



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

Desmantelando el aparato de extensión artística de la U. de Chile, 1970-1976: un expediente crítico.

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: Federico Brega
PROFESOR GUÍA: Gonzalo Arqueros

SANTIAGO DE CHILE
2017

Índice

0. Agradecimientos	3
1. Introducción	4
Sobre nuestro objeto de estudio	9
2. Discusión Historiográfica	13
Antecedentes generales de la historiografía de la institucionalidad cultural en los años 1970.....	13
Fuentes, escala y cronología	26
3. Desmantelando el aparato de extensión artística de la U. de Chile, 1970-1976: un expediente crítico	38
El MAC y el IAL, 1970-1973	42
El MAC y el Instituto, 1970-1972, 1973-1976.....	48
Mudanzas	51
Del IEAP de Morales Jordán al MAC de Benavente	60
La (no) muerte del IEAP.....	83
4. Conclusiones	96
5. Bibliografía	108

AGRADECIMIENTOS

Aunque las historias que se narran en este documento sean en el peor de los casos triviales y en el mejor desalentadoras, ha sido para mí un orgullo contar con el apoyo de quienes consideraron que era relevante exhumarlas para llevar a cabo esta investigación.

Así, quiero agradecer primeramente a Gonzalo Arqueros, mi tutor de investigación y Maestro en esta disciplina, que desde un principio apoyó el proyecto, me incentivó a trabajar en él, me ayudó a encauzarlo y más: me convenció de su relevancia; algo que a mí me gustaría poder hacer con el lector de este documento a lo largo de las siguientes páginas.

Quiero agradecer también a Eva Cancino, cuyo apoyo, paciencia y cariño fueron imprescindibles durante el extenuante proceso de recoger y dar forma a estas historias. Junto a Amalia Cross, fueron ellas mis principales y más fieles interlocutoras, y no puedo sino elogiar la calidad, la cantidad y la generosidad de sus intervenciones y advertencias, así como su infinita paciencia.

Más generalmente, debo agradecer también, o pedir disculpas quizás, a Carla Brega, Fernanda Barceló, Gonzalo Paul, Amaranta Agost, Horacio Valdés, Manuel Quezada, María Berríos, Giannina Rajdl, Héctor León, Antonella Guevara, Javiera Araya, Claudio Guerrero, Felipe Baeza, Andrés Estefane, María José Delpiano, y Josefina de la Maza, que una o mil veces tuvieron la desgracia de tener que escuchar mis prolongadas arengas sobre el fatal y pueril destino del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, cuando no del mío.

Debo agradecer también a Pamela Navarro y a todo el equipo de documentación del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, sin cuyo apoyo y paciencia nunca habría tenido la oportunidad de desarrollar esta investigación con la holgura y la confianza con que pude hacerlo. Agradezco asimismo a María José Lemaitre, coordinadora del Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, quien me brindó todo el apoyo institucional necesario para sobrevivir al proceso de investigación y de escritura de este documento.

Agradezco, por último, la paciencia y el apoyo de las autoridades del programa de Magíster en Artes Mención Teoría e Historia del Arte; muy especialmente a Claudia Alonso, cuya tolerancia no conoce límites; y a Isabel Jara, sin cuya comprensión y sin cuyas recomendaciones este trabajo difícilmente habría sido concluido.

Quiero aprovechar esta página, quizás la única en este documento que versa sobre afectos y no sobre intrigas, para dedicar este trabajo a mis padres, Rosana y Carlos, a quienes les debo todo y con cuyo apoyo he contado, para su fortuna o su desgracia, siempre.

1. Introducción

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado de consignar únicamente las «gestas de los reyes». Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron, o simplemente ignoraron.¹

Se les ofreció escoger entre ser reyes o mensajeros de los reyes. Como verdaderos niños, todos eligieron ser mensajeros. Es así que no hay más que mensajeros, los que van al galope por el mundo, y como no hay rey alguno, se pregonan unos a otros sus mensajes, que ya carecen de sentido. Con alivio pondrían fin a su vida miserable, pero prefieren no hacerlo debido al juramento contraído.²

Esta tesis es el resultado de una investigación sobre los procesos institucionales que resultaron en una serie de crisis en el aparato de extensión artística de la Universidad de Chile durante el primer lustro de los años 70. Le damos este nombre operativo de “aparato” para hacer síntesis de una variedad de instituciones que no sólo son difíciles de distinguir para efectos del objetivo de esta investigación, sino que son *de facto* complicadas de

¹ Ginzburg, Carlo: *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Buenos Aires: Ariel, 2016, p. 13

² Franz Kafka: *Consideraciones Acerca del pecado*, consideración 47

diferenciar consideradas la replicación de funciones, la movilidad interna del personal que las ejecutaba y por la morbilidad de las estructuras institucionales que debían agruparlas, coordinarlas y en última instancia diferenciarlas en términos de misión y alcance³.

Se trata, por una parte, del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, fundado en 1947 y activo hasta el día de hoy; del Museo de Arte Popular Americano (MAPA), fundado en 1944 —también activo actualmente—; del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) de la Universidad, fundado en 1945 y disuelto en 1976, periodo en el cual fue, al menos en términos nominales, la institución responsable del MAC y

³ Hemos optado por una definición sencilla del *aparato* del que hablaremos en el trabajo: se trata del conjunto de instituciones dedicadas a las artes dentro de la red de instituciones e iniciativas de difusión cultural de la Universidad de Chile. Este mismo término sintético es usado en numerosas ocasiones en los propios informes de la Comisión de Extensión del Consejo Normativo de la Facultad de Bellas artes, especialmente a partir de finales de los años 60, periodo en el que proliferan no solo las reparticiones oficiales de la Universidad sino además los convenios y proyectos de extensión artística de corto y mediano plazo establecidos tanto entre las dependencias universitarias como entre la Universidad y otras agencias públicas y privadas. No nos fundamos en la definición epistemológica del “museo como aparato” planteada por Déotte en contraposición a la noción de *dispositivo* en Foucault y en Agamben. Si bien esta última podría ofrecer ciertos criterios válidos de reunión para estas instituciones (“un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas” [Agamben 2011, 250]), entendemos que el alcance de este concepto corresponde a una descripción general, epistemológica, de instancias y formas de (re)producción de saber y poder —es una categoría analítica de la epistemología contemporánea. Esta aclaración. Nos abstenemos por lo tanto de estas categorías epistemológicas, que no obstante podrían ser válidas en otras aproximaciones al problema de la historia de los museos en Chile.

del MAPA; y de una serie discontinua de espacios expositivos: la Sala Universitaria, la Sala 666 y la Sala de la mueblería Decor. El IEAP coordinaba además la itinerancia de obras y artistas a lo largo del país en la «red ampliada» de la Universidad de Chile, tanto en sus diferentes sedes provinciales como en cooperación con otros museos, instituciones culturales y agrupaciones gremiales de artistas a lo largo del territorio nacional.

