellos dieron. No podemos considerar a los participantes como curadores, pues el marco de acción (o, como la hemos llamado hasta acá, la hipótesis narrativa) estuvo a cargo del pintor y arquitecto. El MaCA funcionó como una *phalène*, como estrategia pública, participativa y colectiva comandada por un artista. Las maneras de reinterpretación del llamado de Méndez y la aparición de los intereses particulares de cada uno de los pintores en el MaCA se manifestó de distintas formas: mediante un vínculo con los muros (Barrios y Vilches); a través de una referencia a la ciudad (Toral, Antúnez, Balmes, Bru); con una transformación del proyecto original para incorporar la especificidad porteña (Toral, Montecino). La dificultad de Méndez en cuanto curador residió en poder incorporar armónica y dialógicamente estos elementos a un proyecto pictórico que rescató una visión de conjunto de las obras y que incorporó características propias del arte público y participativo. En su intención de incluir al espectador (estudiantes, vecinos, paseantes), Méndez lo hizo tal como Szeemann en sus propuestas de fines de los '60 y principios de los '70. El visitante de las exposiciones curadas por el suizo participaba de un proceso que buscaba hacer visible el trabajo del artista. Así como Szeemann transformó las galerías de la *Kunsthalle* y de la *documenta 5* en un taller, Méndez hizo lo propio con las calles porteñas. Entender la calle como un laboratorio nos evoca la idea detrás de las *bottegas* de la EAV que luego se traspasaron al Instituto de Arte y que rememora la acción constante y la idea de Valparaíso como lugar de experimentación. El factor ensayístico y de laboratorio del Museo queda en evidencia en el particular caso de una obra instalada en la escalera Pasteur, donde finalmente se ubicó el mural 3 de Eduperito. Según los registros conservados por la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad y fotografías del archivo personal de Eduardo Pérez, en un primer momento se pintó un mural abstracto que posteriormente fue eliminado y reemplazado por la obra que ya conocemos.



Imagen 80: Estudiantes trabajando en el mural 3 (eliminado posteriormente), 1991
Archivo DEC

De acuerdo a las fotografías, el muro estaba virgen en 1991, por lo que no puede corresponder a una obra del Taller de Murales, sino necesariamente a una hecha en el contexto MaCA. En una conversación mantenida en julio de 2016 ni Francisco Méndez ni Eduardo Pérez reconocieron el boceto ni las fotografías de la obra.²⁷² Sin embargo, tenemos otras pistas que nos son de ayuda.



Imagen 81: Fotografías 24 y 25, registro B. Fotografías de Francisco Méndez, 1991
Archivo DEC

²⁷² Conversación entre Eduardo Pérez y Francisco Méndez, 06 de julio de 2016.

Según el registro, el mural 2 (Gracia Barrios) es de abril de 1991. Las modificaciones cromáticas sugeridas por Eduardo Pérez para el mural 4 y su continuación en el mural 5 están firmadas en el mismo año.²⁷³ El boceto del definitivo mural 3, firmado por Pérez como Eduperto, es del 29 de mayo de 1992, bastante más tardío que el resto de las obras de ese sector, todas de 1991. El Museo se inauguró en julio de 1992, por lo que puede pensarse que esta fue una de las últimas obras finalizadas. Considerando la cercanía entre Eduardo Pérez y Francisco Méndez y el que este último estuvo desde un comienzo participando del MaCA, este desfase puede ser atribuido a que, hasta ese momento, Méndez pretendía continuar con el mural posteriormente eliminado.

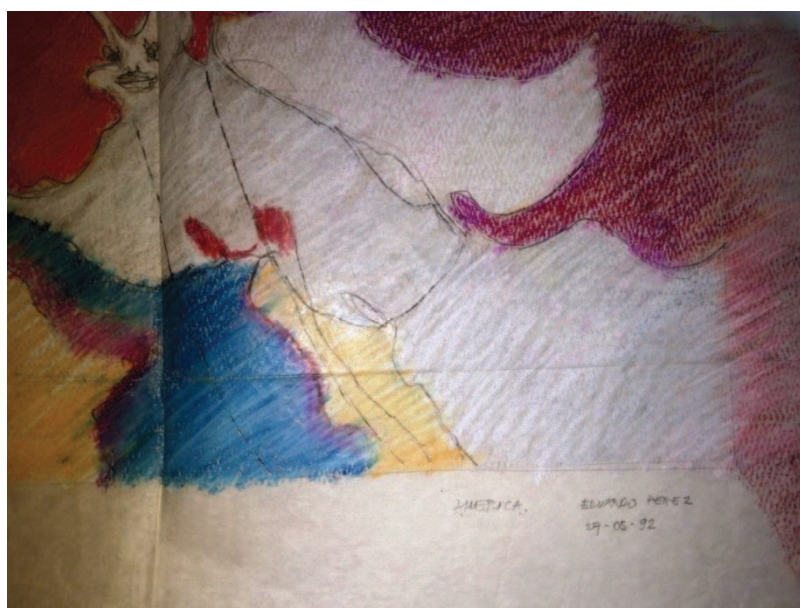


Imagen 82: Boceto para mural 3 definitivo, firmado por Eduardo Pérez y donde es visible la fecha 29-05-1992
Archivo DEC

Claudio Fraiman, alumno de Méndez en la Escuela de Arquitectura y Diseño y ayudante del Museo a Cielo Abierto desde antes que Pascual se incorporara al proyecto, entrega otras claves. De acuerdo a su testimonio, en ese muro había algunos vestigios de un mural del periodo del Taller y Méndez intentó rescatarlo repintándolo. Sin embargo, el muro era muy húmedo y el óleo utilizado se

²⁷³ Bocetos Museo a Cielo Abierto, Archivo Dirección de Extensión Cultural, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

descascaró prontamente.²⁷⁴ No podemos comprobar la existencia de ese mural, pues en la única fotografía (imagen 81) no es visible. Pese a este desajuste técnico, Méndez insistió bastante en la realización del mural. En el archivo de la Dirección de Extensión Cultural encontramos cinco bocetos de la obra y dos fotografías de estudiantes trabajando en ella (imagen 79). De todos los murales que figuran en el registro (los veintiún definitivos y este), es sin duda el que más veces fue ensayado. Todos estos dibujos son atribuibles a Francisco Méndez, pues los apuntes son de su escritura y los dibujos conservan los rasgos más característicos de su trazo. Hay una primera versión de un dibujo sin terminar. El objetivo de este boceto fue indagar en las particulares dimensiones y características del muro, que se ubica en una pronunciada curva hacia la mitad de la escalera. En la parte inferior (escrito al revés) se lee “original que está fuera de las medidas”.

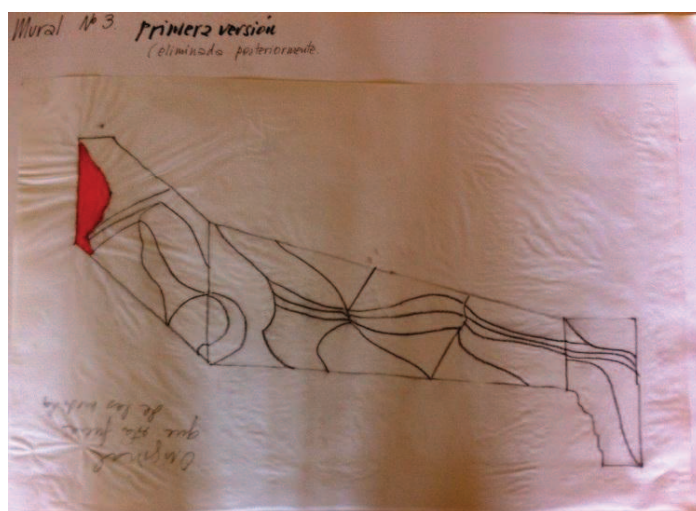


Imagen 84: Boceto para mural 3 (eliminado posteriormente), primera versión, 1991
Archivo DEC

El segundo boceto está coloreado y consta de dos dibujos. En él percibimos algunas modificaciones en relación a la primera versión, acercándose más al que se pintó sobre la pared. En el dibujo ubicado en la parte baja del folio, Méndez incorporó unos acabados jaspeados, muy recurrentes en su pintura y que también observamos en el boceto para el mural 13.

²⁷⁴ Comunicación de la autora con Claudio Fraiman, 30 de agosto de 2016.

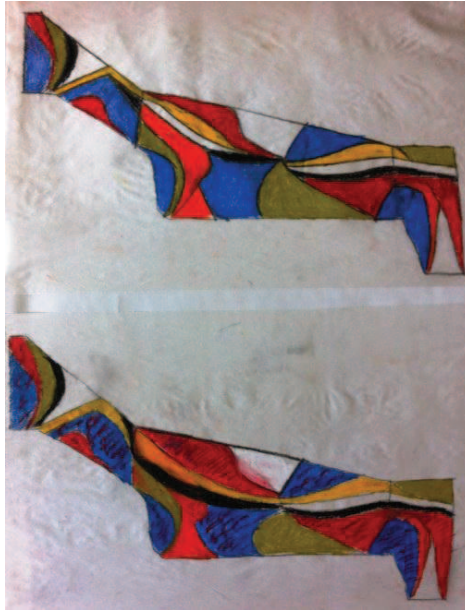


Imagen 85: Boceto para mural 3 (eliminado posteriormente) con colores, 1991
Archivo DEC

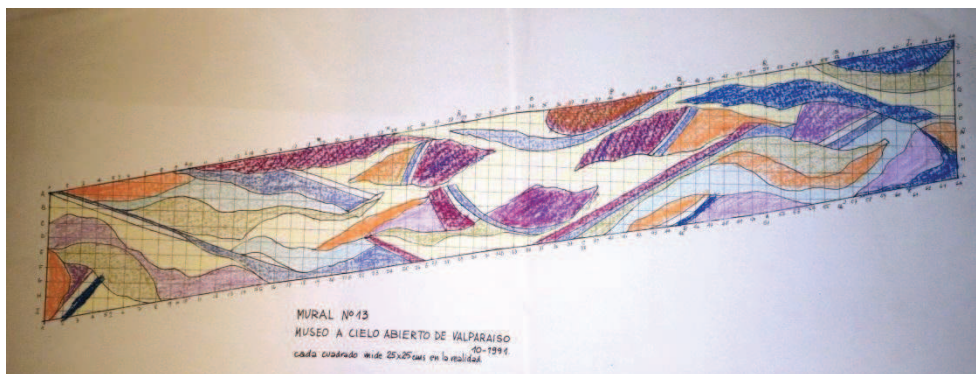


Imagen 86: Boceto para mural 13, 1991
Archivo DEC

La segunda versión es también coloreada y consta de dos bocetos, acompañados de distintos ejercicios abstractos con y sin pintar. Bajo el segundo, Méndez escribió “versión 2, corrección de colores de trazado en 1”, aunque dichas modificaciones no se llevaron a cabo pues el mural realizado no tuvo esos colores.



Imagen 87: Boceto para mural 3 (eliminado posteriormente), segunda versión, 1991
 Archivo DEC

El último de los bocetos es un traspaso de escala con el sistema cuadrículado que Méndez utilizó para las demás obras. Su composición difiere de todos los otros bocetos que hemos revisado y del mural pintado, particularmente en su costado superior izquierdo.

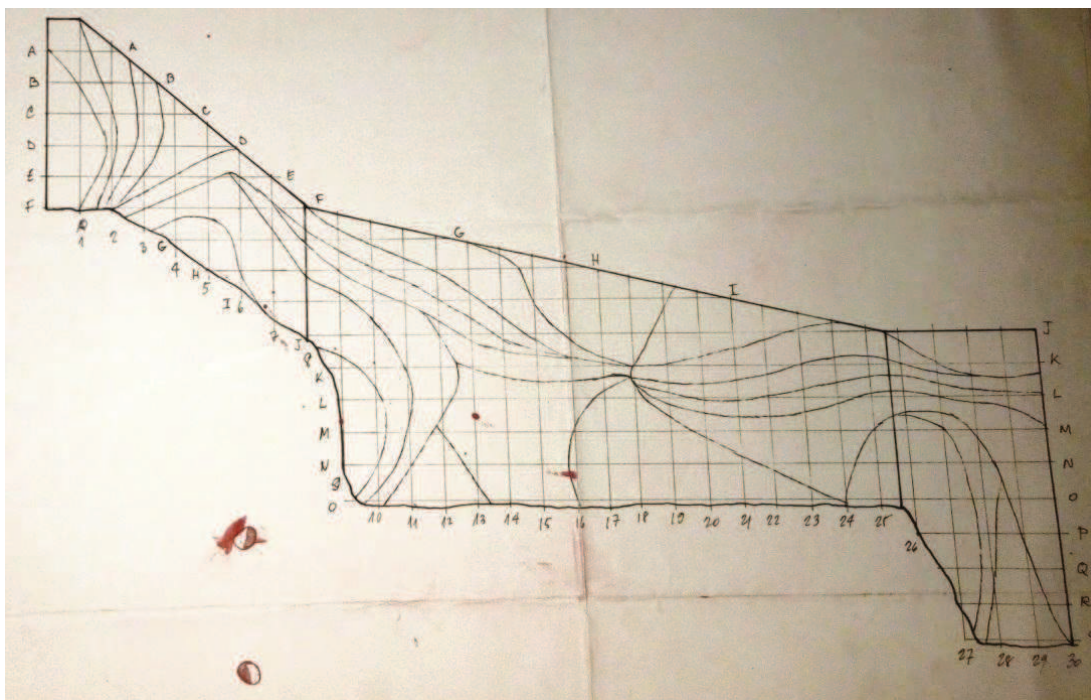


Imagen 88: Boceto cuadrículado para mural 3 (eliminado posteriormente), 1991
 Archivo DEC

El archivo fotográfico de Eduardo Pérez tiene distintas vistas de este mural tomadas durante su ejecución en 1991. Se demuestra que este no llegó a ser terminado (al menos no tal como Méndez lo ensayó insistentemente), tal vez por el problema de la humedad mencionado por Fraiman. Sin embargo, la definitiva obra de Eduperto también está pintada al óleo, por lo que el desajuste técnico, si bien posible, no puede considerarse motivo suficiente. Podríamos atribuir algún problema en relación a la ubicación del muro, que por las características curvas del sector tiene cuatro secciones. Esto podría haber afectado la relación de continuidad de la obra y su vinculación con el espacio, aspectos, fundamentales para Méndez (pensemos en su mural 13, por ejemplo). De hecho, en la pintura definitiva la acción está centrada en la sección más grande del muro, siendo las otras tres solamente color (imagen 32).





Imágenes 89, 90 y 91: Tres vistas del mural 3 (eliminado posteriormente) que permiten apreciarlo por completo, 1991
Archivo EDP

La serie de ejercicios incluidas en los bocetos demuestran lo problemático que fue para Méndez esta obra, tanto como artista como curador. Si bien los dibujos están hechos desde un pensamiento pictórico, la decisión de

reemplazarlo por otra obra fue curatorial, más allá del motivo que lo haya gatillado. Este ejemplo nos demuestra la concepción del MaCA en cuanto a laboratorio experimental, herencia de las *botteghe* y del Taller de América. A su vez, nos reafirma cómo Méndez debió enfrentarse a muy diversas situaciones en el desarrollo del proyecto, en donde se mezclaron sus intereses (influencia de la EAV, experiencia muralista previa) con los intereses y las propuestas pictóricas de cada uno de los participantes. De todos modos, el criterio predominante fue el de Méndez, evidenciándose su dimensión curatorial que se desarrolló temprana y únicamente durante los orígenes del MaCA.

Podemos afirmar que el trabajo de curaduría en nuestro Museo tiene dos momentos. El primero de ellos estuvo a cargo de Francisco Méndez, cuando definió el recorrido y las principales características de esta propuesta museística. Si bien entregó libertad a los participantes, su criterio prevaleció en aspectos como la ubicación de las obras y su relación con el recorrido, como demuestra el caso del mural eliminado. Tras la inauguración del MaCA, a mediados de 1992, el rol curatorial de Méndez se transformó, apareciendo esta vez en el registro fotográfico que dio origen al libro del Museo. Las imágenes, capturadas por sus ayudantes (Claudio Fraiman, Paola Pascual y Sylvia Skarica) bajo su dirección, conservan el diálogo pintura-paisaje que le interesaba trabajar. Un registro de archivo nos da señas al respecto. Corresponde a un álbum fotográfico elaborado por Méndez donde hay muchas de las fotografías que se tomaron como estudios para el libro. Junto a cada una de ellas, se lee si el pintor la consideró para el registro, la eliminó o propuso volver a hacer una fotografía similar con ciertas variaciones. Esto nos demuestra el inflexible criterio definido por Méndez al respecto y cómo este se concretó, primero en el MaCA y luego en el desarrollo del libro que da cuenta de esa experiencia.



Imagen 92: Lámina de álbum preparatorio para el libro, elaborado por Francisco Méndez, h. 1994

Debajo de cada imagen, Méndez escribió una referencia. En el sentido de las agujas del reloj, son las siguientes: Interesante, pero hay que enfocar el mural; posible; a repetir sin los alambres
 Archivo DEC

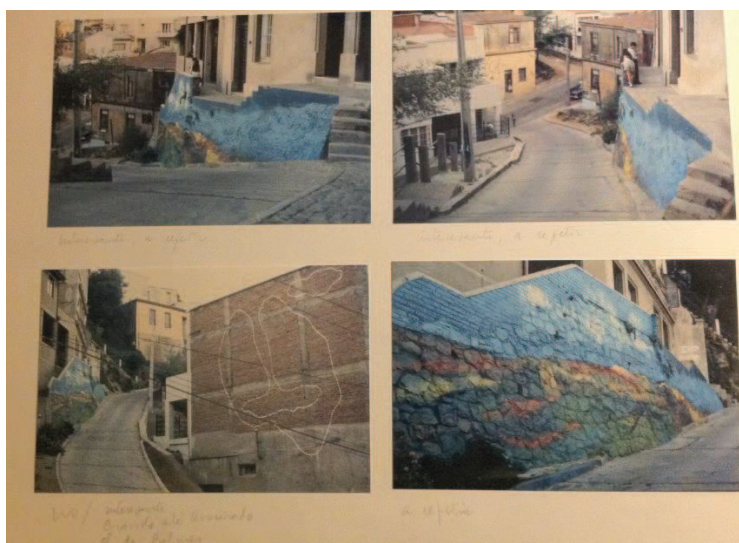


Imagen 93: Lámina de álbum preparatorio para el libro, elaborado por Francisco Méndez, h. 1994.

Los comentarios (en el sentido de las agujas del reloj): Interesante, a repetir; interesante, a repetir; no/ interesante, cuando esté terminado el de Balmes; a repetir
 Archivo DEC

Tras la primera edición del libro en 1995, la dimensión curatorial del MaCA desapareció hasta 1998, cuando Méndez se retiró de la docencia universitaria. Con el nombramiento de Paola Pascual como curadora del Museo,

reconocemos el inicio del segundo momento de una gestión curatorial. Esta etapa se diferencia claramente de la primera pues hay explícitamente una voluntad curatorial al crear el cargo, si bien las actividades llevadas a cabo por la diseñadora no siempre respondieron a características curatoriales ni haya existido una reflexión teórica respecto su labor. El trabajo realizado por Pascual responde más bien a los orígenes del concepto de curador, pues ella fue la encargada de cuidar la colección. Esto finalizó hacia 2011, cuando el Departamento de Extensión Cultural comenzó a derivar a Pascual a otras funciones. Desde entonces a la fecha, si bien en términos formales continúa existiendo el cargo y, ocasionalmente, Pascual ha figurado como encargada del Museo (por ejemplo, en el marco de la última restauración), el trabajo curatorial del Museo a Cielo Abierto ha desaparecido completamente.

Este capítulo evidencia que, tal como el concepto de Museo, hay muchos aspectos que no fueron tenidos en cuenta al momento de utilizar el término curaduría para referirse al trabajo de la persona a cargo del MaCA. Cuando Francisco Méndez solicitó a la Universidad la creación de este puesto y se lo entregó a Paola Pascual, lo estaba haciendo considerando la característica más genérica de la labor curatorial: trabajar con las obras exhibidas en un museo y hacerse cargo de ellas. Para Pascual, el cargo es equivalente al Museo: tal como el MaCA no es un museo en el sentido tradicional del término, el curador del MaCA no hace una actividad curatorial en términos tradicionales.²⁷⁵ Esta idea ignora las características renovadoras del trabajo curatorial que se desarrollaron desde la década de los '60 ni tiene en cuenta la apertura del concepto de museo. Como este, Méndez lo usó desconociendo la teoría detrás del concepto y es del mismo modo que lo ha aplicado Pascual en su trabajo. Siguiendo nuestra hipótesis, creemos que, sin pretenderlo, el MaCA se instaló en diálogo con planteamientos innovadores en relación a la noción de curaduría, tanto en su primer momento como tras la creación del puesto de curador. Observamos una consonancia entre las ideas de la curaduría contemporánea y la práctica llevada a cabo desde el MaCA, tanto en el trabajo como comisario de Méndez como en algunos de los aspectos desarrollados por Pascual. Tal como ya relacionamos al Museo con la nueva museología y la

²⁷⁵ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

museología crítica, proponemos que el MaCA puede ser leído en consonancia con las ideas curatoriales que explicamos en la primera parte de este capítulo. Estas ideas permiten activar y desarrollar la dimensión curatorial del Museo, cuyo criterio aún no ha sido definido pero que es urgente que se realice. Por sus particularidades, resulta necesario también comprender esta dimensión del MaCA en sintonía con los otros elementos en los que reconocemos un rol renovador. Ya revisamos la relación con propuestas museológicas. Resta ahora detenernos en la noción de arte público, que constituye el tema de nuestro próximo capítulo y en donde la idea curatorial reaparece desde otra perspectiva.

CAPÍTULO CUATRO

El Museo a Cielo Abierto como experiencia de arte público

1. Cómo entender el arte público

1.1 El concepto de arte público

Los primeros indicios teóricos respecto a la existencia del arte público los encontramos en “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss. El artículo fue elaborado en sintonía con la consolidación de distintas experiencias artísticas del *land art*,²⁷⁶ con la intención de explicarlo y situarlo en términos históricos y artísticos. Este movimiento surgió en los últimos años de los '60 y alcanzó su apogeo durante los '70, enmarcado dentro de la amplia derivación de los conceptualismos que fue sintetizada por el artista Robert Morris como antifforma en 1968. También denominada arte procesual, la antifforma se caracterizó por la intención de hacer destacar el proceso antes que el producto, llevando al límite las sugerencias que en la década anterior había realizado Jackson Pollock. Planteado inicialmente como técnica escultórica pero pudiendo abarcar todas las expresiones artísticas, el arte informal defendido por Morris pretendía trabajar con materiales maleables y transformables, contrario a las distintas experiencias concretas desarrolladas en la primera parte del siglo y, particularmente, en oposición al minimalismo, el que fue duramente criticado por el autor.²⁷⁷ Morris distinguió la dirección que el arte estaba tomando -enfocada en el proceso- y la defendió, aunque su manifiesto no fue capaz aún de sintetizar esas ideas que cristalizaron durante los años siguientes. Tal como Szeemann en las curadurías de la *Kunsthalle* de '68 y de la *documenta* del '72, centradas en las acciones más que en los productos, Morris distinguió lo procesual como la característica predominante de las experiencias artísticas que por entonces se perfilaban. El concepto, que el norteamericano defendió en un artículo del mismo nombre publicado en *Artforum*, sirvió para albergar a muchas tendencias que se estaban comenzando a desarrollar y que convergían al tener similares procedimientos, técnicas o ideas, particularmente las nociones de arte conceptual,

²⁷⁶ Aunque en la edición utilizada el concepto se tradujo como “arte terrestre”, privilegiamos el término en inglés, que es más comúnmente empleado por la historiografía.