La hipótesis que guía nuestra investigación es que la desarticulación de este aparato de extensión artística puede entenderse como un proceso gradual, informado por políticas institucionales tanto como por los errores, mezquindades y desacatos domésticos de las personas que estuvieron a cargo de esas instituciones entre mediados de 1970 y principios de 1976. Argüimos que, en este proceso, varios factores críticos de la desarticulación del aparato de extensión artística de la Universidad estuvieron profundamente arraigados en dimensiones domésticas y técnicas de esa burocracia que trascienden las cronologías convencionales de la historia política y de la historia del arte de los años 70, usualmente divididas entre periodos pre-1973 y post-1973 en función del impacto causado por el golpe de Estado de septiembre de 1973 tanto en el campo del arte como en todas las esferas de la vida nacional.

Esta hipótesis se funda en una observación minuciosa de los archivos del aparato de difusión artística de la universidad⁴, dentro de los cuales nos encontramos con un suceso problemático: la enigmática desaparición del Instituto de Extensión de Artes Plásticas en el año 1976. El Instituto, a partir de cuya fundación en 1945 se había desplegado la miríada de instituciones y proyectos institucionales que conforman el aparato universitario de extensión artística, es disuelto de una forma tan irregular que, a mediados de 1976, podemos leer actas en las que las propias autoridades de la institución deben consultar al Decanato de la Facultad de Bellas Artes sobre la existencia del Instituto. En un contexto de exacerbada disciplina burocrática y de constante emisión de decretos y regulaciones, la desaparición del IEAP es tácitamente confirmada de manera oral en una reunión en la que la situación del Instituto no constituye siquiera un punto en la tabla de temas a tratar, lo cual sucede, por lo demás, en un contexto de total «normalidad» en la actividad de las instituciones que aún estaban a cargo de la extensión artística universitaria. Esto plantea para nosotros la pregunta de cómo el desmantelamiento del principal instrumento de difusión artística de la universidad —y hasta ese

⁴ Los archivos de todas las dependencias están reunidos mayoritariamente en el Archivo Histórico del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, abierto al público en 2014.

entonces, del país, si se considera que la Universidad de Chile era todavía una universidad nacional— pudo pasar desapercibido para sus propios encargados, la cual ruego a su vez la pregunta por el tipo de institución que era —o en la que se había convertido— el IEAP, y por las condiciones políticas y burocráticas que hicieron posible semejante desenlace.

El recurso a los archivos institucionales nos permite abordar estas preguntas de una forma considerablemente distinta a la que nos plantearíamos observando la prensa o la literatura especializada de la época, puesto que la diferencia radical en el régimen discursivo público sobre las artes y sobre la cultura en general es muy conspicua si se compara las fuentes anteriores y las posteriores al golpe militar de septiembre de 1973. En la dimensión relativamente privada de los archivos institucionales, estas diferencias son menos evidentes, y es por el contrario más notoria la resiliencia de problemas que afectaron la capacidad real del aparato de extensión artística para ejercer sus funciones e incluso para definir las.

El soporte documental de nuestra investigación y el enfoque de nuestro análisis del periodo nos sitúan en algún lugar entre la historia de las instituciones artísticas y la microhistoria, de la cual heredamos aspectos

metodológicos como el alcance de la investigación en función de la escala del objeto de estudio y una elaboración narrativa de la historia que podríamos llamar un “análisis por montaje” de la documentación.

1.1 Sobre nuestro objeto de estudio

Nominalmente, en el MAC recaía la misión de coleccionar y exhibir la producción artística contemporánea, y en el Instituto la de difundirla, hacerla circular por el territorio nacional e internacional y estimularla a través de concursos, salones y la oferta de espacios exhibitivos que funcionaban como galerías de arte, con exhibiciones monográficas y sin una política de adquisición y conservación de obras. Sin embargo, si observamos cualquier periodo dado en la historia de este “aparato”, este diagrama de instituciones y funciones nunca aparecerá completo, las funciones variarán en cantidad y alcance, y más, las misiones y los propios nombres de estas instituciones no serán los mismos.

Esta afirmación es especialmente verdadera para el período 1971-1976: el IEAP fue rebautizado como Instituto de Arte Latinoamericano (1971-1973), para luego recuperar su nombre original a fines de 1973;

emergen nuevos proyectos, la mayoría de ellos apenas borradores sobre papel, como el Museo de Arte Latinoamericano (1971); otros, como el Museo de la Solidaridad (1972-73), desarrollados de forma irregular en relación con la tradición burocrática de la Universidad y bajo muy poco escrutinio institucional; el MAC adopta el patronímico de “Museo de Arte Contemporáneo Marco A. Bontá” por el breve lapso de un año (1975-1976); los espacios exhibitivos alternativos, las “salas”, funcionan discontinuamente hasta desaparecer en 1973; el IEAP desaparece como entidad objetiva en 1976, quedando sus funciones parcialmente atribuidas a una Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas cuyos objetivos son poco claros incluso para sus miembros y desde la cual el Decano y el Vicerrector de Extensión constantemente intervienen, cuando no sabotean, los proyectos de los museos subordinados. Estos no son meros cambios de nombre, y van acompañados de significativas variaciones y transferencias en las jerarquías, las funciones e incluso las teorías del arte que les dan estructura y propósito.

Este “aparato” universitario de exhibición y extensión artística no describe, pues, una estructura diversa pero cohesionada, un sistema coherente o una red estable de instituciones. Se trata más bien del concepto que usamos para describir una red institucional cuyas fuerzas y dimensiones

varían en el tiempo y en el espacio. La historia de este aparato comienza en 1945 con la fundación del IEAP, a partir de dónde y subordinadas al cuál surgieron todas estas instituciones anexas; y termina o más bien “cierra un largo ciclo” con el progresivo colapso del instituto y de casi todas sus dependencias; un proceso del cual los únicos “sobrevivientes” actuales son el MAC y el MAPA.

Ese gradual colapso del aparato de artes visuales de la Universidad es, pues, el objeto de interés de esta investigación. El proceso se acelera⁵ con la transformación del IEAP en Instituto de Arte Latinoamericano en 1971 (decretada *de jure* en diciembre de 1970 pero puesta en marcha *de facto* a partir del año siguiente) y concluye con la irregular disolución del IEAP durante los primeros meses de 1976, en el contexto ampliado de una reorganización total de la universidad intervenida por agentes y por los primeros intentos de reestructuración burocrática global de la dictadura.

⁵ Decimos «se acelera» en el sentido de que sucede más rápida pero sobre todo más visiblemente. No situamos en la creación del IAL el «origen» de la crisis, sino el síntoma más notorio y, en última instancia, notable. Si acaso lo pudiésemos determinar, ese origen sería múltiple: se situaría en parte en el contexto extendido de la historia las estructuras burocráticas de la Universidad y del Estado; amén de fenómenos dentro de la historia de las institucionalidad artística y de la historia del arte nacional y «global» (el IEAP desaparece precisamente en el momento en que ese concepto emerge como descriptor del sistema político internacional).

En un segundo orden, los Archivos Institucionales del MAC —por los que discurre ese proceso— son también un objeto de estudio en esta tesis. Allí permanecen, indiferenciados y organizados cronológicamente, los archivos institucionales del aparato de extensión artística de la Universidad desde la fundación del IEAP en 1945 hasta el cierre del mismo en 1976, intercalados con los del MAC, que se extienden de 1947 a 1991 en el Fondo Histórico. Las características organizacionales del fondo demandan un estudio de valoración y organización secundaria de los documentos. Por otra parte, el hecho de no haber sufrido expurgos de los que se tenga registro hace de este un archivo enormemente variado en tipos y procedencias documentales, que nos permiten mirar por el ojo de las cerraduras de la maquinaria burocrática universitaria y la escena institucional del arte fuera de la Universidad.

2. DISCUSIÓN HISTORIOGRÁFICA

2.1 Antecedentes generales de la historiografía de la institucionalidad cultural en los años 1970

La afirmación de que la desarticulación de este entramado de instituciones fue un “proceso gradual”, probablemente verdadera respecto de cualquier proceso de crisis institucional, cobra especial importancia si tenemos en cuenta el contexto histórico en el que se dan estos hechos y, en particular, la tradición historiográfica que caracteriza la lectura de los años setenta en Chile, según la cual la vida y la muerte de instituciones, políticas públicas y hasta tradiciones sociales habría estado condicionada y dirigida por voluntades y programas políticos “fuertes”, esto es, con objetivos políticos claros y con una capacidad organizacional y administrativa real para ejecutarlos.

En el contexto institucional de las artes, el correlato de esa tradición corresponde con la identificación de los años del gobierno de la Unidad Popular (UP, 1970-1973) con un proceso de popularización programática de las artes visuales dirigido por el Gobierno y por sectores afines al discurso

político de la UP, máxime del cual serían proyectos tales como el Tren Popular de la Cultura; la serie de exhibiciones simultáneas bajo el emblema de “El Pueblo tiene Arte con Allende”; la cuasi identificación de la estética gubernamental con rasgos estilísticos de las brigadas muralistas; la creación más o menos espontánea de Comités de Artistas de la Unidad Popular; el llamado a artistas nacionales para intervenir el predio consagrado a la UNCTAD III y a artistas extranjeros para donar obras al Museo de la Solidaridad, y un largo etcétera.

Vis-à-vis, la dictadura liderada por Augusto Pinochet ha sido reiteradamente identificada con el “Apagón Cultural”, consecuencia natural de la censura, la persecución y el asesinato de artistas y otros agentes culturales; la explotación de la imaginería “patriótica” de próceres, del paisaje rústico y de la emblemática del Estado —la bandera, el escudo, los himnos, los uniformes—; eventos y objetos específicos inspirados en una llamada “estética fascista”, como el Altar de la Patria con la «Llama de la Eterna Libertad» o el uso de túnicas y antorchas en Acto de Chacarillas; la imposición de códigos de vestimenta y de presentación personal en la vida civil y un largo etcétera de símbolos y de políticas públicas orientadas a la mimesis del orden, la limpieza y la disciplina.

No obstante, varias investigaciones recientes en el campo de la institucionalidad artística y cultural de los años setenta han revisitado el periodo ampliando el debate sobre la complejidad del balance de poderes y las numerosas contradicciones internas en el campo de la cultura tanto durante la Unidad Popular como durante la dictadura cívico-militar encabezada por Pinochet. La multiplicidad de las corrientes de pensamiento y las pugnas de poder entre las tradiciones heterogéneas de la izquierda militante y cultural que tuvieron lugar durante los primeros años setenta ocupan un lugar fundamental en investigaciones críticas como la de Amalia Cross sobre el Museo Nacional de Bellas Artes bajo la primera dirección de Nemesio Antúnez⁶, o las de María Berríos sobre la solidaridad artística en el contexto de la Operación Verdad (1971) y sobre el diálogo de *Batman en Chile* de Enrique Lihn con el contexto de las artes en Chile antes y después

⁶ Cross (2012, 2017) revisita la historia de la experimentación en el arte chileno de los tempranos años 70, dentro del programa de «modernización» del Museo Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Nemesio Antúnez. Su investigación plantea el problema de la heterodoxia o la desalineación político-estética al interior de la “oficialidad” cultural durante la Unidad Popular. El MNBA de Antúnez, muy receptivo de una experimentalidad conceptual «docta», constituye una esfera de influencia que entra en conflicto con otras ideas contemporáneas sobre la politicidad del arte visual, entre ellas las provenientes del IEAP/MAC (más próximas a la socialización o popularización de los espacios artísticos y al «arte comprometido» que a la autocrítica disciplinar o institucional del conceptualismo), o de sectores representados por Eduardo Martínez Bonati (que en los primeros 70 defendía una posición radical antiinstitucional, el «antimuseo»).

del golpe de Estado⁷. *Mutatis mutandis*, el correlato en el campo de la cultura de las luchas internas entre los sectores nacionalistas-corporativistas y los sectores económicamente liberales al interior de la cúpula de la dictadura investigado por Karen Donoso⁸ le restituye al periodo una complejidad a la que rara vez tenemos acceso en el campo de la historiografía del arte o, más específicamente, de las instituciones artísticas.