²⁷⁷ Véase Morris, Robert: “Antifforma”. Disponible en: <http://www.lasonora.org/pdfs/album1/antiforma.pdf>. Visitado: 14 de junio de 2016.

postminimalismo y *land art*.²⁷⁸ El título de *land art* se usó para agrupar a un conjunto de artistas y obras que tenían en común la experimentación en la naturaleza y los grandes formatos, que se pueden dividir en obras hechas en o sobre el paisaje, (*Earthworks*) y los trabajos que abordan problemáticas en terrenos deteriorados por el uso industrial (*Land reclamation*).²⁷⁹ El principal logro del *land art* fue proponer una reflexión en torno al desarrollo del arte en los espacios públicos. Esto se enmarcó en una mayor discusión que agrupaba tanto a manifestaciones de la antifoma como otras expresiones artísticas (*Fluxus*, *happening*, *body art*, *performance*, situacionismo).

En torno a esta idea reflexionó Krauss. A partir de obras de artistas claves del periodo (los perímetros de Mary Miss, las instalaciones de Alice Aycock, los espejos de Robert Smithson), la teórica analizó las características de estas obras y su inclusión en el paisaje natural.²⁸⁰ Por primera vez -aunque sin señalarlo explícitamente- se enfatizó en el carácter situacional de la escultura,²⁸¹ destacando la interacción de estas obras con el paisaje, idea que fue ampliamente desarrollada y trabajada en las décadas sucesivas. La atención que tempranamente Krauss le otorgó a estas experiencias sirvió para esbozar la eliminación de las fronteras al fundirse con el paisaje natural, transformándolo. Con reminiscencias al concepto de la antifoma, Krauss defendió la idea de la escultura como una ausencia. Mientras en el texto de Morris la forma es lo ausente y de lo único que hay registro es de un proceso, en la historiadora la escultura se ubica en un sitio intermedio entre el no paisaje y la no arquitectura. Por ello, en Krauss “la escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones”.²⁸² Reconoció como una manifestación completamente posmoderna el que “las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad”.²⁸³ Esto puede aplicarse a diversas expresiones

²⁷⁸ Couderc, Sylvie: “Arte conceptual”. En VV.AA: *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. (Buenos Aires: La Marca Editora, 2010), pp.35-37.

²⁷⁹ Dagbert, Anne: “Land art”. En VV.AA: *Grupos*, pp.146-148.

²⁸⁰ El principal mérito de este trabajo consistió en abordar la inespecificidad del medio, que luego la propia autora revisitó en el ensayo “A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium” (Nueva York Thames & Hudson, 1999).

²⁸¹ Krauss, Rosalind: “La escultura...”, pp.59-74.

²⁸² Krauss, Rosalind: “La escultura...”, p.66.

²⁸³ Krauss, Rosalind: “La escultura...”, p.60.

artísticas que, desde los '60 hasta nuestros días, han experimentado formatos transdisciplinarios y técnicas ambivalentes, que no pueden ser comprendidos desde la pureza de una única expresión artística. Gracias a esto, el concepto de campo expandido se aplicó de manera muy amplia y elástica. Sin nunca romperse (es decir, sin desvincularse completamente de su soporte o formato inicial), las distintas manifestaciones artísticas demostraron su capacidad de expansión. Luego, la noción campo expandido se equiparó con la arte híbrido. Fue la obra que el artista conceptual francés Daniel Buren desarrolló durante la década de los '80 la que permitió que se pudiera hablar de pintura en el campo expandido.²⁸⁴ Sus trabajos de este periodo se caracterizaron por superar el límite de la pintura al proponer una interacción entre el color y el espacio en obras que, al salir del formato bidimensional, transformaban su lugar de emplazamiento.

La interrelación entre las diferentes expresiones artísticas fueron cada vez más amplias y hoy la noción de campo expandido se aplica para hablar de una diversidad de conceptos que desde su disciplina inicial dialogan con otras, trastocándose: dibujo, cine, fotografía, arquitectura, poesía y grabado han sido analizadas desde la perspectiva del campo expandido, entendiéndolo más allá de los espacios institucionalizados como museos y galerías.²⁸⁵ Incluso, el museo también puede expresarse en su campo expandido, como nos sugieren, por ejemplo, los museos al aire libre o los que interactúan con su entorno. Esta apertura significó también una transformación para el observador. Muchas veces inaccesibles por el lugar donde se ubican, solamente se podían revisar mediante registros (videos, fotografías, textos, materiales, etc.), desapareciendo el total dominio visual. Los registros (también denominados huellas) son siempre insuficientes e inespecíficos para una comprensión cabal de la obra, apenas reconociendo su existencia. Aunque estos elementos pueden exponerse en los circuitos tradicionales de museos y galerías o

²⁸⁴ Fernández, Almudena: "La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalind E. Krauss". *Revista Investigación: cultura, ciencia y tecnología*. Vol. 2, nº3 (2010): pp.55-59.

²⁸⁵ Lagos, Renée: "El concepto de campo expandido". *Generación Abierta*, nº63. Disponible en: <https://retoricaeimagen.wordpress.com/el-concepto-de-campo-expandido/>. Visitado: 14 de junio de 2016.

conservarse en un archivo, desaparecen los lugares de presentación y ubican al espectador en lugar incómodo e inacabado.²⁸⁶

El texto de Rosalind Krauss no se refirió al arte público de manera explícita, pero al abordar tanto las relaciones existentes entre escultura y paisaje y las manifestaciones artísticas fuera de los circuitos de exposición tradicionales, sus apreciaciones han servido de referente, pues las obras que analizó tienen un elemento público considerando sus lugares de emplazamiento y sus grandes dimensiones. Por lo tanto, sus argumentos son imprescindibles al momento de analizar las expresiones artísticas en espacios públicos. En nuestro caso, son además muy relevantes por las consonancias entre las ideas de Krauss y las desarrolladas por la Escuela.

Continuando con las estrategias artísticas públicas, el filósofo español Félix Duque ha definido la idea de arte público considerando las siguientes características: es aquel que está dirigido a un público general (es decir, no necesariamente especialista), se ofrece gratuitamente (sin necesidad de pagar para acceder a él) y busca interactuar con la ciudadanía.²⁸⁷ De acuerdo al autor, el arte público comúnmente se ha confundido con las expresiones artísticas al aire libre o con la escultura monumental, aplicándose el concepto para cualquier manifestación artística en el espacio urbano. La diferencia entre cualquier tipo de expresión artística al aire libre y el arte público es que este siempre tiene como objetivo irrumpir en el paisaje urbano. El interés por marcar un hito en el entorno significaría la superación del monumento. Al contrario de este, el arte público no pretendería pasar a formar parte del mobiliario urbano, sino destacarse en el entorno citadino. Volvemos aquí a la referencia insinuada por Krauss. A diferencia de la escultura monumental o conmemorativa, el arte público es siempre un *site specific*.²⁸⁸ Por lo mismo, no es todo el arte que está en la calle, al aire libre o en espacios públicos, sino aquel que tiene, entre otros aspectos, un carácter relacional con su entorno. Esto va de la mano con la idea de irrupción en Duque, evidenciándose ahí el rol social de la obra de arte público. Para aclarar la diferencia entre arte en espacios públicos (también

²⁸⁶ Al respecto, véase las entradas *Earth Work*, *Huella* y *Expanded Field* del léxico de VV.AA: *Grupos*, pp.274-276.

²⁸⁷ Duque, Félix: "Arte urbano y espacio público". *Res pública* n°26 (2011): pp.75-93.

²⁸⁸ Pese a que ha sido traducido como especificidad espacial, privilegiaremos el término en inglés, tal como lo ha hecho la historiografía.

llamado arte al aire libre) y arte público, Duque elaboró una analogía con la catedral gótica, argumento central de su trabajo *Arte público y espacio político*. Esta sería el primer ejemplo de arte público moderno pues reuniría todas sus características, las que se pueden sintetizar como sigue:

- Es resultado de las innovaciones técnicas, del trabajo de taller y de un modelo determinado, todas circunstancias propias de su momento histórico.
- Se constituye como parte del urbanismo de la ciudad medieval.
- Se integra simbólicamente con el espacio político.
- El pueblo la ha erigido.²⁸⁹

Entendemos que la relación que Duque elaboró entre la catedral gótica y el moderno arte público no es literal, sino que estos aspectos deben ser reinterpretados y llevados a nuestro contexto para su plena comprensión. Si seguimos la argumentación propuesta por Duque, podríamos trasladar sus analogías a las siguientes condiciones del arte público:

- Tiene aspectos técnicos que son propios de su situación histórica, esto es, elementos materiales y plásticos que permiten contextualizarla. Aquí aparece el primer indicio de un vínculo con su situación espacio-temporal.
- Se relaciona con su entorno (urbano o rural). La catedral gótica es un fenómeno asociado al resurgir de la ciudad durante la Baja Edad Media. El arte público contemporáneo, por el contrario, se puede desarrollar tanto en un espacio urbano como en uno rural. De hecho, las primeras experiencias el *land art* explicadas en el texto de Krauss se llevaron a cabo en sitios no urbanizados.
- Tiene un rol simbólico en relación al espacio donde se ubica. La obra pública contemporánea se vincula con el lugar donde está emplazada en términos plásticos o prácticos, aludiendo a la particularidad de la obra y/o del lugar.
- La sociedad debe participar de él. Duque pensó en cómo la sociedad completa se incorporaba, desde distintos puntos de vista, a la construcción de la catedral gótica. En el contemporáneo arte público no

²⁸⁹ Duque, Félix: *Arte público y espacio político*. (Madrid: Akal, 2011), pp.30-35.

todos necesariamente participan de la elaboración de la obra (esto constituye un aspecto específico de participación). Sin embargo, debe ser una obra abierta a la comunidad y que interactúe y se relacione con ella. No es suficiente que se encuentre en el espacio público, sino que también tenga algún tipo de vinculación con quienes utilizan ese espacio.

En estas cuatro características analógicas entre la catedral medieval y el arte público contemporáneo podemos reconocer que el autor va usando un modelo sucesivo: el contexto histórico genera una vinculación espacial, la que debe realizarse de manera tanto práctica como simbólica. De este modo, será la comunidad la que podrá relacionarse con la obra. Como vemos, todos los elementos están atravesados por la idea de la relación (con su tiempo, con su espacio, con su sociedad), manifestando el objetivo último del arte público y conectándose con la noción de *site specific*. Si bien Félix Duque no entregó una definición del concepto de arte público, estas ideas nos sirven para generar una caracterización hecha por el autor para comprenderlo más acabadamente, lo que podemos completar con otras perspectivas.

En la investigación *Arte público en la ciudad de Zaragoza. Escultura, monumentos, murales y relieves al aire libre*, Manuel García y Jesús Lorente definieron el concepto de arte público señalando que “es aquel que sale al encuentro de los ciudadanos en las calles, plazas y parques de nuestras ciudades o en otros lugares públicos. Su presencia allí sirve de referente visual de ese entorno”.²⁹⁰ Mientras en Duque el centro de la definición está puesto en el elemento relacional, en García y Lorente está pensando desde el encuentro con los ciudadanos. Comparten ambos el foco del contacto con la comunidad, difiriendo las formas de alcanzarla. Duque pensó un matiz esencialmente político (de ahí que sea tan importante la vinculación espacio-temporal y la participación de la sociedad en su argumentación),²⁹¹ mientras García y Lorente aportaron desde una perspectiva plástica que permite enriquecer nuestra caracterización. La consideración de un referente visual agrega un

²⁹⁰ García, Manuel; Lorente, Jesús: *Arte público en la ciudad de Zaragoza. Escultura, monumentos, murales y relieves al aire libre*. (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, s/a), p.5.

²⁹¹ Hay que considerar que Félix Duque le dio gran importancia al elemento político, que funcionó como concepto esencial en su argumentación, de sello esencialmente filosófico. No desarrollaremos aquí este aspecto por desvincularse del tema que es de nuestro interés.

nuevo elemento al intento por definir el arte público, desde donde estaría dado el elemento de conexión con la comunidad. Para los editores de esta investigación, “salir al encuentro” refiere a la posibilidad de conectar con el espectador visualmente, es decir, intervenir en su entorno, como lo destacaron tanto Duque como Krauss.

1.2 Los orígenes del arte público

El texto de Krauss fue pionero al reconocer un conjunto de artistas que, desde 1970, se encontraban realizando prácticas artísticas fuera de los espacios institucionales. Catherine Grout propuso la distinción entre arte en el espacio público (donde podríamos incluir las manifestaciones del *land art*) y arte en el medio urbano, aquel que se desarrolla únicamente en la ciudad y que surge con una intención activista, política y comprometida, proponiendo una reflexión sobre el entorno urbano y social.²⁹² Un ejemplo es la obra temprana de Christo (n.1935) y Jeanne-Claude (1935-2009). En 1962 elaboraron *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain (Pared de barriles de aceite – La cortina de hierro)*, su primera obra de irrupción en el paisaje urbano. Ubicada en la céntrica Rue Visconti de París, la instalación se realizó en medio de la polémica por la construcción del muro de Berlín y consistió en el cierre de la calle durante ocho horas el día 27 de junio. Los artistas apilaron ochenta y nueve barriles de aceite de uso industrial vacíos y los ubicaron a modo de barricada, dejando inconexas e incomunicadas las dos partes de la arteria. Interfiriendo en un específico paisaje local, el proyecto abogó por una situación política internacional, funcionando como ironía y denuncia.

Otro tipo de artistas, fundamentalmente estadounidenses, hacia el mismo periodo comenzaron a experimentar las relaciones entre la obra y el medio natural. El ejemplo más notable es el famoso *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (1938-1973), quien ideó el concepto de *land art*. La obra, compuesta por más de cinco mil toneladas de asfalto negro, es un espiral que se ubica a orillas del Gran Lago Salado (Utah, Estados Unidos), quedando a momentos cubierta por el agua, resultando imperceptible para el espectador, y en otros de mayor sequía, visible.

²⁹² Grout, Catherine: “Arte en el medio urbano”. En VV.AA: *Grupos*, pp.215-217.



Imagen 94: Christo y Jeanne-Claude
Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain, Rue Visconti, Paris, 27 de junio de 1962
Ochenta y nueve barriles industriales, 4.2 x 4 x 0.5 mts
Fuente: Christo y Jeanne-Claude



Imagen 95: Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970
Cinco mil toneladas de bloques de basalto negro, 457.2 x 457.2 mts. Gran Lago Salado, Utah
Fuente: Robert Smithson

El concepto político y social, tan relevante en las obras llevadas a cabo en ciudades, desapareció aquí reemplazándose por una reflexión sobre la transformación y la pérdida desde la naturaleza, ubicándose en un sitio ambiguo e indefinible que interactúa con su entorno.

Las décadas de los '60 y '70 fueron ricas en la generación de obras en medios no tradicionales tanto urbanos como rurales. Con objetivos diversos, las

propuestas desarrolladas en este periodo sirvieron para realizar las primeras distinciones en torno al trabajo en el espacio público. Como ya hemos insistido, este contexto está caracterizado por la proliferación de una serie de transformaciones culturales que, en su conjunto, tendieron a cuestionar y a transformar los circuitos tradicionales de exhibición artística, como ya vimos en los casos de la museología y la curaduría. Es después de este periodo que comenzamos a delimitar en términos teóricos la existencia de un arte público. No existe un consenso historiográfico acerca de cuándo podemos comenzar a hablar de arte público, aunque se ha coincidido en que las primeras manifestaciones comenzaron a aparecer en el momento que estamos revisando gatillado, fundamentalmente por el retorno de la escultura tras la predominancia pictórica durante la vanguardia.²⁹³ Si bien no todas las expresiones artísticas públicas correspondieron a este formato, fue el referente clave. Se comenzó a considerar también dentro de la noción de arte público otras manifestaciones artísticas activas desde la década de 1970,²⁹⁴ referidas a instancias en donde se implicaba al espectador desde diversas estrategias, como los *happenings* o las *performances*. Finalmente, este tipo de participación cobró especial vigencia durante la década de 1990, cuando también se generó un aparato teórico referido a esta segunda dimensión del arte público.

1.3 El arte público de los '90

En este segundo periodo se refirió a la relación entre el artista y la ciudadanía, enfatizando en la participación. En 1994 la artista Suzane Lacy teorizó sobre estas nuevas variantes del arte público en *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. El texto evidenció que los primeros años de la década estuvieron marcados por una nueva manera de relacionarse con el espectador, en donde este comenzaba a tomar un rol más activo en la realización de las obras. Durante los años siguientes, se convirtió cada vez en un tópico más estudiado que tuvo diferentes denominaciones: arte de negociación o de la colaboración (Lacy);²⁹⁵ estética relacional (Bourriaud);²⁹⁶ arte dialógico

²⁹³ Gómez, Fernando: "Arte, ciudadanía y espacio público". *On the w@terfront*, nº5 (2004): pp.36-51.

²⁹⁴ Popper, Frank: *Arte, acción y participación* (Madrid: Akal, 1989).

²⁹⁵ Lacy, Suzane. (editora): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. (Seattle: Bay Press, 1994), pp. 19-30.

(Kester);²⁹⁷ de participación (Ardenne);²⁹⁸ arte público no objetual (Duque),²⁹⁹ reflejando cómo esta área de estudio ha carecido de un ordenamiento claro. Quien ha establecido de manera más sistemática una línea investigativa al respecto ha sido la historiadora británica Claire Bishop, pues se encargó de indagar histórica y teóricamente los orígenes de las dimensiones participativas del arte. Bishop ha privilegiado el concepto de arte participativo, al considerar que esta es la dimensión más relevante de las obras que incorporan al público.³⁰⁰ La estudiosa se ha desentendido de conceptos que privilegian una dimensión artística o estética por sobre otros aspectos, como por ejemplo la noción de estética relacional defendida por Bourriaud. De hecho, Bishop ha sido muy crítica de los planteos definidos por el francés, al considerar que en su pensamiento el foco está erróneamente fijado en ciertas características de la obra (qué, cómo, para quién), antes que centrarse en cómo este tipo de obras manifiestan esta relación. En Bishop lo central consiste en cuáles son las características de estas relaciones, para qué y por qué, siempre interesándose por el modo -particular y específico de cada pieza- de vincularse a su contexto.³⁰¹

En *Participation* (2006) la británica fue editora de un conjunto de textos que, divididos en tres apartados (marco teórico; escritos de artistas; posiciones críticas y curatoriales), trabajaron sobre la participación desde una dimensión muy amplia, al incorporar gran variedad de fuentes. En este compilado su horizonte estuvo puesto en la dimensión social de la participación, por lo que incluyó textos desde la década de 1960 hasta mediados de la década del 2000, todos conducidos por el criterio social. En ellos, vemos cómo Bishop propuso una trayectoria del arte participativo marcado por el permanente interés de conectar al arte y a la vida cotidiana, al incorporar a un espectador participativo y empoderado, que Bishop definió como productor.³⁰² En su primera parte, de

²⁹⁶ Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008).

²⁹⁷ Kester, Grant: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. (Berkeley: University of California Press, 2004).

²⁹⁸ Ardenne, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. (Murcia, CENDEAC, 2006).

²⁹⁹ Duque, "Arte urbano...", p.90. Las comillas son del autor.

³⁰⁰ Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and de Politics of Spectatorship*. (Londres: Verso, 2012), pp.1-2.

³⁰¹ Bishop, Claire: "Antagonismo y estética relacional". *Otra parte* nº5 (2005), pp.10-16.

³⁰² Bishop, Claire: "Viewers as Producers". En Bishop, Claire: *Participation* (Cambridge: Whitechapel – MIT Press, 2006), pp.11-17.

interés teórico, la editora buscó trabajos que reflexionan sobre entregar la autoría al espectador o incorporarlo en el producto artístico (Umberto Eco, Roland Barthes, Peter Bürger). El segundo eje, en torno a textos de artistas, incorporó referentes tempranos en torno a las estrategias participativas (Allan Kaprow, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Joseph Beuys). La tercera sección agrupó textos más recientes sobre posiciones críticas y curatoriales en torno a la participación (Nicolas Bourriaud, Hans Ulrich Obrist, Hal Foster).

Bishop tuvo oportunidad de demostrar de manera mucho más detallada sus intereses en torno a las estrategias participativas y realizar por primera vez un recorrido histórico al respecto en la investigación *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012). En este texto la historiadora evidenció cómo el arte desde los '90 en adelante ha tenido una dimensión social. A diferencia de los otros autores que también han reconocido este cambio, Bishop atribuyó a este momento raíces históricas profundas con fundamentos en las vanguardias históricas, particularmente el dadaísmo y el surrealismo. La trayectoria trazada por la inglesa intentó evidenciar los distintos momentos donde la participación ha cobrado un rol fundamental, que tendió a manifestarse más claramente desde la década de los '60. Bishop consiguió demostrar que la nueva dimensión del arte público aparecida durante los '90 no es un giro (*turn*) sino un retorno (*return*), cuyos orígenes están tanto en el *land art* y el arte en el medio urbano como en los movimientos de inicios del siglo XX.³⁰³ Por ejemplo, la inclusión del espectador en las veladas dadaístas, donde se le incitaba a incorporarse. La superposición de formatos en estas jornadas (fotomontajes, collages, poesía, poesía sonora) y su interrelación funciona también como una prefiguración a la noción de campo expandido, teniendo otro punto de acercamiento a la idea de arte público.

³⁰³ Bishop, *Artificial Hells*.



Imagen 95: Velada dadaísta, Alemania, 1918
Fuente: Cultura Colectiva

El trabajo de Bishop constituye para nosotros el más importante sobre arte público y al que mayormente nos referiremos. Sin embargo, por la orientación histórica del texto, tampoco avanza en la definición del concepto, reafirmando la inexistencia de un consenso respecto a qué es el arte público. En *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales*, su autora, Blanca Fernández, ha insistido en que la noción de arte público carece de categorías estilísticas,³⁰⁴ pues es un concepto muy amplio, sobre todo considerando las diferencias entre los momentos en que se ha desarrollado. Por ello, optó por clasificarlo como sigue:

1. Arte en emplazamientos públicos. Obras que no se interesan por el lugar donde está ubicadas, sin tener en cuenta el factor contextual. Como ejemplo, la escultura monumental.
2. Arte en el contexto o en ubicaciones específicas. Piezas que buscan integrarse con el entorno y tienen un rol en el lugar donde se emplazan. Podríamos incorporar aquí a las obras que más arriba habíamos definido en cuanto a *site specific*.
3. Arte en la remodelación urbana. Obras que se utilizan para volver más habitable el entorno, pero su relación con el contexto es únicamente

³⁰⁴ Fernández, Blanca: *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales*. Estados Unidos 1965-1995. (Barcelona: Publicaciones de la Universitat de Barcelona, 2004), p.34.

estética. No hay una verdadera relación con el lugar, como sucede con esculturas ubicadas en las autopistas.