Estas investigaciones ponen en cuestión la tendencia a la monumentalidad⁹ de la que adolece la historiografía de ambos periodos, ya sea desde el análisis de obras individuales, de exposiciones, de grandes proyectos culturales o desde la generalidad de la relación entre el Estado y las políticas culturales.

⁷ Berríos atiende asimismo los debates internos en la izquierda respecto de las teorías del arte y del posicionamiento institucional de diferentes corrientes político-intelectuales adentro de la Unidad Popular. Estas incluyen un estudio del debate en torno a *Batman en Chile* de Lihn y su conflictuada recepción entre los intelectuales de izquierda en Chile antes y después del golpe militar (2009) y el rescate del humor, el rumor, la informalidad y la deriva como lo que aquí denominamos una otra «esfera de influencia» dentro de las ideas político-estéticas de los años 70 (2017).

⁸ Donoso estudia la influencia de las ideas político-culturales en contradicción (nacionalistas, corporativistas, neoliberales) adentro de la cúpula del régimen militar y su influencia en las móviles y eventualmente desintegradas políticas culturales de la dictadura. v. Karen Donoso, “Políticas Culturales en la Dictadura Cívico-Militar Chilena, 1973-1989” (Tesis de Grado, Magíster en Historia, USACH, 2015)

⁹ Esta «tendencia a la monumentalidad» no implica necesariamente una glorificación de los periodos sino más bien una insinuación de completud, de coherencia, de unidad de un periodo histórico dado. Riegl define esta forma de monumentalización como una «catálisis que gatilla en el testigo la sensación de un ciclo vital, de la emergencia de lo particular desde lo general y su gradual pero inevitable disolución en lo general» (Riegl, *The Modern Cult of Monuments*, 24).

Nuestra investigación se sitúa en algún lugar *entre* las tres primeras y la última o, más bien, por debajo de todas. Dialoga, en ese sentido, con la tradición de la *microhistoria*. En lugar de detenernos en el análisis de obras o exposiciones, y en lugar de buscar definiciones globales de las políticas culturales de la UP o de la dictadura, descendemos al nivel más elemental de la institucionalidad artística: la dimensión casi doméstica de las propias instituciones, y más, de un aparato institucional específico. No podemos, por lo tanto, sacar conclusiones sobre esas otras dimensiones, pero permaneceremos necesariamente en relación con ellas mientras observemos los mecanismos que intermedian entre el discurso de las políticas culturales y la realización, el financiamiento y la circulación de las obras, las exposiciones y los proyectos de extensión artística en los que se situaría el correlato material de esas políticas.

La reciente historiografía de las políticas culturales de las décadas de los 70 y 80 parte en su mayoría de la doble conclusión general de que no hay un control estatal severo, uniforme y centralizado de la cultura y las artes; y de que no hay un correlato necesario entre las políticas culturales declaradas por el gobierno y la actividad desarrollada por los agentes de la cultura. Sin embargo, esto no ha sido obstáculo para que sus autores logren aislar los

factores de lo “no controlado” y lo “no correlativo” y aun así establecer pequeños dominios (en las artes), o vagos dominios (en la *cultura*) en los que se sugiere una cierta armonía entre el discurso oficialista de la cultura y las prácticas culturales o artísticas promovidas por el Estado, una cierta correlación entre la historia política de la nación y la historia del arte. Naturalmente, la no existencia de una política cultural promovida y ejecutada centralmente por el Estado no implica que no puedan existir reductos sociales o institucionales aislados en los que podamos observar el reflejo de una lógica fascista o estalinista de la cultura. Sin embargo, el excesivo apego a las manifestaciones epigonales de estos fenómenos tiende a reforzar el hieratismo de las cronologías de la historia política. Se trata de una hipóstasis historiográfica, en la que la historia del arte acaba *ilustrando* la historia política.

Sabemos pues que no se trata, ni en la UP ni en dictadura, de Estados que retienen y vigilan el control de la producción global de la cultura. También sabemos que, a pesar de no retener el control total de la producción cultural, estos Estados tuvieron iniciativas que todavía podemos comparar con la lógica cultural de los fascismos y los programas culturales de las revoluciones comunistas del siglo XX: la editorial Quimantú y su reverso en

la Editora Nacional Gabriela Mistral; el “Tren de la Cultura” de la UP y las exhibiciones de pintura de paisaje¹⁰ y de pintura histórica y de costumbres en el Museo Nacional de Bellas Artes durante la dictadura. Pero poco o nada conocemos de aquellas instituciones de la cultura que, formalmente pertenecientes al Estado, no podemos identificar ni con los “fascismos” ni, desde luego, con la “resistencia”: han quedado en el yermo terreno del desinterés del Estado por la cultura y las artes.

Pero, ¿y es que hay algo de interés para nosotros en ese espacio informe? La reciente investigación de la historiadora Karen Donoso sobre las políticas culturales de la dictadura aborda la descripción del campo de fuerzas dinámico y complejo en el que se debaten la reorganización o el desmantelamiento del papel del Estado¹¹ en la institucionalidad cultural. Para Donoso, el análisis de este campo es fundamental para comprender el triunfo de las ideas corporativistas-neoliberales hacia el fin de la dictadura no como la fase última de una trayectoria uniforme o de un proyecto mancomunado

¹⁰ Nos referimos a la pintura de paisaje instrumentalizada por los fuerzas nacionalistas y la Doctrina de Seguridad Nacional según es descrita por Isabel Jara en *Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial*, en AISTHESIS n° 50 (2011), pp. 230-252

¹¹ Esto es, en el debate entre el modelo de Estado “Desarrollista de Bienestar Social” y un modelo de Estado corporativista y subsidiario.

del bloque oficialista, sino como el resultado de un prolongado conflicto de fuerzas ideológicas y materiales al interior de ese bloque. Estas ideas informan los diagnósticos sobre el campo de la cultura elaborados por el oficialismo en los primeros años de la transición democrática en los años 90, que constituyen los fundamentos de la institucionalidad cultural del Chile contemporáneo.

El éxito de esta investigación, en nuestra opinión, se debe a que Donoso no renuncia a la inconsistencia y al carácter contradictorio de muchas de esas políticas culturales. Esto es, Donoso no descarta el complejo campo de fuerzas de la cultura en dictadura para establecer un carácter específicamente nacionalista, antimarxista o neoliberal que se ocultaría tras o que lograría emerger entre el ruido de las políticas disonantes o del mero desinterés del Estado dictatorial por la cultura. Ahora bien, el estudio de Donoso pertenece todavía al dominio del análisis de las fuentes oficiales que describen y proscriben esas políticas, de las discusiones más o menos públicas que ellas suscitaron y por las cuales fueron afectadas, y del macroescenario político y social (la «realidad») dentro del cual se desarrollaron como formas discursivas y como estrategias administrativas de la institucionalidad cultural

oficial. La superposición de estos campos es denominada por Donoso “el ámbito de lo gubernamental”¹².

El análisis de las prácticas y los discursos del “ámbito de lo gubernamental” descrito por Donoso es en nuestra opinión válido también, *mutatis mutandis*, para el escenario de las políticas culturales de la Unidad Popular. Sin embargo, esta aproximación nos informa más sobre el Gobierno que sobre las instituciones culturales. Dicho de otro modo: lo que podemos conocer de ellas a partir de este estudio está subordinado a las formas en que el Gobierno las representa y a la forma en que ellas se representan ante el Gobierno. Esta dimensión de la investigación histórica está informada por una tradición epistemológica —la de la historia política—, que también determina el ámbito de procedencia de las fuentes: decretos; documentos legislativos; discursos oficiales; declaraciones de prensa de agentes de (o cercanos al) Gobierno; literatura oficialista (en donde ambos “literatura” y “oficialista” pueden ser términos problemáticos planteados como meros conceptos, pero fáciles de ejemplificar si observamos las publicaciones de, por ejemplo, Quimantú o la Editora Nacional Gabriela Mistral).

¹² Karen Donoso. *Políticas culturales...* p. 3

Este tipo de fuentes, que podemos llamar “fuentes oficiales”, permiten a la investigación establecer con claridad dos aspectos del fenómeno «política cultural»: las intenciones de sus ideólogos, gestores y ejecutores, y los resultados, ya sea declarados en las fuentes o identificados por la historiadora, de esas intenciones originales. Pueden, también, arrojar ciertas luces sobre los «grandes» procesos políticos (i.e., nacionales, regionales, globales¹³) en los que se inscriben, y cómo la variación de esos procesos políticos en el tiempo afecta no solo el tipo de voluntades y la evaluación interna de los resultados: también determina la forma en que los interpretamos desde el presente.

¹³ El estudio del marco geopolítico de inscripción de ciertas figuras clave (obras, personas, instituciones) de la historia del arte chileno y latinoamericano es considerado en Isabel Jara, *Politizar...* (apartado “El paisaje en manos de la Geopolítica y la Doctrina de Seguridad Nacional) y en Claire Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, 2013. Fox concluye que “hacia 1975, la OEA empezó a patrocinar talleres de entrenamiento para administradores culturales, creando una nueva generación de ‘Gómez Sicres’ preparada para trabajar en contextos institucionales diversos. Así como los programas de intercambio de la política del ‘Buen Vecino’ [v. Good Neighbor Policy] eran prototipos para la diplomacia cultural de la Guerra Fría, la División de Artes Visuales de la Unión Pan-Americana fue un laboratorio del giro cultural en la OEA y de otras tendencias más amplias en gobernanza global” (Fox, *Making...*, 218. La traducción es nuestra.) La propia noción de «administración cultural [en contextos institucionales “diversos”]» corresponde a una renovación global de la institucionalidad cultural informada por las demandas de mayo de 1968, de las que destacan la de una menor intervención del Estado en materias culturales y una noción de cultura procedente de las nuevas tendencias de la antropología, en contraposición a las precedentes de las “artes liberales burguesas” (v. Rebecca deRoo, *Christian Boltanski’s Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of ’68*, 2004; y *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, 2006).

No obstante los múltiples puntos de acceso que las fuentes oficiales nos proveen para el análisis del fenómeno, ellas siguen determinando el *tipo* de fenómeno al que nos referimos: uno fundamentalmente político. Podemos plantearlo de otra forma que nos libere de la enorme extensión del concepto de «lo político»: se trata en última instancia de una investigación que nos permite indagar por *la posición y el rol del campo de la cultura dentro de un cierto tipo de Estado* y, viceversa, cómo ese Estado afectó, o incluso transformó radicalmente, el campo de la cultura. Para efecto de nuestro argumento, podemos todavía simplificar esta definición para definir una investigación como la de Donoso como un análisis de la *relación* entre Estado y cultura en el marco específico de la dictadura cívico-militar.

Retirémonos un instante del estudio de los grandes *eventos*¹⁴ políticos, aquellos que marcan los clivajes en la historia política en tanto caracterización y análisis de las ideas políticas que afectaron la vida política

¹⁴ Usamos el concepto de “evento histórico” o “acontecimiento” considerando el análisis crítico de de Kracauer: “[...] la naturaleza [de los acontecimientos] no puede ser definida apropiadamente a menos que tomemos en cuenta la posición que ocupa en una secuencia particular. Los tiempos configurados de las diversas áreas eclipsan el flujo uniforme del tiempo. Aquí se hace visible el período histórico, esta unidad espacio-temporal a la cual recurren prácticamente todas las historias de cierta amplitud de alcance en su esfuerzo por trazar patrones en el curso de los acontecimientos” (Siegfried Kracauer: *Historia*, 2010, 180)

de una sociedad en un momento dado –en este caso, el doble momento UP/Golpe o bien el aparentemente uniforme momento “Dictadura”. Proponemos un análisis fenomenológico: la aceleración de la historia, entendida como la percepción de un aumento de velocidad en el ritmo en el que se producen los acontecimientos que podemos suponer son o serán históricos según cualquiera de las ramas de la historiografía. Si hay un elemento que incontroversialmente podemos percibir como constante en el análisis de ambos periodos es el de la percepción social de una historia acelerada, acompañada a veces pero no necesariamente de una variación material significativa en las condiciones de existencia.