4. Arte con un interés público. Obras con enfoque multidisciplinario. Su principal característica es tener un marcado carácter activista, expresándose a través de *performance*, teatro, acciones de arte y similares.
5. Arte en el dominio público. Se refiere a todo tipo de piezas que no están en la calle, pero sí en espacios públicos (como centros comerciales y estaciones de tren).
6. Arte comunitario. Puede manifestarse de distintas maneras, pero siempre tiene como objetivo ser una herramienta para concientizar a la población. Por ejemplo, los murales de referencias sociales o políticas.
7. Nuevo género de arte público. El término está tomado de Suzane Lacy y, como en ella, se usa para referir a obras que buscan interactuar con la audiencia y que sean relevantes para ella. Usando la acepción de Félix Duque, son fundamentalmente obras no objetuales, con foco en la participación ciudadana.
8. Arte público crítico. También se caracteriza por ser no objetual, pero la intención fundamental es utilizar el arte como un sistema para trabajar con estructuras políticas, sociales y económicas. En estos casos, el arte se puede transformar en una herramienta de denuncia.³⁰⁵

La diversidad identificada por Fernández remarca la amplitud del concepto al incluir aspectos de los dos momentos que anteriormente explicamos. De acuerdo a Ramón Parramón, abarcar paralelamente ambos periodos es impreciso, “pues incluye formatos anacrónicos [por ejemplo, la escultura monumental] hasta formas innovadoras [como el caso del arte público crítico o el nuevo género de arte público]”.³⁰⁶ Si bien esta distinción es correcta, creemos útil reconocer en todas estas dimensiones una amplia variedad de estrategias artísticas, pudiendo identificar así cuáles de ellas se encuentran vigentes y cuáles obsoletas.

³⁰⁵ Fernández, *Nuevos lugares*, pp.20-33.

³⁰⁶ Parramón, Ramón: “Arte, experiencias y territorios en proceso”. En *Arte, experiencias y territorios en proceso*. (Calaf: Idensitat, Associació d'Art Contemporani, 2007). Los corchetes son nuestros.

1.4 *Hacia una definición de arte público*

Si tenemos en cuenta las coincidencias de los autores hasta el momento trabajados, nos daremos cuenta que existe relativo consenso acerca de la no inclusión de la escultura monumental. De hecho, en su ensayo sobre el campo expandido, Rosalind Krauss destacó cómo a través de dos obras de Auguste Rodin (*Las puertas del infierno* y *Balzac*) se produjo el paso hacia lo que ella definió como condición negativa, es decir, no escultura. Antes del francés la crítica reconoció en la escultura siempre una representación conmemorativa, pues escultura y monumento fueron dos condiciones inseparables.³⁰⁷ Podemos utilizar esta distinción para separar la escultura monumental de las otras expresiones de arte público, y –en consonancia con los autores que aquí hemos trabajado– considerar el arte público desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Si bien aún amplio, ese margen establece mejor las diferentes expresiones de arte público.

Gracias al recorrido que hemos señalado, y tomando en cuenta los acercamientos efectuado por los distintos autores que hemos presentado, podemos afirmar que el arte público busca involucrar al espectador de distintas maneras y en diferentes grados, voluntaria o involuntariamente. Es necesario que esto se realice en un espacio de libre acceso cuya función primera no es la de acoger obras artísticas y que el artista tenga en cuenta las particularidades de lugar, de modo tal que su obra se vincule con el contexto.

1.5 *Arte público, vanguardia y abstracción*

Podemos abocarnos ahora a relacionar la noción de arte público en diálogo con los referentes que más fuertemente inspiraron al Museo a Cielo Abierto. En el próximo apartado nos referiremos a la relación entre el arte público y la Escuela de Arquitectura de Valparaíso. Por ahora, interesa centrarnos en la relación entre arte público y el pensamiento vanguardista que inspiró a Francisco Méndez, sobre todo el arte abstracto.

Bishop ha destacado al dadá y al surrealismo como dos de los pioneros del arte participativo, tanto por las estrategias colectivas (la creación de los poemas); las obras multidisciplinarias (las *soirées* del dadá); la superación de

³⁰⁷ Krauss, Rosalind: “La escultura...”, p.63.

los formatos y espacios tradicionales (los objetos encontrados surrealistas) y la intención de profundizar la relación arte-vida (el primer manifiesto surrealista). Estas vinculaciones no abarcan la total dimensión del arte público, si bien hay una cercanía en cuanto a algunos objetivos, orientaciones y problemáticas, la intención dadaísta y surrealista era más provocativa e irónica, sin tocar la dimensión social y comunitaria. La relación entre arte público y vanguardia ha sido más discutida, intentando encontrar paralelismos y tensiones entre estos dos momentos del arte del siglo XX. Al respecto, Alfredo Palacios ha señalado que

... las obras de la vanguardia se movían en un horizonte de utopías sociales y revolucionarias, las obras a las que nos estamos refiriendo [arte participativo] pretenden construir modelos de acción dentro de lo existente. Buscan generar cambios en el ámbito de la cotidianidad [presentándose como] “micro utopías de lo cotidiano”. Sus planteamientos son cercanos y concretos y sus prácticas, acciones directas.³⁰⁸

Para el autor el arte participativo tendría un carácter opuesto a las ideas vanguardistas, definidas por su dimensión utópica y su carácter revolucionario en donde el espectador y el contexto no son habitualmente considerados. El elemento utópico estaría asociado a la cotidianidad, vinculando el sentido transformador a la participación ciudadana. Pese a esta distinción, formalmente hay relación entre ambos momentos artísticos, pues los modelos generados por la vanguardia (sobre todo por el dadá) y la condición referencial de cuestionar los circuitos (presente desde el impresionismo) sirvieron de inspiración para algunas formas de arte público. En la misma línea indaga el historiador británico W.J.T Mitchell, quien dividió en dos grupos el arte público: el crítico (como término alternativo a “nuevo género de arte público” de Lacy) y el utópico (continuador de las vanguardias). Al igual que Palacios, el inglés optó por separar estas dos dimensiones a través del elemento utópico, pero sí reconoció la existencia de un arte público utópico (ya no desde una perspectiva “micro”) que se vincula a la vanguardia (idea que lo podría conectar a Bishop). A la vez, evidenció otro arte público de matiz más crítico, distante del pensamiento vanguardista pero que podría ser heredero de algunas de las fórmulas desarrolladas por él. Para él, los conceptos de crítica y utopía son dos

³⁰⁸ Palacios, Alfredo: “Arte y contexto de acción en el espacio público”. *Creatividad y Sociedad*, n°XVII (2011). Los corchetes son nuestros, las comillas son del autor.

modos de comprender la manera de incluir a la comunidad en la obra de arte. El apelativo de crítico tendría una dimensión más bien cotidiana, en aquellas obras que buscan interactuar y relacionarse con su entorno, generando cambios en él. El carácter utópico también tiene una vinculación con el entorno, cuyo sello vanguardista aparece en la intención transformadora, no ya del espacio donde se ubica, sino del mundo.³⁰⁹

Desde otro punto de vista, Adrián Gorelik consideró que las actitudes clásicas de la vanguardia (el carácter subversivo, el automatismo) no desaparecieron junto a ella, sino que siguieron vigentes en el transcurso del siglo XX para reactivarse en el marco del arte participativo.³¹⁰ Las distintas estrategias que incorporaron al espectador o que se desarrollaron en espacios expositivos no tradicionales, surgidas tanto a mediados de siglo como a fines de este, manifestarían una voluntad similar a la vanguardista, al tener en común la conexión con la vida cotidiana. En su *Teoría de la vanguardia* Peter Bürger manifestó este interés vanguardista como la vinculación con la praxis vital.³¹¹ Para Gorelik el arte público sería una reinterpretación de esa intención, por ello es que “evoca la utopía del arte moderno”, al expresar como deseo fundamental la máxima vanguardista en la relación entre arte y vida.³¹² Reconocemos en la vinculación con la vida cotidiana vanguardista una prefiguración de la voluntad arte-vida manifestada en las distintas expresiones del arte público, aunque la primera haya tenido un carácter utópico y la segunda se haya manifestado de manera más crítica, siguiendo la distinción conceptual propuesta por Mitchell. Esto nos permite situar al arte público en la trayectoria del siglo XX y reconocer, tal como lo manifestó Bishop, la herencia vanguardista tanto en las expresiones de los '60 como en la de los '90. Esto significa asumir la referencia al arte de inicios solamente como una evocación y no como influencia explícita. En el caso de los '60, esta es el escenario renovador de ese contexto, de la mano de una idea de apertura que se expresó

³⁰⁹ Mitchell, W. J. T., “Introduction: Utopia and Critique”. En: Mitchell, W.J.T. (editor): *Art and the Public Sphere*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), pp.1-5.

³¹⁰ Gorelik, Adrián: “Las metrópolis latinoamericanas, el arte y la vida. Arte y ciudad en tiempos de globalización”. *Aisthesis* n°41 (2007), pp.36-56.

³¹¹ Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. (Barcelona: Península, 1987).

³¹² Zúñiga, Rodrigo: “Estrategias artísticas y políticas de lo comunitario. Breve crónica del ‘arte público’”. Ponencias *Transformaciones del espacio público*, II Escuela Chile Francia. Disponible en: http://www.uchile.cl/documentos/libro-transformaciones-del-espacio-publico-pdf_53152_0_5935.pdf Visitado: 30 de octubre de 2015.

tanto en el arte -en el marco de las distintas variantes del arte conceptual- como en otras disciplinas cercanas, por ejemplo, la curaduría y la museología. La referencia de las prácticas de los '90, en tanto, son las ideas de fines de los '60, particularmente la escultura social desarrollada de Beuys.³¹³

El MaCA tiene como referente el pensamiento vanguardista en general y las ideas del arte abstracto en particular, que se evidenciaron tanto en la teoría como en la práctica pictórica de Méndez, a partir de la influencia que recibió de la EAV y su formación artística parisina, criterio con el que Méndez invitó a los artistas, por lo que revisaremos la relación entre abstracción y arte público.

La primera abstracción, de marcado carácter utópico, antimaterialista, universalista y espiritual está en el corpus teórico y pictórico de Kazimir Malevich, Vasily Kandinsky Piet Mondrian. Desde aquí emanó la idea del arte abstracto como una estética universal con una posible prolongación en la vida cotidiana, tal como lo buscaron los demás movimientos vanguardistas. Los objetos de diseño, la decoración de interiores y el mobiliario inspirados en las fórmulas concretas (por ejemplo, los realizados al alero de la Bauhaus, el De Stijl y el suprematismo), dan cuenta de este interés y de la voluntad de abandonar la superficie del cuadro a fin de experimentar otros formatos de trabajo.³¹⁴ Esta intención se presenta también en la relación entre pintura y arquitectura. Kandinsky ingresó a la Bauhaus en 1922 como profesor del curso de pintura mural, desde donde trabajó intensamente la relación entre arte pictórico y espacio arquitectónico. En la asignatura era fundamental la visión interdisciplinaria de la Escuela que pretendía integrar en la arquitectura todas las expresiones plásticas. Esto se demuestra en las cuatro propuestas realizadas por el ruso para la *Exposición sin jurado* del Museo de Arte Moderno de Berlín en 1922. Este proyecto consistente en cuatro muros no se concretó, pero los óleos (hoy perdidos) y sus bocetos manifiestan esa integración entre arquitectura y pintura.³¹⁵

³¹³ Bishop, *Participation*.

³¹⁴ Moszynska, Anna: *El arte abstracto*. (Barcelona Destino, 1996), pp.87 y ss.

³¹⁵ Sobre el trabajo en el taller de pintura mural de Kandinsky véase Becks-Malorny, Ulrike: *Kandinsky. En camino hacia la abstracción*. (Colonia, Taschen, 2007), especialmente el capítulo "Kandinsky en la Bauhaus".



Imagen 97: Vasily Kandinsky: Estudio para el mural de la *Exposición sin jurado*, muro C, 1922

Aguada sobre papel negro, 34.7 x 60 cms
Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París
Fuente: Centro Georges Pompidou

Otro caso que evidencia la intención de un arte total son las obras denominadas *Proun* por El Lisitski. La palabra, que refiere a la abreviatura de la expresión rusa para explicar la idea de lo nuevo en el arte, sirvió para que el artista designara a todas las obras que realizó desde 1919 hasta mediados de la década siguiente. Paralelamente, teorizó sobre ellas señalando la necesidad de un arte renovado, en sintonía con las ideas suprematistas que Malevich desarrolló por entonces. Un tipo específico de Proyectos *Proun* consistió en la superación de la superficie bidimensional con un formato volumétrico, en obras que, desde la pintura, buscaban una explícita relación con el espacio arquitectónico. El ruso denunció la estrechez que para él contenía el lienzo y la necesidad de generar una obra que estuviera a medio camino entre la pintura y la arquitectura.³¹⁶ En general, los *Proun* en formato tridimensional mantuvieron el principio espacial como una característica dominante, acercándose al carácter expositivo con un desarrollo de la espacialidad.³¹⁷

³¹⁶ Essers, Volkmar: "La modernidad clásica. La pintura durante la primera mitad del siglo XX". En Walther, Ingo (director): *Los maestros de la pintura occidental. Volumen dos – Del Romanticismo a la Época Contemporánea*. (Colonia: Taschen, 2005), p.153.

³¹⁷ Gough, Maria: "The abstract environment". En VV.AA: *Inventing abstraction*, pp.310-323.

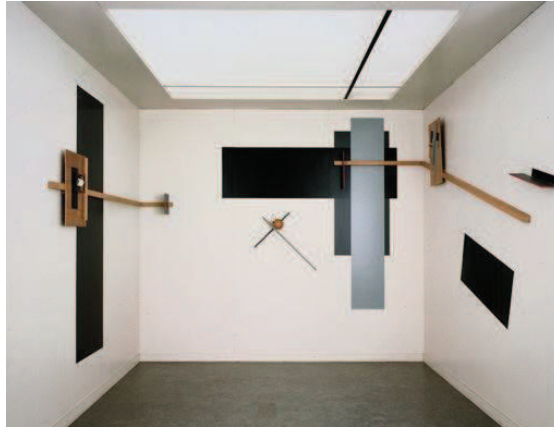


Imagen 98: El Lisitski, *Proyecto Proun*, 1923 (reconstrucción de 1971)
Pared pintada, 320 x 364 x 264 cms
Fuente: Tate

La idea de la vinculación con la cotidianeidad adquirió en los años posteriores una nueva dimensión. Si bien durante la segunda mitad del siglo XX Jackson Pollock se transformó en un referente para artistas esenciales de las prácticas públicas y participativas (como Robert Morris y Allan Kaprow) lo que rescataron del pintor de la Escuela de Nueva York no fue el carácter abstracto de su obra, sino la naturaleza gestual de su producción. Basándose en su condición procesual, se consideró que su trabajo fue un precedente para las prácticas *in situ* de todo tipo, como por ejemplo las realizadas en 1968 en la *Kunsthalle* de Berna que curó Szeemann. Más allá de este vínculo, la relación más habitual entre estrategias públicas y arte abstracto ha sido en relación a la corriente concreta de esta. Si bien es común encontrar piezas que refieren una inspiración vanguardista abstracta emplazadas en grandes ciudades, no siempre pueden entrar en la categoría de arte público, correspondiendo muchas veces a mobiliario urbano, en consonancia con la arquitectura modernista que las acoge.³¹⁸ Este tipo de obras buscan intervenir el espacio con intención ornamental, ocupando un lugar público pero sin intencionalidad pública.³¹⁹ Las obras murales de arte público influidas por las vanguardias abstractas se reconocen por su carácter monumental y experimental antes que por su significación social y, si bien buscan integrar al espectador, no lo hacen necesariamente a través de la participación sino mediante la interacción entre

³¹⁸ Duque, Félix: "Arte urbano...", p.83.

³¹⁹ Baudino, Luján: "Una aproximación al concepto de Arte Público". *Boletín de Gestión Cultural*, N°16 (2008): p.5. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf> Visitado: 30 de octubre de 2015.

la obra y la arquitectura.³²⁰ Los ejemplos de la abstracción clásica que acabamos de revisar pese a buscar conectarse con la arquitectura y a concebir la idea de un arte total (como símbolo de la relación vanguardista entre arte y vida), siguen plateándose desde la perspectiva utópica del primer arte del siglo XX. Por lo mismo, presentan la manifiesta contradicción que caracteriza a estos movimientos, en donde los objetivos de vincular al arte y a la cotidianeidad no pudieron ser concretados.³²¹ El desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo asumió algunas de las limitaciones de la vanguardia histórica y, todavía con su influencia, intentó hacerse cargo de ellas. La aparición de un arte público desde la década de 1960 y su consolidación a través de las prácticas participativas durante 1990 subsanó en parte este problema. Ejemplo ilustrativo de la integración entre abstracción y el espacio público son las Torres de la Ciudad Satélite en Ciudad de México, a cargo del escultor concreto alemán Mathias Goeritz en coautoría con los mexicanos Luis Barragán (arquitecto) y Jesús Reyes (pintor). Tomando aspectos de la modernidad europea y poniéndolos en relación con colores que evocan la gama cromática colonial, en la obra comandada por Goeritz “el programa de la abstracción se anuda con esa vocación pública que también portaban los grandes murales. Un *desarrollo ilógico* de la línea abstracta enunciada desde las primeras vanguardias”.³²²

³²⁰ Barnett, Alan: *Community murals. The people's art.* (Nueva Jersey: Associated University Presses, Cornwall Books, 1984), p. 36-37.

³²¹ Para las contradicciones y problemas inherentes en las vanguardias, véase el análisis social de las mismas realizado por Eric Hobsbawm en *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX.* (Barcelona: Crítica, 2009). Para una perspectiva histórico-artística, el mismo problema es abordado por la monografía de Mario de Micheli *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* (Madrid, Alianza, 1995).

³²² Giunta, Andrea: “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”. En Cerrillo, José (editor): *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Geometría, ilusión, diálogo, vibración, universalismo.* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013), pp.105-117. La cursiva es de la autora.



Imagen 99: Mathias Goeritz, Luis Barragán, Jesús Reyes: *Torres de Satélite*, 1957-58
Cinco prismas de hormigón armado policromado de entre 30 a 52 metros, Ciudad
Satélite, México
Fuente: Literal Magazine

El *desarrollo ilógico* evidenciado por Giunta apunta a cómo este tipo de obras pretendieron traspasar la frontera utópica vanguardista y proponer una relación con la vida cotidiana. En este temprano ejemplo latinoamericano esta se manifestó en el traspaso de intereses habituales de la pintura concreta en tamaños reducidos a formatos monumentales. Esta transferencia se continuó desarrollando en las décadas sucesivas, buscando hacer coincidir los planteamientos de la pintura abstracta con experiencias en formatos públicos mediante la pintura mural.

Alan Barnett, quien estudió el fenómeno de los murales comunitarios en Estados Unidos entre 1968 y 1984, distinguió tres elementos que identifican a los murales abstractos. Para él, estas condiciones generan un distanciamiento entre la pintura mural con objetivos comunitarios y los murales de tendencia no figurativa, que carecerían de una dimensión más social. Estos elementos son:

1. Los murales abstractos se integran al espacio urbano a través de la no figuración, estableciendo un vínculo con el paisaje. Este aspecto no necesariamente está en los murales comunitarios y con objetivos sociales, donde no se busca la integración con el paisaje, sino potenciar el explícito mensaje que dichas obras contienen.
2. Esos motivos ofrecen una imagen universal. Siguiendo las ideas claves de la abstracción clásica, independientemente del soporte, aluden a la

universalidad. Se diferencia así de los murales comunitarios, que se caracterizan por mensajes sociales del barrio donde se ubican.

3. El espectador interactúa con estos motivos desde una dimensión sensorial, es decir, vinculándose a ellos mediante una propuesta interpretativa que las obras le sugieren. Esta idea no está presente en los murales de tipo social, que se caracterizan por un alto grado de figuración a fin de reforzar un mensaje determinado.

A partir de estos tres aspectos, el investigador propuso que los murales abstractos pueden ser considerados como obras de arte ambiental (*environmental art*), dimensión que no está presente en los murales comunitarios de inclinación social.³²³ La noción de obra de arte ambiental sugiere tanto una proximidad con los ejercicios vanguardistas de principios de siglo (en inglés denominados *abstracts environments*) como con las diversas relaciones con el paisaje y el entorno derivadas del *land art*. Además, conservan una dimensión social al ubicarse en el espacio público. Nuestro estudio de caso tiene esta intención, que comparte con el Pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois en Montevideo y con la Ciudad Universitaria de Caracas. El primero es un conjunto de treinta y cinco obras a cargo de la Escuela del Sur, siete de ellos de autoría de Joaquín Torres García, para el Pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois en Montevideo en 1944 (originales desaparecidos tras el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978). En este corpus encontramos los elementos más característicos del repertorio del uruguayo (universalidad, geometría, estructuración del espacio, proporción, colores primarios), donde utilizó símbolos referentes a la ciudad desde el lenguaje constructivista para evidenciar el vínculo entre el paisaje urbano y el paisaje abstracto.³²⁴

³²³ Barnett, *Community murals*, p.37-38.

³²⁴ Poloni-Simard, Jacques: "Le muralisme des années 1930 y 1940 dans les pays du Río de la Plata". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Imágenes, memorias y sonidos*. Visitado: 19 de junio de 2016. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/66328>



Imagen 100: Joaquín Torres García: *Pax in Lucem*, 1944, original perdido
 Mural para el Pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois, Montevideo
 Esmalte sobre pared (transferido a tela en 1972), 110 x 440 cms
 Fuente: Museo Torres García

El segundo ejemplo es el grupo de pinturas y esculturas de la Universidad Central de Venezuela en la Ciudad Universitaria de Caracas. Las obras fueron realizadas en 1953, concibiendo el proyecto como un museo al aire libre que buscara la integración de las artes gracias a la relación con la arquitectura racionalista del campus universitario, a cargo de Carlos Villanueva, quien lideró el llamado a los artistas participantes. El resultado es diverso, agrupando veinticinco murales, relieves y esculturas repartidos por la Universidad, en cuya realización participaron veintiún artistas, incluyendo algunos referentes de la plástica internacional de mediados de siglo como Víctor Vasarely, Fernand Léger, Alexander Calder, Wifredo Lam y Jean Arp.³²⁵



Imagen 101: Víctor Vasarely: *Homenaje a Malévich*, 1954
 Baldosas de Cerámica esmaltada, 262 x 1418 cms, Plaza Cubierta, Universidad
 Central de Venezuela
 Fuente: Universidad Central de Venezuela

³²⁵ Fundación BBVA Provincial: *Ciudad Universitaria de Caracas. Síntesis de las artes mayores. Seis décadas 1953-2013*. (Caracas: Gráficas ACEA, 2013).