Se trata de una aceleración *discursiva* de la historia. Las investigaciones con las que dialogamos (Berríos, Cross, Donoso, Jara) han abordado estas “hipertrofias” discursivas en el análisis de la relación entre el Estado y la cultura y, más ampliamente, entre la *realpolitik* y la cultura. Estos estudios se han abocado a la elucidación o la reconstrucción de las políticas culturales “oficiales” de la Unidad Popular y de la dictadura. Así como es unánime la conclusión de que se trata de períodos discursivamente acelerados, también suele haber un consenso en dos aspectos derivados de esta inflación discursiva en relación con la cultura: en primer lugar, el hecho de que hay

una escasa o irregular correspondencia entre los discursos oficiales sobre esas políticas culturales y la realidad del campo de la cultura; en segundo lugar, el hecho de que ni la UP ni la dictadura exhibieron un esfuerzo centralizado y homogéneo para la implementación de esos discursos —dicho de otro modo, no existió una ejecución sistemática de esas prescripciones sobre qué habría de ser la cultura y cómo debían actuar las instituciones a cargo de su producción, reproducción y difusión.

Estos estudios cumplen un papel importante dentro de la historia crítica del papel del Estado en la cultura y las artes en los años 70 en Chile. Su principal contribución consiste en la demostración de una hipótesis clave para eximir a la historiografía del período de aquella doxa historicista que atribuye a todos los regímenes autoritarios o revolucionarios modernos una obsesión por el control y el diseño de la cultura y de las artes. O mejor: socava los fundamentos de aquella doxa que indica que el control estatal de la cultura es una instancia *necesaria* para una revolución moderna, autoritaria o no. Más simplemente formulado: el nazismo o el estalinismo cultural, o más generalmente el control estatal de la cultura, no son propiedades *necesarias* de las revoluciones políticas modernas. Esto es especialmente cierto en el campo de las artes, pues en lo que concierne a la “cultura” en general, las

conclusiones varían gravemente en conformidad con la extensión del concepto de cultura que opera a la base de todo análisis.

2.2 Fuentes, escala y cronología

“En ocasiones parece que Weber y Foucault fueron los únicos humanos inteligentes en la historia del siglo veinte que honestamente creyeron que el poder de la burocracia radica en su efectividad”¹⁵

En este punto parecemos estar alejándonos de nuestro objeto de interés: ¿Qué lugar ocupa nuestro estudio del aparato de extensión y difusión de artes plásticas de la Universidad de Chile en esta discusión bibliográfica?

¹⁵ David Graeber, *The Utopia of rules: on technology, stupidity and the secret joys of bureaucracy*, New York: Melville House, 2015, p. 55. La traducción es nuestra. En el original se lee “It sometimes seems that these [Weber and Foucault] were the only two intelligent human beings in twentieth century history who honestly believed that the power of bureaucracy lies in its effectiveness.”

Partimos con un par de respuestas sencillas. En primer lugar, necesitamos establecer el «estado del arte» de la historiografía sobre arte, cultura y Estado en los años 70. Pero en segundo lugar, y más importantemente, necesitamos a partir de este diagnóstico previo plantear una discusión fundamental para situar tanto nuestro tema de estudio como nuestra aproximación a él: aquella que concierne a las fuentes con las que trabaja nuestra tesis. Elaboraremos estos dos aspectos a continuación.

Nos preparamos para presentar el caso de un aparato de extensión y difusión de artes plásticas muy específico, y proponemos asimismo situar el caso en una cronología inusual, que nos obliga a dialogar simultáneamente con dos áreas de estudio que constituyen dos campos autónomos. Sin embargo, la literatura a la que nos hemos referido se inserta en un campo considerablemente más amplio que el de nuestro ámbito de estudio: el espectro abarca desde los estudios visuales y la historia del arte¹⁶ a la historia política y la historia de la cultura¹⁷. El eje que reúne este cuerpo bibliográfico

¹⁶ Consideramos, como ejemplos destacados: Errázuriz y Leiva, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, 2012; y Ávalos y Quezada, *Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar*, 2014

¹⁷ Consideramos, como ejemplos destacados: Isabel Jara, *Politizar...*, 2011 y *De Franco a Pinochet: el proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980*, 2006; y Donoso, *Políticas Culturales...*, 2015.

diverso es el del estudio de las Políticas Culturales y, más generalmente, el de la relación entre el Estado y el campo de la cultura.

Observamos dos tendencias generales en la representación de esa relación. La primera, más próxima a los estudios visuales, la historia material o la historia del arte, se da como la apropiación o la explotación de símbolos nacionales, objetos patrimoniales, lenguajes estéticos, representaciones de lo social y narrativas históricas de parte de un Estado que no es necesariamente un productor privilegiado de estos objetos sino más bien el administrador autoritario de un acervo ya existente; un editor o un “curador” que opera las más de las veces por censura o reificación. En este tipo de relación es menos importante la definición de un concepto de cultura que la posibilidad de identificar las ocasiones de su aparición como objeto, como cosa (material o inmaterial). La segunda representación de la relación entre el Estado y la cultura se da como una indagación histórica sobre cuál es el concepto que el Estado tiene de la cultura y, eventualmente, sobre cómo ese Estado interviene materialmente en la cultura “real” en función de ese concepto (o, invirtiendo la estructura deductiva, sobre cómo la agregación de esas intervenciones materiales nos permite inducir un cierto concepto de cultura que opera en la racionalidad del Estado).

Para simplificar esta diferenciación, podemos decir que la primera forma trata con la relación entre el Estado y las apariciones particulares, reales y no ordenadas de la cultura; la segunda, en cambio, trata directamente con los conceptos de cultura adoptados o producidos por el Estado, en relación con los cuales los fenómenos particulares y reales de la cultura tienen una función principalmente ilustrativa. Ambos modelos tienen sus riesgos: el primer modelo, cuyo máximo sería *El Golpe Estético* de Errázuriz y Leiva, permite organizar manifestaciones estéticas particulares prescindiendo de un concepto de arte o de cultura que permita jerarquizarlas, produciendo, aun a su pesar, un «efecto» de totalización estética del periodo análoga a la del nazismo. La segunda, ejemplificada por Ávalos y Quezada, infiere del discurso oficialista transformaciones radicales en el aparato cultural, de las cuales resulta muy difícil encontrar un correlato en las prácticas concretas de las artes y las instituciones artísticas.

Consideramos el ámbito de las relaciones entre el Estado y las artes como una *magnitud histórica*¹⁸ que define para nosotros el fondo contra el

¹⁸ El interés por los órdenes de magnitud de la historia emerge como forma heurística y en última instancia como epistemología historiográfica en la segunda mitad del siglo XX a partir de diversas tradiciones, máximo de las cuales son el trabajo de Fernand Braudel sobre la «larga duración» (el estudio multidisciplinario de los ciclos de vida de “sistemas, que algunos llamarían culturas” que pueden perdurar siglos y que son simultáneos a

que se proyecta nuestra narración de los hechos ocurridos en una magnitud inferior¹⁹: la de la burocracia institucional, soporte privilegiado de la *cultura* institucional.

La pertinencia de esta escala para el análisis de ciertas transformaciones en la institucionalidad cultural y académica de la dictadura ha sido tempranamente señalada por Brunner, que señala que

“Para encontrar esa cultura institucional no se avanzaría mucho, sin embargo, atendiendo meramente a las “declaraciones de principios”, estatutos y demás documentos de las Universidades. Allí se contiene, por lo general, una parte importante de la retórica del orden expresivo de cada universidad y su ‘leyenda institucional’; en suma, la auto-imagen que se desea circular en el mercado de los bienes simbólicos. Más bien, la cultura institucional se encontrará en los múltiples y variados ritos de la institución, en su estilo particular, en las relaciones que se establecen entre sus miembros, en los comportamientos premiados y aquellos sancionados dentro de los límites de la organización, en las modalidades de comunicación que allí se establecen [...]”²⁰

múltiples geografías y culturas locales, al punto de incluir, como en *Civilización y Capitalismo*, el estudio histórico de ecosistemas y accidentes geológicos) y, en su contraparte, la «microhistoria» de Carlo Ginzburg, que va en busca de la “experiencia de vida de seres humanos concretos” (Iggers, *Historiografía...*, 177), permitiéndose incluso el estudio de casos de sujetos atípicos —como Menocchio en *El Queso y los Gusanos*— para, desde la reconstrucción de su experiencia, tratar de entender la relación de los sujetos con un mundo. v. Carlo Ginzburg, *El Queso...*, 2016.

¹⁹ Esto es, más pequeña, más mundana, menos pública que la dimensión de la historia política.

²⁰ José Joaquín Brunner, *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*, en Brunner y Flisfisch (eds.) “La Universidad autoritaria: cultura académica y conformismo”, Santiago: Flacso, 1983, p. 378

Nuestra investigación sobre el aparato de extensión artística de la Universidad de Chile dialoga con la tradición de la microhistoria, entendida como “una práctica basada en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental”²¹. Esta definición es conceptualmente vaga²²: define apenas un método, o mejor, un tipo de relación con las fuentes.

Centramos, pues, la escala microscópica de observación en el conjunto de documentos que las instituciones del aparato de extensión artística de la Universidad de Chile²³ produjeron en el ejercicio de sus funciones: el fondo histórico del Archivo Institucional del MAC, que contiene a su vez los archivos del IEAP y parte de los archivos del MAPA. Este archivo no está organizado por expedientes temáticos sino por un criterio estrictamente cronológico, lo que de alguna manera obliga al investigador a enterarse de

²¹ Giovanni Levi, *Sobre Microhistoria*, en Peter Burke (ed.), “Formas de Hacer Historia”, Madrid: Alianza Universidad, 1996, pp. 119-143, p.122

²² El mismo Levi no va más allá de afirmar el carácter “variado y ecléctico” del marco teórico de la microhistoria (Levi, *Microhistoria*, 124). El enfoque microhistórico perfila un universo de interés antes que un modelo o teoría general de la historia. El aparataje teórico dependerá de la escala del análisis, del ecosistema estudiado. En *El queso y los gusanos*, por ejemplo, la historia de la jurisprudencia de la alta Edad Media, la historia social de la literatura y la historia de la religión proveen marcos de referencia para el análisis crítico de las fuentes, pero es en primer lugar la «indagación lineal» (Ginzburg, *El queso...*, 23) de los archivos la que convoca estos marcos, y no ellos los que determinan la validez y el orden de las fuentes.

²³ El IEAP/IAL, el MAC, el MAPA, la Sala Universitaria y otras salas menores; v. *supra*.

toda suerte de indiscreciones a la hora de hacer el seguimiento de un trámite a lo largo de las carpetas del fondo. En lugar de desconocerlo, hemos tratado de administrar ese efecto en nuestra narración de los hechos ocurridos entre 1970 y 1976, pues este afecta la percepción del tiempo en la mirada del historiador. La simultaneidad de los trámites permite hacernos una idea de la actividad general del aparato de extensión artística, y en la fluctuación de los volúmenes documentales podemos percibir las aceleraciones, desaceleraciones y los cortes, amén de problemáticos vacíos, de esa actividad.