A través del vínculo entre pintura y arquitectura reconocemos una manera explícita de manifestar la conexión entre el arte y la vida tan característica de la vanguardia³²⁶ y que se repite en nuestro estudio de caso. Aunque estos ejemplos coinciden con el soporte utilizado por el MaCA, en nuestro proyecto el aspecto participativo -incorporando a los estudiantes y vecinos- también es de importancia. Podemos entonces sugerir un paralelo con obras que, como nuestro Museo, desde las prácticas abstractas buscaron implicarse con el espectador, como los casos de los artistas brasileños Helio Oiticita (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) y el venezolano Carlos Cruz Diez (n.1923). Si bien sus experimentaciones son muy diversas, en todas encontramos la intención de involucrar, en distintos niveles, al espectador. El abandono de los soportes tradicionales fue un elemento esencial que se manifestó desde lo perceptivo y sensorial, como dejaron en evidencia los intercambios epistolares entre Oiticita y Clark³²⁷ y los ejercicios ópticos de Cruz. Otra clara consonancia que encontramos en estos ejemplos son las reminiscencias al arte concreto, punto de partida de los tres referentes y que nunca abandonaron del todo, pese a la orientación relacional que manifestaron luego, en la que se ha insistido en encontrar antecedentes del giro participativo de los '90.³²⁸ Para nosotros, además, nos permiten asumir el vínculo entre prácticas participativas y prácticas concretas que reconocemos no solamente en el MaCA, sino que también en las experiencias llevadas a cabo por la EAV y el Instituto de Arte, particularmente el Taller de Murales y el curso de Pintura no Albergada. Si bien a inicios de los '90 Méndez ya había abandonado definitivamente la elaboración de artefactos, móviles y volantines que habían caracterizado esta asignatura, las reminiscencias a la condición pictórica de lo no albergado formaron parte integrante del proyecto. En el Museo, Méndez y los demás artistas tuvieron presente la idea de supresión de los límites (tanto entre las obras como en relación al paisaje), generando la oportunidad de redescubrir las posibilidades pictóricas de este ejercicio que él mismo había ensayado como profesor. Esta idea forma parte del hilo conductor de los murales y nos evoca

³²⁶ Remensar, Antoni: *Arte público en la reconversión de los vacíos urbanos: Barcelona*. Citado en González, Bernice: *Arte público y espacio público: un espacio morfológico*. (Barcelona Máster Oficial en Diseño Urbano, Universidad de Barcelona), 2012, p.52

³²⁷ Véase Bishop, *Participation*, pp.110-116.

³²⁸ Fernández, Olga: "Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina". En Cerrillo, *La invención concreta*, p.150.

algunas de las ideas clave de la abstracción vanguardista. Sin embargo, esto es insuficiente para entender la complejidad del proyecto. Charles Harrison, portavoz de una de las lecturas contemporáneas más sugerentes acerca de la abstracción, ha recalcado la importancia de vincularla con su contexto particular y no solamente a la luz de la noción de universalidad, que era la idea presente en los primeros pintores abstractos.³²⁹ Desde esta perspectiva, más que un conjunto de veinte murales y un mosaico, el MaCA es, fundamentalmente, la relación de dichas obras con su contexto. Este planteo, heredado de EAV, se mezcló con la inspiración vanguardista de Méndez y dio pie para idear su proyecto en el particular escenario de Valparaíso y en el específico contexto del retorno a la democracia chilena.

1.6 Arte público, campo expandido y Pintura no Albergada

En su relato sobre el *land art* Rosalind Krauss obvió la presencia de artistas latinoamericanos, aunque hubo –contemporáneamente a las experiencias exploradas por ella- ejemplos de nuestro escenario que podrían ser incorporados a su conceptualización del campo expandido. Esto, que para Olga Fernández supuso una ceguera y una falla del modelo de la historiadora,³³⁰ puede ser llevado a nuestro estudio de caso. El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso nos ofrece pistas suficientes como para ser comprendido desde la noción de campo expandido. Como punto inicial, la EAV conoció el texto de Krauss. Sin embargo, sus primeras experiencias de vinculación espacio-obra (como la exposición del Hotel Miramar) son bastante anteriores al artículo de la norteamericana. En las prácticas de la Escuela y en los ejercicios desarrollados por Francisco Méndez (Taller de Murales, Pintura no Albergada, MaCA) encontramos una doble interacción. Está la intención incluir al espectador, transformándolo en parte integrante de la obra y acercando estas propuestas a las prácticas participativas que ya revisamos. Estas fórmulas tienen como referente fundamental interactuar con el paisaje, sea este natural o urbano. Las experiencias de la EAV de las que formó parte Méndez están atravesadas por el descubrimiento del signo pictórico que realizó en la *phalène* en Vézelay. En ella, la piedra en el árbol funciona como signo al indicar el sitio donde se ubica

³²⁹ Harrison, *Primitivismo*, p. 231.

³³⁰ Fernández, “Simetrías...”, p.149.

el acto. Además, se incorporaron otras referencias: “Pérez-Román [uno de los artistas participantes] pintó un poste de teléfono que había ahí cerca, con varios colores, para señalar el lugar”.³³¹ Esta idea se trasladó luego a los ejercicios de la Pintura no Albergada, los que también se manifestaron con una voluntad de señalética:

Ese estar allí implica que no traeremos, a través de la pintura, al espacio natural o urbano (pintura de paisaje), sino que llevamos la pintura al espacio, sea este natural o urbano.

También significa que la pintura se establecerá en un lugar que le será propio, y allí padecerá el tiempo, sea este clemente o inclemente.

La Pintura no Albergada *señalará un lugar y compartirá con él su destino*.³³²

Tanto la piedra como el poste pintado de Vézelay cumplieron el rol de ser un indicativo de lo que sucedió en ese sitio. Este es el rol del signo pictórico: no contraponerse a la obra artística (que es la experiencia de la *phalène* completa), sino complementarla a través de una señal de lo que pasó alguna vez ahí. Como registro físico permanente de una experiencia precedera, Méndez se cuestionó el devenir del signo, planteando la siguiente pregunta y su respuesta:

¿Qué significado adquiere lo hecho durante la Phalène y qué queda una vez concluido el acto, o sea, concluido el tiempo del ahora?

Nos referimos evidentemente al hecho plástico (pictórico o escultórico). Este fue concebido en un cálculo sobre el ahora y la no-imagen.³³³ Pero al quedar en el tiempo real que fluye más allá del ahora, queda en un tiempo que no pertenece ya más al cálculo que lo generó y las formas que quedan, si vuelven a ser vistas, lo serán con una mirada que quiere constituir imagen.³³⁴

Volvamos a Krauss. Al describir la obra *Perímetros/Pabellones/Señuelos* realizada por la norteamericana Mary Miss en 1978, el texto inicia así: “Hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón de la tierra, una indicación de la presencia de la obra”.³³⁵ En Krauss, lo físico es también un símbolo de una obra cuya totalidad es más compleja que aquello que aparece

³³¹ Méndez, *De la grandeza*, p.55.

³³² Méndez, *Cálculo pictórico*, p.118. La cursiva es del autor.

³³³ Méndez entendió la no-imagen como el lugar que, en el contexto de la *phalène*, la imagen pictórica no está presente (el espacio circuncidante), pero que de todos modos establece una relación con ella. Resulta evidente una relación con la idea de no-escultura de Krauss, a la que Méndez no citó. Sí señaló que esta misma problemática está presente en la disciplina escultórica. Fue Claudio Girola quien estableció los vínculos con la norteamericana. Véase Méndez, *De la grandeza*, pp.107-109.

³³⁴ Méndez, *De la grandeza*, p.108.

³³⁵ Krauss, “La escultura...”, p.59.

visible. Lo descrito es lo que la EAV entendió como signo y que Méndez utilizó en sus experiencias en formatos no tradicionales desarrolladas al aire libre. La cita del arquitecto sobre la Pintura no Albergada se refiere a que la obra se funde con el lugar en que se ubica, pasando a ser parte de él y entregándose a su destino. Esta idea de desprendimiento es muy propia de la ideología de la EAV y su perspectiva cristiana. Además, nos explica la voluntad de no preservar los murales (tanto del Taller como del MaCA) que estuvo presente en un inicio. También, demuestra que los productos realizados -en nuestro caso los murales- funcionan como una evidencia de lo que allí sucedió, es decir, como un signo.

El recorrido MaCA es un registro que se transforma con el propio barrio y que demuestra que lo fundamental no son los muros pintados sino la acción que en torno a ellos se desarrolló. En nuestro Museo el foco no está únicamente puesto en el objeto mural. Esto significa entender el resultado de la obra en el muro como parte del proceso y no solamente como el producto final. El muro es un registro permanente de una obra mucho más completa, performática e interdisciplinaria de la que participaron vecinos y estudiantes liderados por el conjunto de artistas, cuyo ánimo dominante era la acción antes que el producto.

2. Arte público en el MaCA: espacio urbano, participación y educación

El MaCA debe ser entendido como un *site specific* o práctica in situ, pues tiene sentido solamente en relación al espacio en el que está ubicado, es ahí donde opera, existiendo “acción de la obra sobre el medio y del medio sobre la obra”.³³⁶ Al ofrecerlo como regalo a la ciudadanía,³³⁷ se refuerza el carácter abierto y público del proyecto, que buscaba superar la barrera inicial del público-participante (vecinos y estudiantes), incorporando a la ciudad completa. Si nos remontamos a las dos principales corrientes de arte público, las características recién enunciadas llevan a distinguir al Museo como un ejemplo de arte público de acuerdo al criterio vigente desde la década de 1960 (prácticas desarrolladas fuera de los espacios institucionales). También el Museo tiene una dimensión colaborativa que lo acerca a las prácticas desarrolladas durante la década de 1990, con la que proponemos que existen

³³⁶ *In situ*, léxico de VV.AA: *Grupos*, p. 278.

³³⁷ Méndez, *Museo a cielo abierto*, p.12-13.

hilos invisibles, idea que no estaba presente en Méndez ni en los artistas que participaron del proyecto.

Para Alan Barnett, las características que determinan que una obra mural pueda ser considerada comunitaria son las siguientes:

- Son murales hechos por y para la comunidad, de ahí que los temas sean esencialmente problemáticas de tipo social.
- En su diseño participan en conjunto el artista y la comunidad.
- El artista elige el sector, que generalmente conoce bien, o incluso vive ahí.
- El mural está sujeto permanentemente a tener cambios por parte de la comunidad, por lo que nunca se considera terminado.
- Su carácter no profesional (participación de la ciudadanía) ocupa un rol central, siendo más relevante que el elemento artístico.
- No están inspirados en la vanguardia en términos estilísticos.³³⁸

El MaCA no se corresponde con esta descripción de mural comunitario. Las brigadas muralistas desarrolladas en Chile durante las décadas de 1960 y 1970 sí responden a esta lógica. En su estudio, el propio Barnett se refirió a la brigada Ramona Parra como un proyecto de organización y visibilización político y estético, en cuyas obras se mantuvo una dimensión social.³³⁹ Aunque el desarrollo de las brigadas muralistas coincidió temporalmente con el Taller de Murales, no tuvieron elementos en común, pues tanto él como el MaCA carecen de una orientación política explícita como fundamento esencial de su propuesta, aunque en algunas obras haya referencias políticas de distinto orden. Los vecinos del MaCa tuvieron diversas maneras de incluirse en el proyecto y participar en él. Sin embargo, hubo participación activa en el diseño o elaboración de los murales. Se incorporaron al proceso MaCA permitiendo que se pintara sobre sus muros, guardando los materiales o facilitando las instalaciones de sus casas, pero no participaron del proyecto conforme lo descrito por Barnett. Son los estudiantes los otros actores centrales, siendo en ellos donde se manifiesta explícitamente el carácter participativo.

Según planteó Bishop, pese a existir desde muy temprano en el siglo XX una concepción del arte vinculado a la vida cotidiana, la relación con la educación

³³⁸ Barnett, *Community Murals*, pp.351 y ss.

³³⁹ Barnett, *Community Murals*, p.212.

surgió mucho más tarde. Referentes esenciales en ella fueron artistas muy diversos, como el uruguayo Luis Camnitzer, la brasilera Lygia Clark, el belga Jef Geys y el norteamericano Tim Rollins, quienes durante las décadas de los '60 y '70 desarrollaron su obra en diálogo con estrategias pedagógicas y colaborativas. El caso más evidente para las prácticas artísticas que buscaron relacionar educación y sociedad fue el artista alemán Joseph Beuys, quien ponderó su rol de profesor como su obra de arte más importante.³⁴⁰ El alemán propuso una relación entre arte y educación considerando a su obra objetual un desecho del proceso de enseñanza que llevaba a cabo, donde todos los participantes eran artistas. Con este objetivo en mente, fue profesor en el circuito formal en su cátedra en la Universidad de Düsseldorf entre los años 1961 y 1972, cuando fue expulsado. Luego se reincorporó en calidad de profesor visitante entre 1980 y 1985. También fue creador, en conjunto al escritor Heinrich Böll, de la Universidad Libre Internacional (1973-1988). Ambos artistas proponían que cualquier persona podía participar de sus clases sin ningún requisito. Estas no tenían sede fija y únicamente aspiraban a generar una obra de arte que tuviera un alto grado de compromiso social y que desarrollara la interacción entre profesores y estudiantes.

Estos casos, pioneros en evidenciar la dimensión pedagógica de las prácticas artísticas, pertenecieron a distintas estrategias conceptuales desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo cronológicamente con el Taller de Murales, aunque no podemos forzar una relación entre ellos, porque Méndez no era cercano a las prácticas conceptualistas, sino bastante crítico de las mismas.³⁴¹ Bishop atribuyó a la situación posterior al '68 dos hechos que son de nuestro interés: el surgimiento de una perspectiva crítica de la pedagogía y la aparición de la educación como un área de interés curatorial, tras una reconstrucción de la relación entre la educación y el museo.³⁴² Ambos eventos fueron parte de las profundas transformaciones culturales generadas a fines de la década de 1960 donde también tuvo lugar la *reoriginación*

³⁴⁰ Beuys, Joseph: "I Am Searching For Field Character" (1973). En Bishop, *Participation*, pp.125-134.

³⁴¹ Véase su *Hora de la divergencia*. En este texto el pintor analizó el escenario artístico de la segunda mitad del siglo XX y manifestó su intención de permanecer cercano al arte de las primeras décadas del siglo. Misma idea es mencionada por José de Nordenflycht en las notas sobre la obra de Méndez. De Nordenflycht, "Pintura mi(g)rada", pp. 34-47.

³⁴² Bishop, *Artificial Hells*, pp. 267-269.

universitaria en la EAV, antecedente clave del Taller de Murales y el curso de Pintura no Albergada, incidiendo también en los orígenes del MaCA. Desde aquí debemos considerar el rol de la educación en la concreción del proyecto del Museo a Cielo Abierto. No como una herencia de las prácticas conceptualistas con dimensión pedagógica que se estaban instalando en las décadas de los '60 y '70, sino en relación a la importancia de la educación en la EAV. Las obras de arte colectivas concebidas por la Escuela de Valparaíso fueron comandadas por un artista y a la vez anti-institucionales, al proponer una plena autonomía de la creación pictórica y poética, pretendiendo aunar aprendizaje, trabajo y vida, como se evidenció en la Ciudad Abierta.³⁴³ El MaCA no surgió como una práctica colaborativa (aunque tenga aspectos colaborativos), pero sí como una práctica pedagógica. Con el legado de la EAV, Méndez pensó la experiencia aludiendo a las diversas formas de creación colectiva que se experimentaron en la Escuela,

como la intervención en el diseño de una obra por quienes la construyen, por lo general alumnos, de los que también se espera que tomen decisiones sobre la marcha (...) son obra de la comunidad educativa en su conjunto, son resultado de esa idea de "arte grupal" que no necesariamente implica el anonimato de la obra, sino más bien la apropiación y la significación colectiva que se le da.³⁴⁴

Los artistas, sin ceder su autoría al espectador (aspecto que los aleja de las prácticas relacionales de los '90) lideraron un grupo heterogéneo, del que participaron tanto estudiantes (en cuanto experiencia pedagógica) como vecinos del sector (en cuanto práctica participativa). Esta doble vinculación nos permite entender al MaCA desde varias perspectivas. Primero, por su ubicación y distribución en el espacio urbano -así como la relación que tiene con el entorno- podemos comprenderlo en como ejercicio de arte público. Segundo, debemos asumirlo como una práctica pedagógica, por sus fundamentos universitarios y la importancia que tuvieron los estudiantes en dicha experiencia. Tercero, se nos presenta como una estrategia de arte participativo, por la relación que se estableció con los vecinos, al incorporarlos como parte del proceso de creación artística. Cuarto, funcionó también como ejercicio de

³⁴³ González, Ignacio: "Pedagogías Radicales: Escuela e Instituto de Valparaíso (1952-1972)", 02 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/775474/pedagogias-radicales-escuela-e-instituto-de-arquitectura-de-valparaiso-1952-1972>. Visitado: 20 de junio de 2016.

³⁴⁴ Crispiani, *Objetos*, p.426. Las comillas son del autor.

creación colectiva, por la cantidad de artistas participantes y la intención de realizar un proyecto en conjunto antes que una serie de trabajos individuales. Todas las consideraciones que se pueden hacer del MaCA desde esta suma de aspectos reafirman que se trata de una experiencia inédita y una propuesta novedosa en relación al espacio museal y las prácticas curatoriales, particularmente en el contexto chileno de la postdictadura. Sin embargo, no deja de ser llamativo que una experiencia tan compleja y con múltiples aristas de interpretación se haya desarrollado a partir de los códigos tradicionales de la pintura. Ninguno de los participantes era muralista, por lo que el lenguaje empleado fue el de la pintura de caballete. Lo hicieron utilizando las propuestas artísticas que la modernidad había desarrollado a inicios del siglo XX, que ellos conocieron y asumieron a mediados de siglo y aplicaron en el Museo en la última década del mismo, periodo en el que todos ya habían alcanzado plena madurez artística. Desde este punto de vista, el MaCA es una inusual experiencia que, desde la pintura, consiguió reformular una práctica contemporánea de arte público, colectivo y participativo, incorporando una inédita estrategia pedagógica.

Pensar el medio pictórico como posibilidad para una reconsideración del arte público y las prácticas participativas nos aleja de las distintas estrategias conceptualistas desde las que emanaron las primeras nociones de un arte público, comprometido, participativo y urbano. El MaCA, sin pretenderlo, desarrolló esos aspectos y hoy, a más de dos décadas de su inauguración, se nos presenta como un momento renovador de la plástica nacional, aunque no sea una propuesta tradicional de arte público. En el Museo, la síntesis entre participación y pintura moderna generó un cruce entre los dos tipos de arte público evidenciados por Mitchell (crítico y utópico). Nuestro caso de estudio, al tener influencias múltiples, heredó una teoría modernista del arte (gracias a la influencia de la EAV y a la formación individual de los pintores) y las aplicó a través de un ejercicio público y participativo, el que, si bien remitía a las experiencias de la Escuela de Arquitectura, era absolutamente novedoso.



Imagen 102: Nemesio Antúnez junto a un grupo de estudiantes trabajando en el mural n°16, 1992
Fuente: Archivo DEC

3. Taller de Murales y Museo a Cielo Abierto en comparación con otras experiencias murales en la pintura chilena

3.1 Experiencias de pintura mural en Chile

En su estudio sobre el muralismo nacional, el académico Patricio Rodríguez-Plaza realizó una distinción conceptual entre muralismo y mural, proponiendo que el muralismo es

La gestualidad corporal, alimentada en cada caso particular por motivaciones de distinto orden, que pueden ir desde argumentos de tipo ideológico hasta ensayos imaginarios, producto de experiencias lúdicas. El muralismo corresponde a un hecho que trabaja en ciertos rincones periféricos de la ciudad, celebrando con ello la desorganización de sus utilidades.³⁴⁵

Lo entendió como un elemento contextual, gestual, casi performático que motiva y define el trabajo a realizar sobre el muro. Este, por su parte recibe la denominación de mural, siendo la “visualización pictográfica y materialidad

³⁴⁵ Rodríguez-Plaza, *Pintura callejera chilena*, p.85.

cromática. El mural es la marca, el significante expuesto de las distintas lógicas que ayudan, interpelan y generan dicha materialidad”,³⁴⁶ es decir, el producto generado, el registro visible.

En nuestro caso de estudio las acepciones planteadas por Rodríguez Plaza no se corresponden plenamente con la situación del MaCA. Si bien puede considerársele un “ensayo imaginario”, por su intención de funcionar como ejercicio artístico, pedagógico y público, la referencia a la periferia de Rodríguez-Plaza no se condice con el Museo. La experiencia del MaCA –y sus antecedentes previos desarrollados al alero del Instituto de Arte- no estuvo caracterizada por la desorganización a la que aludió el autor, sino a una visión poética heredada del planteo de la EAV. Este generó una estructura marcada por un criterio espacial, los intereses de los artistas participantes, las nociones artísticas manejadas por Méndez y los parámetros universitarios del curso. Estos aspectos, ya presentes en el Taller de Murales y el taller de América, se volvieron a presentar en el Museo a Cielo Abierto, unidos ahora a la particular situación del país a principios de los '90 y se desligaron de otras experiencias de pintura mural nacionales.

En Chile, el interés por la pintura mural fue activado por la visita de los pintores mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en el año 1940 para la realización de los murales *Muerte al invasor* y *De México a Chile*, donados a la Escuela México de la ciudad de Chillán. Con escasos antecedentes previos,³⁴⁷ la incipiente pintura mural nacional se vio impulsada por la presencia de los mexicanos. En las décadas siguientes se desarrollaron las brigadas muralistas, el capítulo más importante y estudiado de las experiencias callejeras nacionales.³⁴⁸ Surgidas en Valparaíso en 1963, sus primeros antecedentes los encontramos en los grupos que pintaban murales con intenciones propagandísticas haciendo referencias a los candidatos presidenciales Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende Gossens. Hacia 1968 estas primeras formaciones fueron el fundamento para dar origen a la Brigada Ramona Parra

³⁴⁶ Rodríguez-Plaza, *Pintura callejera chilena*, p.85

³⁴⁷ Para un recorrido histórico de la pintura mural chilena, véase Zamorano, Pedro; Cortés, Claudio: “Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético”. *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Vol 2, nº22 (2007): pp.264-284.

³⁴⁸ Zamorano, Pedro: “Gestación del muralismo en Chile: una aproximación a su discurso estético y simbólico”. En Zamorano, Pedro (editor): *Presencia de América Latina. Mural casa del arte*. Universidad de Concepción, Chile. (Concepción: Universidad de Concepción, 2009), pp.7-34.

dependiente del Partido Comunista. Prontamente, este grupo organizó una compleja estructura de trabajo. Al pintar en la clandestinidad nocturna, los brigadistas se dividían las labores para realizar cada mural en unos pocos minutos. El equipo se constituía por la presencia de trazadores (diseño de la obra); fondeadores (trabajaban sobre el fondo); rellenadores (pintaban las figuras) y fileteadores (delimitaban el dibujo). Su particular estética fue su huella característica, en donde la gruesa línea negra transformaba al dibujo en lo predominante, completado con vivos colores. De temática social, ciudadana y política, el elemento plástico muchas veces era reforzado por un texto que enfatizaba la necesidad de un mensaje claro y directo dirigido a la ciudadanía. El particular imaginario creado por la Brigada Ramona Parra prontamente se traspasó a la Brigada Elmo Catalán, del Partido Socialista. Tras el triunfo de Allende en 1970, ambos grupos pasaron a la oficialidad y su estética se consideró símbolo del triunfo de la Unidad Popular. Tras el golpe militar del '73, las Brigadas volvieron a la clandestinidad y se transformaron, durante los primeros años de la dictadura, en un arma de denuncia contra el régimen. Hacia mediados de la década de los '80, las obras brigadistas manifestaron su intención de justicia y de democracia aunque, tras el triunfo del No en 1988 comenzaron a disolverse.³⁴⁹



Imagen 103: Mural de la Brigada Ramona Parra en Santiago. Fotografía de Armindo Cardoso, 1970
Fuente: Memoria Chilena

³⁴⁹ Sobre las Brigadas Muralistas y su desarrollo a través del tiempo véase Rodríguez-Plaza, *Pintura callejera chilena*. Para el contexto específico de las brigadas durante la Unidad Popular, revítese Trumper, Camilo: *“A ganar la calle”: The Politics of Public Space and Public Art in Santiago, Chile*. (Berkeley, Universidad de California, 2008).

La importancia social y política de las brigadas muralistas tanto durante la Unidad Popular como la dictadura han hecho de ellas un sujeto de amplio interés historiográfico, destacándose sus particularidades y aportes³⁵⁰. También se han reconocido los vínculos establecidos por estos grupos, siendo el caso más emblemático el de *El primer gol del pueblo chileno* (1971), obra conjunta de Roberto Matta y la brigada Ramona Parra. El pintor consideró que esta participación fue la posibilidad que tuvo para salir de un aislamiento artístico que criticaba y de realizar una propuesta social y políticamente comprometida.³⁵¹



Imagen 104: Brigada Ramona Parra y Roberto Matta: *El primer gol del pueblo chileno*, 1971 (restaurado entre 2005 y 2007)
Fresco sobre concreto, 2400 x 450 cms
Fuente: Plataforma Urbana

Debemos distinguir entre experiencias propiamente muralistas (como las de las Brigadas) de aquellas que, aunque realizadas en la superficie de un muro, fueron efectuadas por artistas cuyo formato habitual era la pintura de caballete. Sobre el Taller de Murales, por ejemplo, Francisco Méndez destacó que era una experiencia mural muy distinta a la llevada a cabo por los grupos brigadistas, separadas por las intenciones políticas de unos frente a las

³⁵⁰ Véase Saúl, Ernesto: *Pintura social en Chile* (Santiago, Quimantú, 1972) y Bellange, Ebe: *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. (Santiago, LOM ediciones, 1995).

³⁵¹ Illanes, María Angélica: "Cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente". En Pinto, Julio (editor): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. (Santiago, LOM ediciones, 2005), p.168.

pretensiones poéticas pictóricas de los otros.³⁵² El hecho de que Méndez y los demás pintores realizaran un ejercicio de pintura mural empleando este formato los acerca en un sentido formal al muralismo. Comparten con él la dimensión pública del hecho artístico, pero no necesariamente sus concepciones sociales y políticas.

Un tipo de manifestación que, desde otro punto de vista, se acerca a las experiencias llevadas a cabo por Méndez son los murales abstractos desarrollados en nuestro país durante las décadas de los '60 y principios de los '70, coincidiendo con el periodo del Taller de Murales. El primer mural abstracto realizado en el espacio público nacional fue el de Mario Carreño para el Colegio San Ignacio de Pocuro en Providencia (1960), encargado por el arquitecto racionalista Alberto Piwonka, autor del edificio. En el mural, hecho a partir de mosaicos, el equilibrio cromático y formal es el protagonista, integrándose a las líneas modernistas del edificio y participando plenamente del espacio donde está ubicado. La propuesta de un diálogo entre pintura y arquitectura está reforzada por la abstracción geométrica que por entonces Carreño desarrollaba y por la ponderación de las formas, que aluden al característico equilibrio del pintor renacentista que rescata su título.



Imagen 105: Mario Carreño: *Homenaje a Fray Angélico*, 1960
Mosaico, 700 x 2000 cms. Colegio San Ignacio, Providencia
Fuente: La Muralla

La idea de interacción con el espacio a través de un estilo pictórico concreto también la encontramos, aunque muchísimo más desarrollada, en el Taller de

³⁵² Conversación entre Fernando Pérez y Francisco Méndez, 10 de abril de 2015. Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en <https://vimeo.com/127323285>, minuto 40:00. Visitado: 14 de mayo de 2016.

Diseño Integrado para la Arquitectura (DI). Creado por los artistas y profesores de la Universidad de Chile Eduardo Martínez Bonati, Carlos Ortúzar e Iván Vial, esta importante experiencia fue llevada a cabo entre 1968 y 1973 (coincidiendo plenamente con las fechas del Taller de Murales). El grupo pretendía “aplicar los conocimientos sobre materiales, diseño y arquitectura al espacio público urbano y en el diseño de objetos y producción de arte”³⁵³ y buscó darle una orientación social al arte y al diseño mediante obras que interactuaran con el paisaje urbano, concretando obras en distintas ciudades del país.³⁵⁴ La más reconocida es el mural de mosaicos proyectado para el Paso Bajo Nivel Santa Lucía, ubicado en el centro de la capital y realizado en 1970, tras la adjudicación de un concurso de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU). Si bien fue ganado por Vial, en el proyecto participó y firmó el grupo completo, evidenciando la dimensión colaborativa de su propuesta y del Taller. La obra se emplaza en todas las aristas del paso bajo nivel en un total de aproximadamente 2600 mts².³⁵⁵ Su objetivo era intervenir el sector teniendo en cuenta sus particularidades, por lo que fue pensada para ser observada únicamente desde un automóvil ya que no hay veredas en el paso. La intención era que la velocidad del vehículo en el que viajaba el observador se encargara de completar la obra, la que a través de su geometría sugiriera una sensación de cambio.³⁵⁶

³⁵³ Salinero, Stella; Salinero, Mónica: “El Taller de Diseño Integrado (1968-1973): una experiencia de trabajo colaborativo en la escena artística chilena.” *Aisthesis* nº58 (2014): pp.139-155.

³⁵⁴ Salinero; Salinero: “El Taller de Diseño Integrado...”. pp.139-155. Véase además, el registro del proyecto FONDART “Imágenes de una ciudad Moderna: Santiago y el Taller de Diseño integrado” disponible en <https://santiagoyeltaller.wordpress.com/>. Visitado: 29 de enero de 2016.

³⁵⁵ Su extensión total es discutida. Para la arquitecta Pelagia Rodríguez es de 2695 mts² (“Mural Paso Bajo Nivel de Santa Lucía, un corazón en Santiago que aún deja oír sus latidos”. Disponible en: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/11/05/mural-paso-bajo-nivel-de-santa-lucia-un-corazon-en-santiago-que-aun-deja-oir-sus-latidos/>. Visitado: 30 de enero de 2016). En un reportaje y entrevista a Eduardo Bonati se afirmó que su extensión total es de 2647 mts² (“Restaurarán el mural de mosaicos de Santa Lucía, el más grande de Santiago”, *La Tercera* 24 de marzo de 2012. Disponible en: <http://diario.latercera.com/2012/03/24/01/contenido/santiago/32-104550-9-restauraran-el-mural-de-mosaicos-de-santa-lucia-el-mas-grande-de-santiago.shtml>. Visitado: 30 de enero de 2016). De todos modos, ambos coincidieron en que se trata del mural más grande de la capital.

³⁵⁶ Zambra, “Restaurarán el mural...”.



Imagen 106: Eduardo Martínez Bonati, Carlos Ortúzar, Iván Vial: *Paso Bajo Nivel Santa Lucía*, 1970. Mosaico, 2647-2695 mts² (aproximado). Intersección de las calles Agustinas, Carmen y Diagonal Paraguay, Santiago
Fuente: Plataforma Urbana

Otra experiencia abstracta del mismo periodo fue la llevada a cabo por el artista Francisco Brugnoli como profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile (FAU) en sus sedes de Santiago y Valparaíso entre los años 1968 y 1969. El artista salía con sus estudiantes de los primeros años de las carreras de arquitectura y diseño a pegar grandes obras no figurativas en papel sobre muros *bulldozer*. Estos trabajos buscaban evidenciar la trama urbana, estudiando cómo los cuerpos presentes en el lugar (buses, automóviles, peatones, edificios) se proyectaban en el entorno.³⁵⁷ Esta práctica se llevó a cabo en los alrededores de la Facultad (la sede de Valparaíso estaba en calle Limache de Viña del Mar y la de Santiago en el centro de ciudad) y su objetivo era establecer una lectura del entorno a través de la obra, analizando la específica visualidad del lugar. Para Brugnoli, toda actividad muralista debía consistir en un trabajo de integración con la arquitectura y esta propuesta lo lograba mediante un análisis volumétrico del entorno en donde esos papeles se pegaban.³⁵⁸ Brugnoli desconocía que Méndez realizó una actividad de características similares -aunque con objetivos distintos- en la Universidad Católica de Valparaíso. Sobre el MaCA, en tanto, consideró que este no trabajaba en profundidad la relación con el espacio, resultando una propuesta

³⁵⁷ Rodríguez Plaza, Patricio: "La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad". *Aisthesis*, n°34 (2001), pp. 171-184.

³⁵⁸ Entrevista de la autora a Francisco Brugnoli, 26 de enero de 2016.

esencialmente decorativa.³⁵⁹ Referido a su vínculo con el brigadismo muralista, el artista reconoció que contemporáneamente la crítica de arte llamó a su proyecto “Brigada Mondrian” por sus inclinaciones geométricas.³⁶⁰ Sin embargo, se desvinculó de este tipo de arte activista pues para él lo político no pasaba por la transmisión de un mensaje figurativo, sino por la posibilidad de ofrecer al espectador una lectura del espacio que generara una nueva manera de comprenderlo. Enfatizó como interés permanente de su trabajo la realización de una lectura crítica de la ciudad, que en las décadas siguientes se trasladó a otros soportes, tales como instalaciones y obras efímeras.³⁶¹

Si bien la relación con el espacio es uno de los fundamentos del MaCA y algunos de murales proponen un estrecho vínculo con el entorno donde se encuentran (Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Francisco Méndez, Nemesio Antúnez), las declaraciones de Brugnoli sirven para distanciar ambos casos. Pese a sus paralelismos (contemporaneidad con el Taller de Murales, provenir de un curso universitario, buscar intervenir el espacio público), se desarrollaron mediante objetivos y formas distintas. La experiencia realizada por la Universidad de Chile se basó en una comprensión del espacio generada por la percepción de los cuerpos ubicados en él. La de la UCV surgió vinculada a una carga poética de interpretación espacial, elemento que estuvo reforzado por la multiplicidad de estilos pictóricos presentes en el circuito. Probablemente, esta misma diversidad y la inclinación poética fue el motivo por el cual Brugnoli considerara la propuesta MaCA como esencialmente decorativa, sin tener en cuenta el trabajo espacial llevado a cabo por el proyecto.

A través de las experiencias desarrolladas durante la década de 1960 que exploraron problemáticas de la pintura abstracta en el espacio urbano, reconocemos un patrón común en distintos centros de estudios arquitectónicos (EAV, DI, FAU). El Taller de Murales corresponde a un planteamiento recurrente de fines de la década, caracterizado por el trabajo colectivo, público y colaborativo en la ciudad a través de intervenciones concretas. Si bien cada una de estas experiencias tuvo objetivos distintos, las tres coincidieron en alejarse del dominante brigadismo muralista y plantear una alternativa

³⁵⁹ Entrevista de la autora a Francisco Brugnoli, 26 de enero de 2016.

³⁶⁰ Galende, Federico: *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. (Santiago: Editorial Arcis/ Editorial Cuarto Propio, 2007), p. 72.

³⁶¹ Entrevista de la autora a Francisco Brugnoli, 26 de enero de 2016.

geométrica a las propuestas políticas que por entonces marcaban la pauta en la pintura sobre los muros del país.

3.2 *El MaCA más allá del muralismo*

Al describir el ejercicio de los años 69-73, Méndez mencionó que los vecinos se transformaron en “colaboradores, cómplices, amigos y críticos”, idea que lo inspiró para en 1991 ofrecerles un “Museo que está a las puertas de las casas, con las obras insertas en el vivir cotidiano del vecindario, para que por primera vez, los modestos habitantes de este cerro sean dueños y vecinos de obras de arte”.³⁶² En esta doble relación con las obras, Méndez sugirió que los vecinos cumplieron un rol en dos dimensiones. Se presentan como dueños de los muros que albergan la pintura, es decir, de la superficie bidimensional. También funcionaron como propietarios de los murales, pues era a ellos a quienes este proyecto iba dirigido. Estas obras se vincularon con su entorno de manera independiente, ya que el mural conserva una autonomía, tal como el signo pictórico y la Pintura no Albergada. Es decir, los artistas participantes se desprendieron de las obras y las entregaron a la ciudad como un regalo. Sus nuevos dueños –los vecinos- reconstruyeron su cotidianeidad incorporando los murales, idea a la que Paola Pascual nos acercó a través de dos experiencias concretas con los habitantes del sector. La primera es una anécdota ocurrida mientras se trabajaba en los últimos murales. Una vecina le pidió a Pascual que José Balmes fuera a visitarla. Cuando el pintor acudió a su casa, ella le agradeció por haber hecho que el arte entrara por su ventana, pues podía ver su obra desde su habitación.³⁶³ En este caso, el impacto del mural se manifestó en el modo que instaló a través del espacio, al entrar por la ventana de una casa y ofrecerse gratuitamente al espectador. La segunda historia data de la época en que Pascual buscó modos de vincularse a los vecinos y de relacionarse con su cotidianeidad. En este contexto, descubrió que los niños utilizaban de arco para jugar al fútbol el mural de Vilches, aprovechando tanto la ubicación como el tamaño y formato del muro. Para Pascual, esta reinterpretación de la obra forma parte del regalo, de la autonomía de la pintura

³⁶² Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, pp.12-13.

³⁶³ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 18 de diciembre de 2014.

y de la inserción de la misma en la cotidianeidad barrial.³⁶⁴ La noción de regalo y su proyección en el espacio extra pictórico, así como la independencia de la obra, se unieron a los fundamentos teóricos de la EAV. Este conjunto motivó a Méndez para pensar el MaCA siguiendo las ideas que ya estaban presentes en los ejercicios muralistas previos a la dictadura y se vincularon a las reinterpretaciones de las nociones de vanguardia y abstracción de cada uno de los participantes. Se les añadió una perspectiva de trabajo pedagógica, centrada en la creación colectiva y participativa. Los paralelismos entre este proyecto y las estrategias de arte público alejan tanto al MaCA como al Taller de Murales de otras experiencias de pintura mural contemporáneas que se desarrollaron en nuestro país. A la vez, permiten comprenderlos como ejercicios novedosos de arte público, colectivo y participativo. Su sello distintivo se manifestó desde dos perspectivas que están relacionadas. La primera, la permanente herencia que Méndez manifestó hacia el sistema de creación y pedagogía emanado de la EAV. De este, tomó muchos de los aspectos que hemos desarrollado en esta investigación, los que cobraron una nueva actualidad en este ejercicio de creación pictórica que incorporó el trabajo de otros artistas. La segunda, la relación que la misma Escuela construyó con las vanguardias del siglo XX y que luego Méndez complementó con su periodo de aprendizaje europeo. Para la EAV en sus distintas ramas (arquitectura, escultura, poesía, pintura y luego diseño) la referencia plástica esencial fue la de vanguardia abstracta “como momento decisivo del arte moderno”.³⁶⁵ Este elemento estético fue complementado con múltiples aspectos que la Escuela desarrolló de manera independiente y que tienen mayor o menor vínculo con las experiencias artísticas del siglo XX: la *phalène*, la creación colectiva, la relación con la ciudad, entre otras, fueron tomando características propias a partir de su relación con la abstracción plástica. En “Los nuevos campos expandidos de la escultura” -ponencia que Claudio Girola presentó en 1988 en el marco de un encuentro de escultores desarrollado en Santiago- el artista trabajó sobre esta relación. Reconociendo la explícita influencia que sobre él ejerció Rosalind Krauss y citando pasajes claves de su texto, Girola presentó una lectura de su propia obra a partir de la noción del campo expandido. El

³⁶⁴ Entrevista de la autora a Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

³⁶⁵ Crispiani, *Objetos*, p.419.

autor reiteró los aspectos clave del pensamiento de la norteamericana, además de entregar nuevas herramientas para su comprensión. Por ejemplo, se basó en la pérdida de la base de la escultura que analizó la historiadora para explicar cómo la escultura contemporánea habría quedado sin hogar al carecer también de referencialidad.³⁶⁶ Girola, como Krauss, trabajó la pérdida del formato y de la pureza del mismo, refiriéndose a la elasticidad defendida en el famoso ensayo. Para su planteo, pensado desde su práctica de escultura concreta, el medio no supone un límite sino una posibilidad:

... pienso que la práctica no se define en relación con un medio dado – escultura– sino más bien en relación a operaciones lógicas para las cuales cualquier medio, líneas en los muros, en la tierra, espejos, excavaciones, construcciones efímeras, dispersiones lineales o volumétricas, pueden usarse.³⁶⁷

Girola complementó este aspecto con el fundamento poético transversal a todo pensamiento de la EAV para dar origen a una reinterpretación del campo expandido, con la particularidad de proponer vinculaciones con la pedagogía que le permitieran enriquecer su visión de la escultura y del espacio.³⁶⁸

Al contrario de la defensa que hizo Krauss, se alejó de una interpretación posmoderna de la historia del arte y más bien asumió una herencia vanguardista y modernista, tal como Méndez y demás miembros fundadores de la EAV. Creemos que esta misma noción estuvo presente en el Taller de Murales y el Museo a Cielo Abierto (considérese también la cercanía temporal entre la ponencia de Girola y el MaCA). Las experiencias plásticas llevadas a cabo en el Museo se corresponden con otras manifestaciones desarrolladas por Méndez y sus compañeros en la EAV: las *phalènes*, la Ciudad Abierta y las actividades pedagógicas se condicen con lo que Girola refirió como “operaciones lógicas”, pues traspasaron su formato inicial dando pruebas de la elasticidad defendida tanto por el escultor como por Krauss. El predominio de la abstracción en la experiencia MaCA viene de la influencia de la Escuela. En ella, que utiliza la abstracción como medio e hilo conductor para reinterpretar el arte público, encontramos uno de los casos que tanto Mario Gradowczyk como María Amalia García definieron como aquellos que, desde el sur, permiten

³⁶⁶ Girola, “Los nuevos campos...”.

³⁶⁷ Girola, “Los nuevos campos...”.

³⁶⁸ Rossi, “Pasos cordilleranos...”, pp.1-18.

reconocer avances únicos del desarrollo del arte abstracto.³⁶⁹ En términos artísticos, la clave del Museo se encuentra en la idea de la experiencia participativa y colectiva que lograron construir los artistas participantes junto a estudiantes y vecinos. La abstracción fue el referente tenido en cuenta por Méndez y el criterio de la invitación, pero no el lenguaje utilizado por todos los colaboradores. La participación y la creación colectiva se transformaron en los factores comunes que todos los artistas dominaron y gracias a los que se superaron las diferencias individuales, convirtiendo el ejercicio MaCA en una experiencia esencialmente colectiva y participativa. Aunque se haya desarrollado en el formato del muralismo (el medio, acudiendo al término de Girola), el Museo a Cielo Abierto es más que una experiencia muralista. Su carácter lo aleja de otras estrategias sobre pared desarrolladas contemporáneamente en nuestro país, que pese a que tuvieron una vocación pública (al pintar en el espacio urbano) no lo hicieron desde una estrategia pública y participativa.

Como ejercicio tanto performático como pictórico y pensándolo como heredero de los signos realizados por Méndez y sus compañeros en la Escuela de Arquitectura, es necesario ponerlo en diálogo con estrategias de participación y/o de intervención urbana desarrolladas en la década de 1990, como por ejemplo Cámara Lúcida (1996) del chileno Alfredo Jaar realizada en el barrio caraqueño de Catia o *West Meets East* (1992) de la artista británica Loraine Leeson en Londres.

En el caso de Jaar, el artista se enfrentó al rechazo de los vecinos hacia un museo barrial que sería construido en el sector, entregándoles cámaras para que fotografiaran su entorno. Con las imágenes tomadas por los residentes del lugar montó una enorme obra que buscaba que la comunidad se sintiese identificada con el nuevo museo y formara parte de él, generando un vínculo arte-comunidad antes inexistente.

³⁶⁹ Gradowczyk, Mario: *Arte abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, 2006, p.24. García, *El arte abstracto*. La misma idea de sincronía es defendida por Andrea Giunta, que ella denominó simultaneidad. Su análisis para el caso de las vanguardias abstractas puede leerse en su texto "Adiós a la periferia..." Sus argumentos centrales son desarrollados más detenidamente –y no solamente referidas a la abstracción– en su más extenso ensayo *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, al que acudiremos en las conclusiones.

Leeson, por su parte, fundó a inicios de la década de los '90 *The Art Change*, iniciativa artística de impacto urbano desde donde emanó *West Meets East*, realizado en conjunto con un grupo de estudiantes de origen bangladesí de una escuela femenina de Londres. La obra, de formato mural, se presentó como un montaje textil y fotográfico ubicado en el distrito de Bow. En ella se observan unas manos ataviadas al estilo oriental confeccionando una prenda de vestir occidental. El borde, que surge el arte textil de oriente, está interrumpido por símbolos del capitalismo occidental. De este modo la artista analizó las distancias culturales entre occidente y oriente, funcionando también como crítica y denuncia a la industria de la moda occidental y, al emplazarse en el medio urbano, como una invitación al ciudadano a reflexionar sobre este problema.



Imagen 108: Alfredo Jaar: *Cámara Lúcida*, 1996
407 fotografías sobre pared, Museo del Oeste, Catia, Caracas, Venezuela
Fuente: Arte contemporáneo venezolano revisitado



Imagen 109: Loraine Leeson y estudiantes bangladesís de la *Foundation School for Girls: West meets East*, 1992
 480 x 369 cms, montaje de fotografía y tela, distrito de Bow
 Fuente: cSPACE

Pese al profundo arraigo contextual de estos ejemplos, se pueden encontrar en ellos vínculos con el MaCA: la construcción de un museo, la apropiación con el lugar, la dimensión pedagógica y, sobre todo, la realización colectiva en la que el artista funciona como guía de la obra.

El Museo a Cielo Abierto se presenta en consonancia con este tipo de obras y se plantea como una experiencia única del arte nacional, que inauguró una nueva comprensión del arte público y que, sin pretenderlo, instaló estrategias artísticas contemporáneas en nuestro país, gracias a su interés por proponer un ejercicio público, colectivo y participativo desarrollado en las calles de Valparaíso.

CONCLUSIONES

En sus objetivos iniciales, el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso pretendía ofrecer un regalo a la ciudad y a la ciudadanía recuperando una propuesta que se había desarrollado antes de la dictadura. El proyecto se entendió a sí mismo como la continuación del Taller de Murales, incluyendo el aspecto central de esa experiencia: la relación entre la pintura y el paisaje urbano, pretendiendo establecer un diálogo entre ambos. Para lograrlo, contó con una estructura más definida que el primer momento, dada esta vez por la creación de un circuito delimitado. Gracias a esto, se presentó como propuesta museal, aunque dicho concepto se entendió de una manera amplia y carente de referencia teórica. En esta tesis revisamos cómo el MaCA se puede entender también como una propuesta en otros niveles, que si bien no siempre estuvieron presentes en las ideas del grupo fundador, operan un rol esencial en su planteo. Hemos sugerido que al reconocer estos vínculos y evidenciar los hilos invisibles que forman parte del Museo y lo relacionan con otras situaciones –nacionales, internacionales y teóricas- podemos instalar el proyecto en la historia del arte chileno reciente y, a la vez, reconocer sus aportes a la disciplina. En el transcurso de esta investigación defendimos que el Museo a Cielo Abierto se puede entender desde varios niveles. Primero, en cuanto a propuesta pictórica. Este es el punto de partida del proyecto, de los artistas participantes, de la invitación hecha por Méndez y del objetivo más fundamental de la experiencia, al pretender establecer una relación entre los muros pintados y el característico paisaje urbano porteño. Segundo, entendemos que el MaCA es una propuesta museística, que abordó de un modo flexible el concepto de museo y, al incorporarlo, se planteó en relación a estrategias museísticas contemporáneas. Un tercer aspecto del MaCA es la propuesta curatorial realizada, que le otorgó al curador un sentido particular y específico referido al trabajo en torno a las obras que componen al Museo. En cuarto lugar, el MaCA es un trabajo de arte público tanto como manifestación callejera como vinculada a las líneas pedagógicas y participativas. Pese a la diversidad de elementos que podemos encontrar en el MaCA, evidenciamos dos hilos conductores fundamentales. El primero, muy visible, es que siempre aparece notablemente la influencia de la Escuela de Arquitectura

de Valparaíso. Este influjo está atravesado por la intención de lo poético que inspiró y fundamentó la EAV desde su origen en 1952 y que se traspasó a todos los proyectos emanados desde ella, tanto colectivos (*phalènes*, Ciudad Abierta, travesías, *Amereida*, *reoriginación* universitaria) como individuales (en el caso de Méndez: Taller de Murales, Pintura no Albergada, Museo a Cielo Abierto). Incluso, podemos entender al MaCA en cuanto *phalène*. Coinciden en la multiplicidad de autores, en la libertad de acción y participación y en el desprendimiento. La *phalène*, esencialmente poética, se desarrollaba en cualquier sitio, siempre buscando establecer un vínculo con él. El MaCA no desarrolló una vertiente poética, pero esta está presente transversalmente en toda actividad llevada a cabo por la EAV. De hecho, el propio Méndez reconoció el impulso poético que acompaña la ejecución de los murales.³⁷⁰ El Museo se corresponde quizás con aquellas *phalènes* iniciadas por los artistas visuales, acompañados por la improvisación poética.

La idea del desprendimiento reaparece en dejar la *phalène* a merced del público, tal como el destino de los murales (su uso, su conservación, su inserción en el cambiante paisaje urbano). La gratuidad, tal como la entendió la EAV, se manifiesta como aspecto fundamental del proyecto, al ofrecer un regalo a la ciudad y a sus habitantes. Esta idea cobró especial y nuevo sentido en el contexto del retorno a la democracia. Si bien hay obras que refieren significaciones que se pueden interpretar políticamente,³⁷¹ detrás de todo el proyecto MaCA hay un nuevo sentido en el restablecimiento democrático del país. Tras este proyecto callejero está el sentimiento generalizado de recuperar los espacios públicos y reapropiarse de ellos, resignificándolos. Por ello, los murales se presentan como un regalo a los vecinos, pero también se obsequia el hecho de poder volver a usar la calle, remitiendo al contexto del Taller de Murales. Fue en él en donde se descubrió que el ejercicio plástico entre la pintura y el paisaje tenía otra dimensión, en la medida que el impacto de las obras inmersas en la cotidianeidad barrial era mayor de lo esperado. Se generaron así dos diálogos: el primero, entre las obras y su entorno, como objetivo originario del Taller. El segundo, entre las obras y los vecinos, como objetivo inesperado del Taller y luego elemento fundamental del MaCA,

³⁷⁰ Méndez, *Museo a Cielo Abierto*, p.14.

³⁷¹ *Supra*, 107-130.

revalorado por el fin de la dictadura. Este escenario se enriqueció con otras reminiscencias al Taller de Murales, que evocaban la situación previa al régimen militar: la incorporación de otros artistas, incluyendo los mismos que habían participado anteriormente; el establecimiento de un recorrido en el mismo barrio donde se habían hecho murales; la recuperación e incorporación de obras que sobrevivieron en el nuevo circuito (murales 5 y 20). Estos aspectos confirman la intención de reinterpretar la experiencia pictórica del Taller en el nuevo contexto democrático y de repensarla gracias a la incorporación de nuevas variables.

Además de manifestarse como *phalène*, el Museo a Cielo Abierto también puede ser entendido como signo pictórico. Comúnmente vinculados, el signo pictórico funcionó como el residuo físico de la *phalène*, el resultado concreto y más permanente de una experiencia performática y breve. También denominados por Méndez como hechos plásticos, los entendió como “pinturas, esculturas o sólo elementos u objetos de la plástica”.³⁷² El pintor reconoció la importancia del momento en que la obra es realizada como huella de la acción pero también obra en sí misma, separando el proceso creativo de la superficie pintada. Esto nos explica la idea sobre el devenir de los murales y nos demuestra que el abandono que hicieron los artistas participantes de sus obras corresponde más bien a un desprendimiento, en cuanto a regalo a la ciudad. El MaCA es, en definitiva, la estela visible de un acto más complejo –el gesto participativo del pintado de murales–, tal como el signo pictórico o hecho plástico fue el residuo físico de la *phalène*. En este sentido, el Taller de Murales, la Pintura no Albergada, el MaCA y el signo pictórico tienen, para Méndez, la misma dimensión: los cuatro forman parte de un proceso mayor del cual él o los artistas realizadores se desprendieron tras su creación.

Este aspecto debería ser clave al momento de la resignificación de este Museo como patrimonio cultural de Valparaíso e hito de la historia del arte reciente chileno. Reconocer en el MaCA un producto más allá del resultado muralista puede funcionar como puntapié inicial para sacar a este proyecto de su actual abandono físico e instalarlo en el circuito del arte chileno contemporáneo, reconociéndole todo su valor, significancia y vigencia. Esta tesis, que adelanta

³⁷² Méndez, *De la grandeza*, p. 49. Las comillas son del autor.

la investigación sobre el tema, ha defendido la relevancia artística del Museo a Cielo Abierto (tanto de cada obra como del conjunto). Reconocemos la complejidad del proyecto y la necesidad de múltiples lecturas para su plena comprensión, partiendo desde el pensamiento de la EAV hasta el ejercicio pedagógico que significó su elaboración.

No es contradictorio sugerir al Museo en cuanto a hecho plástico y, a la vez, reconocer su carácter artístico. Significa asumir los murales como el registro visible de una acción llevada a cabo en ese lugar, que constituyó el elemento principal de la obra de arte. Se trata de “señalar un lugar y compartir con él su destino”,³⁷³ tal como expresó Méndez sobre la Pintura no Albergada. Desde aquí se puede entender también la voluntad de desprendimiento, ofrecimiento y regalo como uno de los aspectos estructuradores del proyecto MaCA.

Habíamos señalado que reconocemos en la experiencia del Museo a Cielo Abierto dos hilos conductores esenciales. El primero es la transversal influencia de la EAV. El segundo, más bien invisible, está constituido por los planteamientos renovadores con los que trabajó el Museo a Cielo Abierto y que forman el argumento principal de esta tesis. Estos aspectos fueron desarrollados por el MaCA de manera inédita en el contexto del arte nacional contemporáneo y en estrecha vinculación con el escenario artístico internacional, relacionándose con elementos teóricos claves de cada disciplina. Los participantes del proyecto tuvieron en mente otros objetivos como motores de la iniciativa. Para lograrlo, sin proponérselo, activaron diálogos y relaciones que fueron demostrados y defendidos en nuestra investigación. Además de la importancia del ejercicio mural en sí mismo -al ser realizado por un conjunto de artistas que sintetiza el arte nacional de la segunda mitad del siglo XX- para nosotros el aporte fundamental del MaCA radica en estos elementos que permiten reconocer en él un caso único en la historia del arte chileno. Dichos aspectos se pueden dividir como sigue:

1. El Museo a Cielo Abierto en cuanto a experiencia pictórica. El planteamiento pictórico fundamental –sobre todo el interés por generar una relación entre la pintura y el paisaje urbano- fue propuesta de Francisco Méndez, a quien hay que entender como pintor pero también

³⁷³ *Supra*, pp.109-140.

como arquitecto (de ahí su interés por el espacio urbano). Estos aspectos se manifestaron plenamente en el concepto de Pintura No Albergada. El desprendimiento del soporte (primero de la superficie del cuadro, luego de un muro) comenzó en el Taller de Murales, punto de partida del MaCA.

Esta propuesta pictórica instaló, como ya hemos desarrollado, una relación con el espacio arquitectónico al generar un recorrido que entendiera las obras como un conjunto y no como una serie de piezas individuales, que interactuaran tanto entre ellas como con el resto de la ciudad. El espacio es comprendido y abordado siempre desde la pintura. Tanto la preocupación por el soporte que dio origen a esta inusual propuesta muralista como su vinculación con la arquitectura son aspectos inéditos en la historia del arte nacional. Vimos ejemplos similares y contemporáneos al Taller de Murales como el DI, liderado por Martínez, Ortúzar y Vial y el de la FAU, llevado a cabo por Brugnoli. Revisamos cómo -pese a las vinculaciones que se pueden hacer entre las tres experiencias- estas difirieron al tener objetivos distintos. Encontramos en el gesto pictórico del MaCA su primer carácter renovador, al buscar una interacción espacial que, desde ella, justificara el uso de los muros, aunque los participantes del proyecto no se hayan desarrollado como muralistas.

2. El Museo a Cielo Abierto como propuesta museística. El ya desarrollado criterio de recorrido, dado por la cercanía de las obras y las relaciones entre ellas, sirvió para -además de generar una propuesta pictórica- ser entendido en cuanto museo, aunque careciera de los dispositivos tradicionales de uno. Por la novedad de su propuesta, podemos ver que el MaCA adelantó en Chile aspectos museológicos renovadores. Tiene en común elementos con la nueva museología: la utilización de espacios al aire libre; la relación con el territorio; el criterio interdisciplinario (pedagogía, pintura, arquitectura y poesía) y la vinculación con la sociedad. Con la museología crítica, se pueden establecer vínculos con las ideas de repensar el espacio museal, interactuar con el entorno y generar un espectador más receptivo y participativo.

3. El Museo a Cielo Abierto como ejercicio curatorial. Al tener una propuesta museística innovadora, el MaCA también lo fue en términos curatoriales. En cuanto Museo, Méndez decidió incorporarle la figura de un curador, aunque el rol y función de este no quedó definido y se fue dibujando con el tiempo. Gracias a esto, el caso del MaCA se acercó a referentes curatoriales surgidos a fines de los '60 y principios de los '70 (Szeemann, Hopps, Hultén). Con ellos compartió su intención de incorporar a la ciudadanía, relacionarse con el espacio exterior y proponer el trabajo museístico y curatorial como una manifestación cambiante y dinámica.

Por su parte, Paola Pascual intentó generar instancias de trabajo vecinal y la voluntad de desarrollar una “curaduría práctica”. Por motivos institucionales y administrativos estas intenciones se han visto atravesadas por dificultades, entorpeciendo la interacción entre las obras y la comunidad. Si bien en un sentido teórico el MaCA dispone de una serie de sugerentes propuestas a nivel curatorial (entre ellos la interacción con la ciudad, con el entorno y con la ciudadanía; la relación con un barrio siempre cambiante; la participación en distintos niveles de estudiantes y vecinos; la experimentación de los artistas en un formato que no les era habitual), su historia ha estado marcada por falta de conocimiento, interés y presupuesto para concretar estas lecturas.

4. El Museo a Cielo Abierto como manifestación de arte público. El concepto de arte público (comenzado a desarrollar por la historiografía y la crítica de arte desde la década de los '60 y luego reformulado durante los '90) tiene múltiples variables que convergen en el MaCA, presentándose en interacción.
 - A. Como lugar emplazado en el espacio público, el MaCA es una manifestación artística fuera de los circuitos tradicionales. En Chile, fue una propuesta temprana de experiencia artística en el espacio público (aún más si consideramos como antecedente el Taller de Murales). Por sus objetivos, se desligó de otras intervenciones artísticas con objetivos políticos, como las desarrolladas por el grupo nacional Colectivo de Acciones de Arte -CADA- como denuncia a la dictadura entre 1979 y 1985.

- B. El MaCA se definió en cuanto museo al aire libre, al no tener un espacio delimitado, sino abierto e interactuando con la sociedad, llegando a entender –tal como la museología crítica- el museo como lugar público.
- C. En cuanto a experiencia pedagógica, el MaCA incluyó en sus ejercicios el sistema educativo de la EAV, caracterizado por la intención de realizar una pedagogía que estuviese incorporada a la vida cotidiana. En un sentido práctico, el Museo desarrolló intenciones llevadas a cabo por la Escuela, por ejemplo al proponer a Valparaíso como lugar de experimentación y desarrollar talleres y *bottegas* como laboratorio de ensayo. Estas ideas también estuvieron presentes en el Taller de Murales y en el Taller de América, que coincidieron con el MaCA en ser instancias de trabajo pedagógico desde un punto de vista crítico y reflexivo. En los tres, el fondo estuvo puesto en proponer un abandono paulatino del soporte a fin de experimentar nuevas posibilidades pictóricas. En cuanto a cursos universitarios, la experimentación estuvo pensada desde la educación.
- D. Relacionado con la dimensión educativa, pero expandida a la ciudad completa como apareció en el planteamiento de la EAV, el Museo a Cielo Abierto debe entenderse también como una instancia de carácter participativo. Esto se evidenció en el rol de los estudiantes y en el aporte realizado por los vecinos. El ejercicio dejó de manifiesto una voluntad de incorporar al espectador en un doble sentido: al participar de la elaboración de la obra durante su proceso de ejecución y con la relación constante y cotidiana que se construyó con las obras a través del tiempo. Si bien el MaCA nació desde una perspectiva que podríamos definir como relacional, creemos que la incorporación del espectador se hizo desde una perspectiva más bien crítica. Tal como en el planteamiento de Claire Bishop, el foco de la participación no está puesto en lo estético (como en Bourriaud), sino en la idea de ofrecimiento y regalo que el MaCA desarrolló desde la teoría de la EAV, potenciado por el esencial factor contextual que fue el retorno a la democracia. Lo que el conjunto de artistas regaló fue,

en definitiva, la acción participativa de incorporarse a esta creación colectiva.

5. El Museo a Cielo Abierto como experiencia muralista. Nuestro análisis ha incluido ejemplos no figurativos comparables a la experiencia MaCA, sin embargo hemos evidenciado que este tipo de murales constituyen una excepción. Tal como ha entendido Rodríguez Plaza, la imagen figurativa es uno de los elementos más característicos del trabajo mural.³⁷⁴ Tanto por el rol social como político predominante en las obras realizadas en espacios públicos, estas suelen definirse por su carácter explícito, teniendo como objetivo ser claramente legibles para el espectador.³⁷⁵ Otra de las características más habituales de los ejercicios muralistas es la relación entre la obra pintada, el soporte bidimensional donde se encuentra y su tamaño, el que tiende a ser de gran formato. Estos aspectos son los que permiten reconocer un diálogo entre la obra y el lugar donde reside, pues “las condiciones espaciales del ‘topos’ propician un sostén de ubicación, que determinará la lógica compositiva (perímetros) que contendrá la inter e intrafiguralidad de la imagen”.³⁷⁶ La pintura mural tiene determinadas sus posibilidades contemplativas de acuerdo al sitio que la alberga, por lo que el soporte físico es el marco en el que el mural adquiere un sentido. La relación muro-entorno es dominante en cualquier tipo de pintura muralista, aunque diverjan en cuanto a sus objetivos, intenciones o incorporación de relatos políticos o sociales o bien la falta de ellos. Esto permite insertar al MaCA dentro de una línea de trabajo mural, aunque sus otros intereses –propuesta pictórica no figurativa, intenciones curatoriales, museísticas, públicas, pedagógicas, participativas- distancian al proyecto de otros ejercicios muralistas.

Podemos reconocer en el MaCA un procedimiento complejo y multidisciplinar cuyos elementos están en constante interacción. Siguiendo la senda de las *phalènes*, los signos pictóricos y los actos poéticos y las nociones de desprendimiento, ofrecimiento y regalo de la EAV, el MaCA se nos presenta

³⁷⁴ Rodríguez-Plaza, *Pintura callejera chilena*, p.150.

³⁷⁵ Zamorano; Cortés: “Muralismo en Chile...”, p.273.

³⁷⁶ Zamorano; Cortés: “Muralismo en Chile...”, p.271. Las comillas son del autor.

como una acción cuyo objetivo fue intervenir y transformar la ciudad, rescatando el elemento utópico de la vanguardia. Al incorporar al espectador e invitarlo a participar de una manera poco habitual, este ejercicio también incluyó aspectos del arte público crítico, que se manifestaron en la intención de invitar a estudiantes y vecinos y, de manera posterior, al caminante que se encuentra con este paisaje en el cerro. La herencia de la EAV, de la vanguardia y del arte público dieron origen a un proyecto que funciona como punto de convergencia de estos diversos aspectos, generando una experiencia única que, sin embargo, hasta ahora no ha sido reconocida en nuestra historia del arte. Reflexiones como la de Ignacio Szmulewicz, a quien citamos en nuestro balance historiográfico, podrían ser complementadas con el caso del MaCA. El crítico ahondó en el vacío respecto a los ejercicios políticos del arte chileno, continuando la senda del estudio abierta por Nelly Richard que consideró comprometidos y críticos solamente a aquellas acciones efectuadas desde la resistencia durante la dictadura. El MaCA podría darle un giro a esta consideración pues en él hay artistas exiliados (Guillermo Núñez, Gracia Barrios, José Balmes) como quienes permanecieron en el país. El Museo a Cielo Abierto se manifiesta como un ejercicio comprometido, crítico y reflexivo, principalmente por la reformulación conceptual que ya revisamos, pero también por las referencias políticas de algunas de las obras que componen el proyecto: la estrella del mural 4 de Eduardo Pérez; el recorte de una obra denuncia en el mural 18 de Guillermo Núñez; los significados sociales del pan batido de Balmes en el mural 17 y las referencias a Neruda y a la Guerra Civil Española en el mural 14 de Roser Bru. Estas coinciden en no utilizar los tradicionales lenguajes de la pintura callejera al modo de las brigadas, sino el léxico de la pintura de caballete, punto de partida de los artistas participantes.

La ausencia investigativa acerca del MaCA y de los temas cercanos a él ha dado paso a un desconocimiento profundo al respecto, notorio también en el pie que propiciaron los comentarios de Justo Pastor Mellado sobre el muralismo porteño. Estos generaron un debate en el que salió a la luz un artículo de Pedro Sepúlveda aparecido en 2005 que Mellado respaldó.³⁷⁷ En la misma línea que el importante crítico, Sepúlveda inscribió al MaCA dentro de

³⁷⁷ Mellado, Justo Pastor: "Pintura Mural en Valparaíso (1)".

un tipo de muralismo turístico opuesto al muralismo político realizado por las brigadas.³⁷⁸ Si bien es cierto que el MaCA se instala en una línea divergente del muralismo brigadista, es importante reconocer que la propuesta desarrollada por el Museo no es turística (independiente del uso posterior que se haya hecho de él). Sepúlveda insistió en considerar las obras desde una perspectiva individual. Este aspecto es secundario en el Museo a Cielo Abierto por la importancia que tiene el recorrido. Por ejemplo, cuando Sepúlveda ironizó respecto a que Roberto Matta no estuvo presente en la elaboración del mural que lleva su nombre, sino que solamente envió el boceto,³⁷⁹ ignoró toda la dimensión pedagógica, participativa y signica del MaCA y, al contrario, insistió en una lectura tradicional del museo y de la autoría, que, además de ser inoperante en este caso, impide considerar las renovaciones realizadas por el proyecto y que han constituido la hipótesis central de esta tesis.

En definitiva, la historiografía, crítica y teoría del arte nacional no han tenido en cuenta los diálogos que se pueden establecer entre el proyecto MaCA y otras experiencias o planteamientos teóricos. Este ejercicio es importante pues permite renovar las visiones en torno al MaCA así como su rol en la historia del arte chileno reciente. Ya hemos visto cómo la propuesta del Museo apuntó hacia lecturas conceptuales inéditas en el Chile de los '90 que se generaron desde la influencia de la EAV. Creemos que es necesario reforzar este punto abierto por nuestra tesis, considerando los aportes realizados por la Escuela de Arquitectura de Valparaíso en otras disciplinas que superan la arquitecta, único punto de vista desde el cual ha sido estudiada.³⁸⁰ El enfoque interdisciplinario de la Escuela permiten profundizar en su visión sobre la poesía, principalmente en el trabajo de Godofredo Iommi; la escultura, a partir de la obra de Claudio Girola y Ennio Iommi; la pintura, en la producción de Francisco Méndez y parte de la obra de Alberto Cruz y la pedagogía, como elemento transversal de la

³⁷⁸ Sepúlveda, Pedro: "Tipología iconográfica de los murales en Valparaíso". En El Martutino. Disponible en: <http://www.elmartutino.cl/noticia/sociedad/tipologia-iconografica-de-los-murales-en-valparaiso>. Visitado: 05 de enero 2016.

³⁷⁹ Sepúlveda, Pedro: "Tipología iconográfica...".

³⁸⁰ Sin ser muy extensa, encontramos diversos estudios que abordan el legado arquitectónico de la EAV. Los más destacados son el editado por Raúl Rispa *Escuela de Valparaíso. Ciudad Abierta* y la investigación de Ann Pendleton-Jullian, *The Road That Is Not a Road and The Open City. Ritoque, Chile*. Desde un enfoque interdisciplinario, la investigación desarrollada por Crispiani es la más completa. Además, hay que considerar las recopilaciones e investigaciones sobre la producción individual de los miembros fundadores y las fuentes de la EAV.

formación entregada por la EAV. De hecho, el carácter multidisciplinario que luego se traspasó hacia productos generados desde ella, como el Instituto de Arte, las travesías y la Ciudad Abierta, constituyen también un amplio foco de interés investigativo, el que aún no ha sido abordado. También se puede estudiar a la EAV desde su aparataje conceptual: las ideas de *phalène*, signo, ofrecimiento, gratuidad y regalo presentan gran complejidad que permite alargar la reflexión en torno a ellos. A partir de nuestro trabajo, creemos que un elemento esencial para esta necesaria re elaboración teórica -útil tanto para el conocimiento de la EAV, como para algunos de los proyectos individuales de los fundadores, sobre todo en Claudio Girola y Francisco Méndez- es el continuar indagando sobre la aplicación de la noción de campo expandido. En específico, para el abordaje de la obra y proyectos de Méndez, incluido el MaCA, creemos necesario establecer un paralelismo entre este concepto y el de Pintura no Albergada. La apertura de los límites y la elasticidad disciplinar que suponen ambos conceptos está impresa en toda la producción de la EAV e instalan una propuesta de comprensión del MaCA, pues este asumió todos los conceptos que empleó desde una perspectiva elástica: museo, curaduría, arte público, participación y muralismo se manifestaron en este proyecto en un sentido expandido y es esto lo que nos permite entender cómo el proyecto porteño logró, sin pretenderlo, instalarse en diálogo con propuestas vigentes internacionalmente.

Además de la necesidad de conocer los objetivos originarios del MaCA es esencial evidenciar el valor invisible del Museo. Es este el que permite introducirlo dentro las lógicas artísticas globales de inicios de la década de 1990, momento en el que Chile se reinsertaba en el mundo tras diecisiete años de dictadura. Al hacerlo, podemos reconectar la escena artística nacional con lo que estaba sucediendo fuera del país, en un escenario en que los núcleos artísticos habían desaparecido, caracterizándose ahora por la consolidación de un sistema internacional del arte que se manifestó en las estructuras más propias de este (museos de arte contemporáneo, bienales y ferias).³⁸¹ El hecho que desde nuestro país se haya desarrollado una estrategia artística que

³⁸¹ Millán, Rodrigo: "Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio". *Revista Eure*, Vol. XXXV, n° 106 (2009): pp. 155-169.

estaba en comunión con las más innovadoras tendencias internacionales, permite instalar al Museo a Cielo Abierto de Valparaíso como un ejemplo de lo que Andrea Giunta ha definido como vanguardias simultáneas, es decir, aquellas obras que “se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas”.³⁸² El MaCA, desde una situación muy particular (los fundamentos de la EAV, la espacialidad de Valparaíso, los objetivos pictóricos de Méndez, las propuestas individuales de los artistas, el Chile postdictatorial), elaboró una estrategia que está en consonancia con otras propuestas internacionales, ubicándose entre la moderna pintura abstracta y las contemporáneas prácticas colaborativas, participativas y comunitarias. La noción de simultaneidad permite situar al MaCA como una proposición radical a nivel global manifestada en un cerro porteño a principios de los '90. En la representatividad del conjunto de pintores que lo generaron reside parte de la importancia de este Museo. Lo esencial está en que ellos entendieron el arte como un regalo a la comunidad y se lo ofrecieron a través de la participación y en los muros de su propio barrio. Así, lograron concretar en la última década del siglo XX la recurrente idea heredada de la vanguardia que pretendía aunar el arte y la vida.

³⁸² Giunta, Andrea: *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, p.5.

LISTA DE IMÁGENES

- Imagen 1: Bahía de Valparaíso con señalización de obras del Taller de Murales
- Imagen 2: Mural de Francisco Méndez en la calle Setimio,
- Imagen 3: Mural de Francisco Méndez en caleta El Membrillo
- Imagen 4: Recorrido del Museo a Cielo Abierto
- Imagen 5: Ennio Iommi: Escultura de la serie *Continuidad lineal*
- Imagen 6: Mural diseñado por Francisco Méndez en el Cerro Barón
- Imagen 7: Estudiantes del Taller de Murales dirigidos por Francisco Méndez
- Imagen 8: Murales de Francisco Méndez en el Cerro Bellavista
- Imagen 9: Mural de Eduardo Pérez, h.1970
- Imagen 10: Mural de Eduardo Vilches, h. 1972
- Imagen 11: Fotograma *Pintura no Albergada*
- Imagen 12: Francisco Méndez Labbé, *Pintura no Albergada*
- Imagen 13: Mapa del recorrido del Museo a Cielo Abierto
- Imagen 14: Cartel en mural 17 (José Balmes)
- Imagen 15: Primera edición de *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*
- Imagen 16: Murales 11 y 12, 1992
- Imagen 17: Murales 11 y 12, 2012
- Imagen 18: Restauración mural 11
- Imagen 19: Acción reparatoria en mural 9
- Imagen 20: Esquema de exposición *Cubism and abstract art*
- Imagen 21: Esquema de exposición *Inventing Abstraction*
- Imagen 22: Plano de la Tate Modern
- Imagen 23: Exterior y plaza del Centro Pompidou
- Imagen 24: Sala *Pioneros de la abstracción*, Museo Thyssen-Bornemisza
- Imagen 25: Registro A preparatorio para MaCA
- Imagen 26: Registro B preparatorio para MaCA
- Imagen 28: Mario Carreño: *Mujeres y corales*
- Imagen 29: Mario Carreño: Mural 1
- Imagen 30: Gracia Barrios: *La exhalación del surco*
- Imagen 31: Gracia Barrios: Mural 2
- Imagen 32: Eduperto: Mural 3
- Imagen 33: Eduardo Pérez: Mural 4-5 (con detalle en mural 4)

- Imagen 34: Eduardo Pérez: Mural 4-5 (con detalle en mural 5)
- Imagen 35: Matilde Pérez: *Sin título*
- Imagen 36: Matilde Pérez: Mural 6
- Imagen 37: Proyecto Edificio Cielo Abierto
- Imagen 38: Mural Matilde Pérez
- Imagen 39: María Martner: Pavimentos
- Imagen 40: María Martner con obreros
- Imagen 41: Detalle pavimento María Martner
- Imagen 42: Eduardo Vilches: *Retrato VII*
- Imagen 43: Eduardo Vilches: Mural 7
- Imagen 44: Eduardo Vilches, propuesta para Mural 7
- Imagen 45: Ricardo Yrarrázaval: *Sin título*
- Imagen 46: Ricardo Yrarrázaval: Mural 8,
- Imagen 47: Rodolfo Opazo: Mural 9
- Imagen 48: Rodolfo Opazo: *Tentación de San Antonio*
- Imagen 49: Roberto Matta: *El ojo del alma es una estrella roja*
- Imagen 50: Roberto Matta: Mural 10
- Imagen 51: Mario Toral: *Las alas del desierto*
- Imagen 52: Primer boceto de Mario Toral
- Imagen 53: Trabajos iniciales en obra de Mario Toral
- Imagen 54: Mario Toral: Mural 11
- Imagen 55: Ramón Vergara Grez: *Indoamericanalatina*
- Imagen 57: Ramón Vergara Grez: Mural 12
- Imagen 58: Francisco Méndez: Mural 13
- Imagen 59: Ubicación del mural 14
- Imagen 60: Roser Bru: Mural 14
- Imagen 61: Roser Bru: *La letra con sangre entra*
- Imagen 62: Sergio Montecino: *Rastrojos*
- Imagen 63: Primer boceto de Sergio Montecino
- Imagen 64: Sergio Montecino: Mural 15
- Imagen 65: Fachada de casa donde se ubica el mural 16
- Imagen 66: Nemesio Antúnez: Mural 16
- Imagen 67: Nemesio Antúnez: *Tango en Valparaíso*
- Imagen 68: José Balmes: *Pan territorio*

- Imagen 69: José Balmes: Mural 17
- Imagen 70: Guillermo Núñez: *América empieza ahora*
- Imagen 71: Guillermo Núñez: Mural 18
- Imagen 72: Augusto Barcia: *Parque de las termas*
- Imagen 73: Augusto Barcia: Mural 19
- Imagen 74: Alumnos Instituto de Arte UCV: Mural 20
- Imagen 75: Mural de Francisco Méndez del Taller de Murales
- Imagen 76: Parte del mural 4-5 y mural 12
- Imagen 77: Letrero La Bruyere y Héctor Calvo
- Imagen 78: Letrero Rudolph y Ferrari
- Imagen 79: Murales de Francisco Méndez en Caleta El Membrillo
- Imagen 80: Estudiantes trabajando en el mural 3 (eliminado)
- Imagen 81: Registro B preparatorio para el MaCA
- Imagen 82: Boceto para mural 3
- Imagen 84: Boceto para mural 3 (eliminado), primera versión
- Imagen 85: Boceto para mural 3 (eliminado) con colores
- Imagen 86: Boceto para mural 13
- Imagen 87: Boceto para mural 3 (eliminado), segunda versión
- Imagen 88: Boceto cuadriculado para mural 3 (eliminado)
- Imagen 89: Parte del mural 3 (eliminado)
- Imagen 90: Parte del mural 3 (eliminado)
- Imagen 91: Parte del mural 3 (eliminado)
- Imagen 92: Lámina de álbum preparatoria para el libro
- Imagen 93: Lámina de álbum preparatoria para el libro
- Imagen 94: Christo y Jeanne-Claude *Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain*
- Imagen 95: Robert Smithson: *Spiral Jetty*
- Imagen 95: Velada dadaísta
- Imagen 97: Vasily Kandinsky: Estudio para el mural de la *Exposición sin jurado*, muro C
- Imagen 98: El Lisitski, *Proyecto Proun*
- Imagen 99: Mathias Goeritz, Luis Barragán, Jesús Reyes: *Torres de Satélite*
- Imagen 100: Joaquín Torres García: *Pax in Lucem*
- Imagen 101: Víctor Vasarely: *Homenaje a Malévich*
- Imagen 102: Nemesio Antúnez junto a estudiantes

Imagen 103: Mural de la Brigada Ramona Parra en Santiago

Imagen 104: Brigada Ramona Parra y Roberto Matta: *El primer gol del pueblo chileno*

Imagen 105: Mario Carreño: *Homenaje a Fray Angélico*

Imagen 106: Eduardo Martínez Bonati, Carlos Ortúzar, Iván Vial: *Paso Bajo Nivel Santa Lucía*

Imagen 108: Alfredo Jaar: *Cámara Lúcida*

Imagen 109: Loraine Leeson: *West meets East*

REFERENCIAS

1. Bibliografía

1.1 Teórica

A. Museos y curaduría

- Alemán, Ana María: “Los museos comunitarios participativos. Una aproximación a la nueva museología”. *Revista Cultura* nº25 (2011), pp.113-125.
Disponibile en: http://www.revistacultura.com.pe/revistas/RCU_25_1_los-museos-comunitarios-participativos-una-aproximacion-a-la-nueva-museologia.pdf. Visitado: 01 de mayo de 2016.
- Alfageme, Begoña; Marín, Teresa: “Uso formativo de los Museos Universitarios en España” *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, Nº 11 (2006): pp. 263-286.
- Alonso, Luis: *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- Baudrillard, Jean: “El efecto Beaubourg”. En *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978, pp. 83-105.
- Bazin, Germain; Desvallées, André; Moulin, Raymonde: “Muséologie”. *Encyclopædia Universalis*.
Disponibile en: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/museologie/>. Visitado: 29 abril de 2016.
- Birnbaum, Daniel: “When Attitude Becomes Form”. *Artforum*, verano 2005.
Disponibile en: <http://www.mutualart.com/OpenArticle/WHEN-ATTITUDE-BECOMES-FORM/D43AD4105E0FF919>. Visitado: 03 de junio de 2016.
- Bishop, Claire: “¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur”. *Denken Pensée Thought*, Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios, Nº 7 (2011): pp. 105-119.
- _____: *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books, 2013.

- Bolaños, María: “Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”. *Revista Museos.es*, nº 2 (2006): pp.12-21.
- Coca, Pablo: “Procesos de mediación en las prácticas comisariales”. *Educación Artística*, Revista de Investigación, nº2 (2001), pp.71-75.
- De Azúa, Félix: “El año del Juicio Final”. *El País*, 21 de enero de 2009. Disponible en:
http://elpais.com/diario/2009/01/21/opinion/1232492404_850215.html.
Visitado: 20 de noviembre de 2015.
- De Jong, Adriaan; Skougaard, Mette: “Los primeros museos al aire libre. La tradición de los museos de tradiciones”. En *Museum. Museos etnográficos y los museos al aire libre*. Nº175, Vol. XLIV (1992): pp.151-157.
- De la Torre, Iván: “El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y a la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad”. *Revista Historia Autónoma* Nº4 (2014): pp. 157-172.
- Desvallés, André; Mairesse, François (directores): *Conceptos claves de museología*. ICOM: Armand Collin , 2010.
- Flórez, María del Mar: “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC”. *De arte* 5 (2006): pp.231-243.
- Fornelli, Felipe: “La museología y la práctica del museo – áreas de estudio”. *Revista Cuicuilco*, Vol °3, nº 7 (1996): pp.11-30.
- Fowle, Kate: “Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today”. En Rand, Steven; Kouris, Heather: *Cautionary Tales: Critical Curating*. Nueva York: Apexart, 2007, pp. 26-35.
- Groys, Boris: “El curador como iconoclasta”. *Denken Pensée Thought*, nº2, (2011), pp. 23-34.
- _____: “Multiple Authorship”. En Vanderlinden, Barbara; Filipovic; Elena (editoras.): *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, Cambridge: MIT Press, 2006, pp. 93-99.

- Guzmán, Aldo; Fernández, Guillermina: “Notas teóricas sobre los ecomuseos II”, 14 de diciembre de 2013. Visitado: 29 de abril de 2016. Disponible en: <http://nuevamuseologia.net/notas-teoricas-sobre-los-ecomuseos-ii/>
- Halbreich, Kathy: “Inventing New Models For The Museum And Its Audiences”. En: Marincola, Paula (ed.): *Curating Now: Imaginative Practice/ Public Responsibility*. Philadelphia: Exhibitions Initiative, 2001, pp. 67-79.
- Kapur, Geeta: “Curating: In the Public Sphere”. En Rand, Steven; Kouris, Heather: *Cautionary Tales: Critical Curating*. Nueva York: Apexart, 2007, pp.56-68.
- Layuno, María Ángeles: “El museo más allá de sus límites. Proceso de musealización en el marco urbano y territorial”. *Oppidum* n°3 (2007): pp. 133-164.
- Levi Strauss, David: “The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps”. *Art Lies* N°58, 2008. Disponible en: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1>. Visitado: 30 de noviembre de 2015.
- Lorente, Jesús: “El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos”. *Museo y Territorio* (2011): pp.124-132.
- _____: “Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística”, *Museo y Territorio*, N°1 (2008): pp. 60-86.
- _____: “Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva” *Art.es* n°52 (2012) pp. 98-103.
- _____ (ed.): *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2003.
- _____: “Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica”, *Museo y Territorio*, N°1 (2008): pp.24-33.
- _____: “¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público. *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, N°. 18 (2013): pp.71-84.

- Maure, Marc: “La nouvelle museologie - qu’est-ce-que c’est?”. En Schärer, Martin (ed.): *Symposium Museum and Community II*. Stavanger, 1995, pp.127-133.
- Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo. Resoluciones. Noticiario mensual, año XVI, n° 190-191 – Mayo-Junio 1972, pp.5-7.
- Molina, Juan Antonio: “La curaduría como (in)disciplina”. *Antropología*, n° 89 (2011), pp.124-131.
- Mostny, Grete: “El desarrollo y la importancia de los museos en el mundo contemporáneo”. Noticiario mensual, n° 190-191 (1972): pp.3-4.
- Núñez, Angélica: “El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal”. *Universitas humanística*, n°63 (2007): pp.181-199.
- O’Doherty, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- Obrist, Hans-Ulrich: “Walter Hopps hopps hopps (art curator)”. *Artforum International*, febrero 1996.
- _____: *Brief History of Curating*. Zurich: JRP Ringier & Les Presses du Reel, 2008.
- _____: “When Attitudes Become Form de Harald Szeemann”. *El Cultural*, 16 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/When-Attitudes-Become-Form-de-Harald-Szeemann/26005>. Visitado: 20 de noviembre de 2015.
- Pérez, Soledad: “El coleccionismo en las Universidades”. *Imafronte* n°15 (2000): pp. 263-290.
- Purbrick, Louise: “Curating/Creating, Art/Activism: The Place Of Collective Participation”. Discover Society, 03 junio 2015. Disponible en: <http://discoversociety.org/2015/06/03/curatingcreating-artactivism-the-place-of-collective-participation/>. Visitado: 25 de noviembre de 2015.
- Rentzhog, Sten: *Open Air Museums. The History and Future of a Visionary Idea*. Jamtli: Carlsson Bokförlag, 2007.
- Rivière, Georges Henri: “Definición evolutiva del ecomuseo”. *Museum* n° 148 (1985): pp.182-184.

- Roca, José: “Notas sobre la curaduría autoral”. En Ministerio de Cultura, República de Colombia: *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las artes visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- Salcedo, Diego: “Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos”. *Revista Museo y territorio*, n° 4 (2011): pp. 95-101.
- Sánchez, Ana María: “El término curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso” - *Revista CPC N°18*, (2014 – 2015): pp.106-116.
- Smith, Terry: *Thinking Contemporary Curating*. Nueva York: Independent Curators International, 2012.
- Storr, Robert: “How We Do What We Do. And How We Don’t”. En Marincola, Paula (ed.): *Curating Now: Imaginative Practice/ Public Responsibility*. Philadelphia: Exhibitions Initiative, 2001, pp.3-22.

B. Arte público

- Ardenne, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- Baudino, Luján: “Una aproximación al concepto de Arte Público”. *Boletín de Gestión Cultural*, N°16 (2008).
 Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf>. Visitado: 30 de octubre de 2015.
- Bishop, Claire: “Antagonismo y estética relacional”, *Otra parte*, n°5, (2005), pp.10-16.
- _____: *Artificial Hells. Participatory Art and de Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- _____ (ed.): *Participation*. Cambridge: Whitechapel – MIT Press, 2006.
- Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Duque, Félix: “Arte urbano y espacio público”. *Res pública* n°26 (2011): pp.75-93.
- _____: *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2011.

- Fernández, Blanca: *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Barcelona: Publicaciones de la Universitat de Barcelona, 2004.
- García, Manuel; Llorente, Jesús: *Arte público en la ciudad de Zaragoza. Escultura, monumentos, murales y relieves al aire libre*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, s/a.
- Gómez, Fernando: "Arte, ciudadanía y espacio público". *On the w@terfront*, nº5 (2004): pp.36-51.
- González, Berenice: *Arte público y espacio público: un espacio morfológico*. Barcelona: Máster Oficial en Diseño Urbano, Universidad de Barcelona, 2012.
- Kester, Grant: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Lacy, Suzane (editora): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1994.
- Mitchell, W.J.T. (ed.): *Art and the Public Sphere*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Palacios, Alfredo: "Arte y contexto de acción en el espacio público". *Creatividad y Sociedad*, nºXVII (2011): pp.1-20.
- Parramón, Ramón: "Arte, experiencias y territorios en proceso", en *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Calaf: Idensitat, Associació d'Art Contemporani, 2007.
- Zúñiga, Rodrigo: "Estrategias artísticas y políticas de lo comunitario. Breve crónica del 'arte público'". Ponencias *Transformaciones del espacio público*, II Escuela Chile Francia. Disponible en: http://www.uchile.cl/documentos/libro-transformaciones-del-espacio-publico-pdf_53152_0_5935.pdf. Visitado: 30 de octubre de 2015

C. Teoría del Arte y de la Cultura

- Fernández, Almudena: “La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalind E. Krauss”. *Investigación: cultura, ciencia y tecnología*. Vol. 2, nº3 (2010): pp.55-59.
- Gorelik, Adrián: “Las metrópolis latinoamericanas, el arte y la vida. Arte y ciudad en tiempos de globalización”. *Aisthesis*, nº41 (2007): pp.36-56.
- Krauss, Rosalind: “La escultura en el campo expandido”. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2002, pp.58-84.
- _____: “La escultura en el campo expandido”. En Foster, Hal: *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008, pp.59-74.
- _____: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium*. Nueva York: Thames & Hudson, 1999.
- Lagos, Renée: “El concepto de campo expandido”. *Generación Abierta*, nº63. Disponible en: <https://retoricaeimagen.wordpress.com/el-concepto-de-campo-expandido/>. Visitado: 14 de junio de 2016.
- Malraux, André: *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Millán, Rodrigo: “Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio”. *Revista Eure*, Vol. XXXV, nº 106 (2009), pp. 155-169.
- Popper, Frank: *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal, 1989.

1.2 Específica: EAV y MaCA

- Baixas, Juan Ignacio: “Aulas neumáticas 1980-1986”. *ARQ* nº87, (2014): pp.58-61.
- Berríos, María: “Nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar. Escuela de Valparaíso y su pedagogía del juego”. Ciudad de México: Museo Experimental El Eco, 2014.
- Campos, Teresa; Duarte, Paola: *Acercamiento a la pintura mural chilena a través del Museo a cielo abierto de Valparaíso*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1993.

- Crispiani, Alejandro: *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2011.
- De Nordenflycht, José: "Pintura mi(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Labbé". *Cuadernos de Arte*, N°18 (2013): pp.34-45.
- De Nordenflycht, José; Kroeger, Peter: *Artes Visuales PUCV: 1969-2009*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010.
- Escuela de Arquitectura UCV: "Ritmo: Ciudad Abierta (1969 hasta la Actualidad)". *Revista Arquitectura Panamericana*, N°1 (1992): pp.130-141.
- *Exposición de la primera etapa del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Galería Municipal de Arte, Valparaíso, 1991.
- *Fundación Escuela de Arquitectura y Diseño, 1952*. Disponible en: <http://www.ead.pucv.cl/escuela/historia/>. Visitado: 10 de enero de 2016.
- Girola, Claudio, Méndez, Francisco: "Exposición". Viña del Mar: Sala Viña Del Mar, 1981.
- Girola, Claudio: "Los nuevos campos expandidos de la escultura", ponencia presentada en el *Encuentro de Escultores*, Talleres de la Plaza Mulato Gil de Castro, Santiago, noviembre de 1988. Disponible en: http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/1988/03/OFI-1987-Campos_Expandidos.pdf. Visitado: 23 de junio de 2016.
- Gradowczyk, Mario: *Arte abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. Caseros: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006.
- González, Ignacio: "Pedagogías Radicales: Escuela e Instituto de Valparaíso (1952-1972)", 02 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/775474/pedagogias-radicales-escuela-e-instituto-de-arquitectura-de-valparaiso-1952-1972>. Visitado: 20 de junio de 2016.
- Iommi, Godofredo: "Carta del Errante". Disponible en: <http://www.ead.pucv.cl/1976/carta-del-errante/>. Visitado: 02 de abril de 2016.
- _____: "Eneida-Amereida". Disponible en: <http://www.ead.pucv.cl/1982/eneida-amereida/>. Visitado: 08 de abril de 2016.

- Manifiesto de Arquitectura. Disponible en: http://archivohistorico.ucv.cl/files/historia/19670615_ManifiestoArquitectura.pdf . Visitado: 03 de abril de 2016.
- Mihalache, Andreea: "Poetic Techniques of Space Making: La Ciudad Abierta, Chile". *ACSA Annual Meeting* (2010): pp. 884-890.
- Méndez, Francisco: *Cálculo pictórico*. Santiago: QuebecorWorld Chile, 1991.
- _____: *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza – La phalène. Acción poética*. Santiago: Edición del autor, 2015.
- _____: *De la modernidad en el arte* Santiago: Edición del autor, 1998.
- _____: "Exposición de pintura". Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1992.
- _____: *Hora de la divergencia*. Santiago: Edición del autor, 2003.
- _____: *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1995.
- _____: "Pintura de Presencia". Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2002.
- _____: "Relación con la poesía. Phalène en Francia". Cruz, Alberto et al.: *Cuatro Talleres de América en 1979. "Hay que ser absolutamente moderno"*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso – Instituto de Arte, 1979.
- Muñoz, Verónica: "Un museo abierto al cielo", *Correo universitario* n°3, (2011): pp.19-20.
- Pendleton-Jullian, Ann: *The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Pérez, Fernando: "La Escuela de Valparaíso". En Rispa, Raúl (editor): *Escuela de Valparaíso. Ciudad Abierta*. Madrid: Tanais Ediciones, 2003, pp.8-12.
- _____: "The Valparaiso School", *The Harvard Architectural Review*, Vol. 9 (1993) pp.82–101.
- Rispa, Raúl (editor): *Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta*. Madrid: Tanais Ediciones, 2003.

- Rossi, Cristina: "Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto". En *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*. Austin: University of Texas (2009): pp.1-18.
- Torrent, Horacio (coordinador): *La Escuela de Valparaíso y sus inicios. Una mirada a través de testimonios orales*. Concurso de Proyectos de Creación y Cultura Artística, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002.
- VV.AA: "Ida donde Larrea", Ciudad Abierta, Viña del Mar, 1977. Disponible en <http://www.amereida.cl/ida-donde-larrea/>. Visitado: 11 de abril de 2016.

1.3 General

A. Arte chileno y latinoamericano

- "(En)clave masculino: colección MNBA". Disponible en: <http://www.mnba.cl/617/w3-article-55806.html>. Visitado: 03 de junio de 2016.
- "Arte en Chile: 3 miradas". Disponible en: <http://www.mnba.cl/617/w3-article-35289.html>. Visitado: 03 de junio de 2016.
- Badal, Gonzalo: *Balmes. Viaje a la pintura*. Santiago: Ocho Libros, 1995.
- Bellange, Ebe: *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago: Editorial LOM, 1995.
- Bengoa, Mónica et al.: *Eduardo Vilches*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2007.
- Fernández, Antonio: "Una mirada al paisaje nacional: Generación del '40". Museo de Artes Visuales Universidad de Talca. Disponible en: http://mavut.otalca.cl/archivos/pdf/generacion_40.pdf. Visitado: 27 de mayo de 2016.
- Fernández, Olga: "Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina". En Cerrillo, José (editor): *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Geometría*,

- ilusión, diálogo, vibración, universalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp.139-151.
- Fundación BBVA Provincial: *Ciudad Universitaria de Caracas. Síntesis de las artes mayores. Seis décadas 1953-2013*. Caracas: Gráficas ACEA, 2013.
 - _____: "100 Años de Matta: El Inverso del Universo". Santiago: Fundación BBVA, 2011.
 - Fundación Telefónica: "Matta: El Año de los Tres 000". Santiago: Fundación Telefónica, 2000.
 - Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan: "Apuntes para una reflexión: artes visuales en Chile (1960-1990)". *Aisthesis* n°23, 1990, pp.33-47.
 - _____: *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.
 - Galende, Federico: "Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)". Santiago: Editorial Arcis / Editorial Cuarto Propio, 2007.
 - García, María Amalia: *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
 - Giunta, Andrea: "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina". En Cerrillo, José (editor): *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Geometría, ilusión, diálogo, vibración, universalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp.105-117
 - _____: *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: ArteBA, 2014.
 - "Imágenes de una ciudad Moderna: Santiago y el Taller de Diseño integrado". Disponible en <https://santiagoyeltaller.wordpress.com/>. Visitado: 29 de enero de 2016.
 - Ivelic, Milan: Calendario Colección Philips, 1999, "El mural en Chile". Disponible _____ en: <http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1999/22.htm>. Visitado: 14 de julio de 2016.

- _____: "Rodolfo Opazo. Una mirada desde el abismo". En VV.AA: *Rodolfo Opazo: pinturas*. Santiago: P & C, 1996, p.33-43.
- Lancri, Jean: "El pan según Balmes". En Badal, Gonzalo: *Balmes. Viaje a la pintura*. Santiago: Ocho Libros (1995), pp.275-283.
- Leenhardt, Jacques. "Guillermo Núñez. Lirismo y violencia". En *Guillermo Núñez. Retrato hablado. Una retrospectiva*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1993.
- Morris, Robert: "Antiforma". Disponible en: <http://www.lasonora.org/pdfs/album1/antiforma.pdf>. Visitado: 14 de junio de 2016.
- Museo Nacional de Arte Contemporáneo: *Zañartu*, Santiago, 2008.
- Museo Nacional de Bellas Artes: "Chile 100 años artes visuales" (3 volúmenes), Santiago, 2000.
- _____: *Matta 100*. Santiago, 2011.
- Poloni-Simard, Jacques: "Le muralisme des années 1930 y 1940 dans les pays du Río de la Plata". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Imágenes, memorias y sonidos*. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/66328>. Visitado: 19 de junio de 2016.
- Pérez, Alberto: *La soledad en dos pintores chilenos. Mario Carreño y Ricardo Yrarrázaval*. Santiago: Fértil Provincia, 1992.
- Richard, Nelly: *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.
- _____: *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1991.
- Rodríguez, Marcelo: "Doscientos años de Pintura Chilena". *Trilogía. Ciencia. Tecnología. Sociedad*, nº 22 (2010), pp.47-68.
- _____: "La constante expresionista en la pintura chilena". En Guzmán, Fernando, Cortés, Gloria, Martínez, Juan Manuel (compiladores): *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*, Santiago: RIL editores, 2004, pp.315-321.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocación teórica*. Santiago: Ocho Libros, 2011.
- Rodríguez Plaza, Patricio: "La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad". *Aisthesis*, nº34 (2001): pp.171-184.

- Salinero, Stella; Salinero, Mónica: "El Taller de Diseño Integrado (1968-1973): una experiencia de trabajo colaborativo en la escena artística chilena". *Aisthesis* n° 58 (2014) pp.139-155.
- Sandoval, Alejandra: *Palabras escritas en el muro. El caso de la Brigada Chacón*. Santiago: Ediciones Sur, 2001.
- Saúl, Ernesto: *Pintura social en Chile*. Santiago: Quimantú, 1972.
- Szmulewicz, Ignacio. *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre el arte público contemporáneo*. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Trumper, Camilo: "A ganar la calle": *The Politics of Public Space and Public Art in Santiago, Chile*. Berkeley: Universidad de California, 2008.
- Yaconi, Ana María (editora): *Ricardo Yrarrázaval*. Santiago: Editorial Foramen Acus, 2014.
- Zamorano, Pedro; Cortés, Claudio: "Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético". *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Vol 2, n°22 (2007): pp.264-284.
- Zamorano, Pedro: "Gestación del muralismo en Chile: una aproximación a su discurso estético y simbólico". En Zamorano, Pedro (editor): *Presencia de América Latina. Mural casa del arte. Universidad de Concepción, Chile*. Concepción: Universidad de Concepción, 2009.
- _____ (editor): *Presencia de América Latina. Mural casa del arte. Universidad de Concepción, Chile*. Concepción: Universidad de Concepción, 2009, pp.7-34.
- Zúñiga, Rodrigo "José Balmes: la pintura como cuerpo testimonial". *Arca de Noé. Colección maestros de la Facultad de artes de la Universidad de Chile*. http://arteuchile.uchile.cl/arca_de_noe/artistas/balmes/index.php. Visitado: 06 de enero de 2016.

B. Arte del siglo XX

- Barnett, Alan: *Community murals. The people's art*. Nueva Jersey: Associated University Presses, Cornwall Books, 1984.
- Becks-Malorny, Ulrike: *Kandinsky. En camino hacia la abstracción*. Colonia: Taschen, 2007.

- Beuys, Joseph: "I Am Searching For Field Character" (1973). En Bishop, Claire (editora): *Participation*. Cambridge: Whitechapel – MIT Press, 2006, pp.125-134.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1995.
- Documenta 5: 30 de junio al 8 de octubre de 1972. Disponible: http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5. Visitado: 20 de noviembre de 2015.
- Gough, Maria: "The abstract environment". En VV.AA: *Inventing abstraction, 1910-1925. How a radical idea changed Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012, pp.310-323.
- Hobsbawm, Eric: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2009.
- Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Moszynska, Anna: *El arte abstracto*. Barcelona: Destino, 1996.
- Prada, Juan Martín: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- Perry, Gill (ed.): *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- Shapiro, Meyer: "Nature of Abstract Art". Publicado en Lind, Maria (editora): *Abstraction*. Cambridge: The MIT Press, 2013, pp. 34-36.
- VV.AA: *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La marca editora, 2010.
- VV.AA: *Inventing abstraction, 1910-1925. How a radical idea changed Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012.
- Walther, Ingo (director): *Los maestros de la pintura occidental. Volumen dos – Del Romanticismo a la Época Contemporánea*. Colonia: Taschen, 2005.

C. Historia de Chile

- Hunneus, Carlos: *La reforma universitaria. Veinte años después*. Santiago: Corporación de Promoción Universitaria, 1988.
- Illanes, María Angélica: "Cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente". En Pinto, Julio (editor): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM ediciones, 2005.
- "Tradicional Marraqueta". Magazine del Pan. Revista Venezolana de la Industria de la Panificación. Disponible en: <http://www.magazinedelpan.com/detalle.php?Seccion=Panes%20del%20Mundo&id=156>. Visitado: 27 de mayo de 2016.
- Urbina, Rodolfo; Buono-Core, Raúl: *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: desde su fundación hasta la reforma 1928-1973, un espíritu, una identidad*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2009.

2. Fuentes

2.1 *Entrevistas realizadas por la autora*

- Brugnoli, Francisco, 13 de diciembre de 2015.
- _____, 26 de enero de 2016.
- Méndez, Francisco, 24 de abril de 2012.
- _____, 28 de mayo de 2012.
- _____, 22 de marzo de 2016.
- Pascual, Paola, 10 de abril de 2012.
- _____, 16 de abril de 2012.
- _____, 18 de diciembre de 2014.
- _____, 11 de noviembre de 2015.
- _____, 15 de noviembre de 2015.
- _____, 21 de junio de 2016.
- Pérez, Eduardo, 26 de enero de 2016.
- _____, 23 de marzo de 2016.
- _____, 06 de julio de 2016.

2.2 Otras fuentes orales

- Capacitación a restauradores realizada por Paola Pascual, Duoc UC Valparaíso, 18 de diciembre de 2014.
- Conversación entre Fernando Pérez y Francisco Méndez, 10 de abril de 2015. Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en <https://vimeo.com/127323285>. Visitado: 14 de mayo de 2016.
- Conversación entre Eduardo Pérez y Francisco Méndez, 22 de julio de 2016.

2.3 Fuentes escritas

- Abell, María Carolina: “Sergio Montecino: pintor de sensaciones”. El Mercurio, Santiago, 03 de octubre de 1993.
- Benavente, Ángela; Prieto, Rafael; Ossa Carolina: “Evaluación del Museo a Cielo Abierto”. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Archivo DEC PUCV, 2011.
- Cáceres, Yenny: “Las obras perdidas del Diego Portales”. Revista Qué Pasa, 14 de diciembre de 2007, pp. 25-31.
- “Cerro Bellavista busca crecer como polo turístico”, La Tercera 19 de octubre de 2012. Disponible en <http://diario.latercera.com/2012/10/19/01/contenido/pais/31-120849-9-cerro-bellavista--busca-crecer-como-polo-turistico.shtml>. Visitado: 16 de abril de 2016.
- Cronología y fichas Museo a Cielo Abierto. Archivo Dirección de Extensión Cultural, PUCV, 2012.
- Comunicación de la autora con Claudio Fraiman, 30 de agosto de 2016.
- Decreto nº1275 proyecto “Restauración Museo a Cielo Abierto de Valparaíso”, Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 05 de mayo de 2014.
- Gutiérrez, Vidia: [Museo a Cielo Abierto]. Revista Qué Pasa, 6 de abril de 1996.
- “Incendio afecta a vivienda en Cerro Bellavista de Valparaíso” Biobío, 02 de septiembre de 2015. Disponible en <http://www.biobiochile.cl/2015/09/02/incendio-afecta-a-vivienda-en-cerro-bellavista-de-valparaiso.shtml>. Visitado: 17 de abril de 2016.

- JustoPastorValparaíso. Disponible en: <http://justopastorvalparaiso.blogspot.cl/>. Visitado: 03 de julio de 2016.
- Mellado, Justo Pastor: "Pintura Mural en Valparaíso (1)". 14 de abr. 2013. Disponible en: <http://www.elmartutino.cl/noticia/cultura/pintura-mural-en-valparaiso-1>. Visitado: 05 de enero de 2016.
- Mellado, Justo Pastor: "Pintura Mural (3)". 16 de abril de 2013. Disponible en: <http://justopastorvalparaiso.blogspot.cl/2013/04/pintura-mural-3.html> Visitado: 05 de enero de 2016.
- Méndez, Francisco: "A Cielo Abierto". *La Época*, 14 de abril de 1996.
- "Municipio de Valparaíso inicia búsqueda de culpables por rayados en Museo a Cielo Abierto", *El Martutino*, 16 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.elmartutino.cl/noticia/sociedad/municipio-de-valparaiso-inicia-busqueda-de-culpables-por-rayados-en-museo-cielo-abi>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- "Murales del "Museo a Cielo Abierto" de Valparaíso nuevamente fueron rayados", *El Mercurio de Valparaíso*, 13 de mayo de 2015. Disponible en: <http://www.soychile.cl/Valparaiso/Sociedad/2015/05/13/321944/Murales-del-Museo-a-Cielo-Abierto-de-Valparaiso-nuevamente-fueron-rayados.aspx> Visitado: 19 de julio de 2016.
- "'Museo a Cielo abierto' para los cerros de Valparaíso". *El Mercurio*, 26 de mayo de 1991.
- Orellana, Boris: "El 'realismo socialista' fue irreal y nada tuvo de socialismo". *La Vanguardia*, 07 de marzo de 2009. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/participacion/20080307/53442835557/el-realismo-socialista-fue-irreal-y-nada-tuvo-de-socialismo.html>. Visitado: 27 de mayo de 2016.
- Ortiz, Miguel: "Valiosos murales de Antúnez se deterioran en galerías y cine porno del centro". *La Segunda*, 26 de septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.lasegunda.com/Noticias/Nacional/2012/09/783620/valiosos-murales-de-antunez-se-deterioran-en-galerias-y-cine-porno-del-centro> . Visitado: 23 de diciembre de 2015.

- Pascual, Paola: “Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. Fichas Técnicas de las Obras”, Archivo PUCV, 2014.
- “Rayados y escombros ensombrecen renovación del Museo a Cielo Abierto en Valparaíso”, El Martutino, 15 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.elmartutino.cl/noticia/sociedad/rayados-y-escombros-ensombrecen-renovacion-del-museo-cielo-abierto-en-valparaiso>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- “Restauración Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. Términos de referencia de contratación”. Secretaría Comunal de Planificación, Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 12 de junio de 2014.
- Rodríguez, Pelagia: “Mural Paso Bajo Nivel de Santa Lucía, un corazón en Santiago que aún deja oír sus latidos”, disponible en: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/11/05/mural-paso-bajo-nivel-de-santa-lucia-un-corazon-en-santiago-que-aun-deja-oir-sus-latidos/> [Visitado: 30 de enero de 2016)
- Sepúlveda, Pedro. “Tipología iconográfica de los murales en Valparaíso”. El Martutino, 17 de abril de 2013. <http://www.elmartutino.cl/noticia/sociedad/tipologia-iconografica-de-los-murales-en-valparaiso> Visitado: 05 de enero de 2016.
- *Universitarios convirtieron al C° Bellavista en museo de arte*. La Estrella de Valparaíso, 14 de enero de 1992.
- *Valparaíso con un toque de arte*. El Mercurio de Valparaíso, 13 de mayo de 2004.
- Zambra, Darío: “Restaurarán el mural de mosaicos de Santa Lucía, el más grande de Santiago”, La Tercera 24 de marzo de 2012. Disponible en: <http://diario.latercera.com/2012/03/24/01/contenido/santiago/32-104550-9-restauraran-el-mural-de-mosaicos-de-santa-lucia-el-mas-grande-de-santiago.shtml> Visitado: 30 de enero de 2016.

2.4 Sitios webs

- *Art Mobs*. Disponible en: http://mod.blogs.com/art_mobs/. Visitado: 02 de mayo de 2016.
- Arte contemporáneo venezolano revisitado. Disponible en: <http://artecontemporaneovenezolanorevisitado.blogspot.cl/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Artistas Visuales Chilenos, Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/> Visitado: 07 de enero de 2017.
- Centro Georges Pompidou. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- cSPACE. Disponible en: <http://cspace.org.uk/>. Visitado: Visitado: 19 de julio de 2016.
- Christo y Jeanne-Claude. Disponible en: <http://christojeanneclaude.net/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Cultura Colectiva. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Google maps. Disponible en: <https://www.google.cl/maps>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- La Muralla. Disponible en: <http://www.lamuralla.cl/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Literal Magazine. Disponible en: <http://literalmagazine.com/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html> . Visitado: 19 de julio de 2016.
- MoMA. Disponible en: <https://www.moma.org/> . Visitado: 19 de julio de 2016.
- Museo Thyssen-Bornemisza. Disponible en: <http://www.museothyssen.org/thyssen/home>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Museo Torres García. Disponible en: http://www.torresgarcia.org.uy/index_1.html. Visitado: 19 de julio de 2016.

- Museum of Vancouver. Disponible en: <http://www.museumofvancouver.ca/about/overview>. Visitado: 02 de mayo de 2016.
- Plataforma Urbana. Disponible en: <http://www.plataformaurbana.cl/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Robert Smithson. Disponible en: <http://www.robertsmithson.com/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Tate. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/>. Visitado: 19 de julio de 2016.
- Universidad Central de Caracas. Disponible en: <http://www.ucv.ve/>. Visitado: 19 de julio de 2016.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es resultado de un largo proceso iniciado en 2010, cuando la Dirección de Extensión Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso me invitó a participar en una investigación sobre el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. Con ese equipo, con el que descubrí la riqueza de este Museo, estaré permanentemente en deuda. Agradezco particularmente a Isabel Ibáñez, en ese momento encargada de esa Dirección, y a Paola Pascual, curadora del MaCA. Pese a que el proyecto iniciado en 2010 no se pudo concretar, la Dirección de Extensión Cultural siguió muy amablemente respondiendo todas mis inquietudes hasta que esta tesis estuvo terminada. Paola Pascual me entregó su amistad y confianza, permitiéndome consultar el inédito archivo del MaCA y dando siempre respuesta a todas mis dudas. Verónica Muñoz, actual directora de dicha unidad, fue también siempre muy amable conmigo.

Cuando ese trabajo tomó forma de mi investigación doctoral, el principal apoyo lo recibí de Viviana Usubiaga, directora atenta y cuestionadora. Sus lecturas y comentarios fueron siempre un acierto. Estoy en deuda con todos mis profesores del IDAES, quienes con sus clases y exigencias fortalecieron mis habilidades analíticas y metodológicas. Gracias a José Emilio Burucúa, por haberme recibido y aconsejado cuando el doctorado era solo un proyecto; a Juan Suriano y Laura Malosetti, por responder siempre mis dudas, ayudarme con los trámites y hacerme sentir acogida durante mi estadía en Buenos Aires; a Marina Franco y mis compañeros del Taller de Tesis II. Pese a que esta tesis ha dado muchos giros desde entonces, lo aprendido en esa instancia se traspasó en estas páginas.

En Chile, deberé siempre agradecer a Francisco Méndez. Él y María Elena Purcell, su mujer, me recibieron en su casa y revivieron para mí viejas anécdotas, que en esta tesis se transformaron en importantes argumentos. Eduardo Pérez me brindó su cariño y confianza en largas y muy amenas conversaciones y facilitándome material esencial para esta investigación. También estoy en deuda con Daniel Santelices, quien desde hace muchos años confía en mi trabajo y capacidades; con Isabel Cruz, por darme el impulso inicial para realizar esta investigación; con Ignacio Uribe, de cuyo rigor

metodológico aprendí muchísimo y con José de Nordenflycht, quien me facilitó importante material de su colección personal.

Mis amigos y colegas fueron especialmente importantes en el desarrollo de este trabajo, sobre todo en sus momentos más difíciles. Nicole Carrasco, Pierre Chateau y Gabriel Hoecker supieron combinar la amistad y la distracción con la capacidad crítica cuando comentábamos aspectos de esta tesis. A Gabriel le debo gran parte del relevo de información de esta investigación, que realizamos en conjunto en el año 2012.

Gracias también a todos los estudiantes que he tenido en el transcurso de estos años. Estoy agradecida con quienes tuve oportunidad de discutir algunas de las problemáticas que abordé en esta investigación y con los que han confiado en mí como profesora e interlocutora.

Este trabajo habría sido imposible sin el apoyo cotidiano, cercano y siempre cariñoso de mi familia. Mis padres, hermanas y sobrinas fueron un pilar fundamental, dándome la fuerza cuando fue más necesaria.

Finalmente, agradezco inconmensurablemente a mi marido Fernando, soporte esencial en mi vida y mi trabajo. Fue él quien siempre confió en el destino de esta investigación, incluso mucho más que yo. Nuestra hija Lourdes, cuya llegada coincidió justo para cuando esta investigación veía su última etapa, fue el necesario impulso final para poder concretar este proyecto. Es a nuestra familia a quien dedico el trabajo realizado en estos años.