La identificación de un proceso de crisis institucional resiliente al evento del golpe de Estado de 1973 contradice la doxa historiográfica: el 11 de septiembre de 1973 es la fecha en la que la mayoría de los estudios sobre la Unidad Popular y más generalmente sobre el “corto siglo XX” chileno concluyen; a la vez, es la fecha que marca el inicio de todo estudio sobre la dictadura y, más ampliamente, sobre el Chile contemporáneo. Esto es tan

cierto para la “historia en general” —la historia política, social, económica, militar— como para la historia del arte: desde el punto de vista de las prácticas y los movimientos artísticos, la censura o la autocensura, la persecución y el exilio de artistas cambian rápidamente el campo cultural. Las instituciones artísticas —museos, teatros, centros culturales y así un largo etcétera— sufren purgas y reestructuraciones acompañadas de nuevos discursos, a veces reaccionarios y virulentos, a veces simplemente conservadores y desafectados. Dentro del discurso historiográfico conservador, este argumento puede revertirse para decir que fue precisamente el gobierno de la UP el que constituyó un momento extraordinario de la historia nacional, mientras que el golpe de Estado habría constituido un esfuerzo patriótico por la restauración de la normalidad. Este era, sin ir más lejos, el discurso golpista, y ha permanecido por décadas, con ciertas variaciones de estilo, dentro del discurso conservador.

No obstante la posición ética y política que se adopte, indudablemente podremos llegar al consenso de que se trata de dos procesos política y narrativamente contrarios, con un correlato fácilmente distinguible en la forma del Estado y en su relación con el cuerpo social, si es que no en prácticamente todos los aspectos de la vida cívica y las relaciones sociales.

Planteado así el contexto de esta investigación, parece apenas natural que esta debería dividirse en dos partes: un primer movimiento que podría iniciarse en 1968, en el marco de la reforma universitaria, o en 1971, con la transformación del IEAP en IAL, y cuya conclusión natural sería el 11 de septiembre de 1973; y un segundo momento, que se estrecharía desde octubre de 1973 hasta 1976, año definitivo del cierre del Instituto.

¿Qué beneficios puede reportar a la historiografía del período un análisis que intenta comprender esos hechos, hasta el momento no consagrados como *históricos*, como partes de un mismo proceso transversal al cisma de 1973?

Hay al menos dos respuestas posibles, y ambas configuran el núcleo de la hipótesis metodológica de este trabajo.

La «transversalidad» está a la base de lo que podemos llamar una especie de tradición o cultura institucional; la supervivencia o la resiliencia²⁴

²⁴ Preferimos aquí el concepto de *resiliencia* procedente de la teoría de Ecosistemas por su simplicidad: “Resiliencia se refiere a la habilidad de un sistema para permanecer dentro de un dominio de atracción aun exhibiendo un comportamiento dinámico. Como tal, captura la riqueza del comportamiento en sistemas complejos mejor que conceptos tales como estabilidad” (Allen et al., *Use of discontinuities...*, 2005, 958). Esta definición hace eco de una de las observaciones críticas del tiempo histórico en Kracauer, en particular la del *período*, que sería, análogamente, una unidad «estable» del tiempo histórico que entra en crisis con el tiempo *experimentado* —dinámico—: “el período, para decirlo de alguna

de una «tradición» con independencia de los agentes ejecutores. Por otro lado, los hechos a los que prestaremos atención ocurren a cierta distancia de aquellos cuyos efectos tienden ser inmediatamente detectados por la prensa o analizados por la crítica e interpretados más tarde por la historiografía tradicional. Ocurren, mejor dicho, en una *escala* diferente: la escala de la “microhistoria”; la escala de los archivos burocráticos; poblados de sucesos y procedimientos rutinarios, cotidianos. Se sitúan en el dominio de atracción de lo que Osborne denomina «razón archivística»:

No se trata de que la razón archivística necesariamente vaya en busca de los detalles raros o los hechos triviales, sino que para ese tipo de razón el verdadero campo de la explicación está en el universo de lo mundano, en la vida cotidiana, en el elemento microfísico de la vida y el poder. El principio de mundanidad no debe limitarse al universo de la vida ‘vulgar’ u ordinaria, las vidas de la así llamada ‘gente común’. [...] El lema de la razón archivística en este contexto es que ‘el poder es ordinario’. No se ha de comenzar por las grandes leyes transhistóricas ni por los actos y pronunciamientos de los propios poderosos —o al menos ha de considerárseles como cosas a explicar, no como principios de explicación—, sino más bien observando tras bambalinas el poder en sus operaciones y maquinaciones cotidianas [...], un estilo de memoria que presupone la noción de que el cotidiano es un nivel particularmente relevante para plantear la cuestión de la memoria”²⁵.

manera, se desintegra ante nuestros ojos. De una unidad espacio-temporal plena de sentido, se convierte en una suerte de punto de encuentro para cruces casuales, algo así como la sala de espera de una estación de trenes [...] Pero la comprensión del conjunto de la sociedad y de las grandes transformaciones históricas que la afectan no debe ser por ello abandonada” (Kracauer, *Historia...*, 182-183).

²⁵ Thomas Osborne, *The Ordinarity of the Archive*, en *History of the Human Sciences* 1999 12:51, p. 59.

La traducción es nuestra. En el original se lee: “It is not that archival reason necessarily seeks out the obscure detail or the uninteresting fact, but that for such kinds of reason the

Para elaborar la trama narrativa de esta investigación, entablamos varias relaciones simultáneas con los archivos. Se ha considerado, naturalmente, la información que los documentos son capaces de proveer sobre los muchos mecanismos en los que el museo operaba tanto “intelectualmente” como “institucionalmente”; para establecer fechas y lugares que permiten elaborar historiográficamente el comportamiento del museo en relación con otras organizaciones estatales y civiles. En ellos queda testimonio de las prácticas cotidianas, las pequeñas disputas por otras igualmente pequeñas parcelas de poder o de patrimonio.

El segundo aspecto de nuestra aproximación crítica al archivo es la elaboración de lo que podríamos llamar una *narración archivística*: nos valemos del propio fondo de archivo, su historia, organización, y sus tipos documentales para organizar un «meta» expediente de archivo, que se instala a través y por encima, a la manera de un palimpsesto, de los procesos

true field of explanation lies with the realm of the mundane, with everyday life, with the microphysical element in life and power. The principle of mundanity should not be limited to the realm of ‘lower’ or ordinary life, the lives of so-called ordinary people. [...] The motto of archival reason in this context is that “power is ordinary”. Do not begin with great transhistorical laws and do not begin with the acts and pronouncements of the powerful themselves—or at least look at these as things to be explained, not as principles of explanation—but look behind the scenes of power at its everyday workings and machinations [...] a style of memory that contains within itself the assumption that the everyday is a particularly revealing level on which to pose the question of memory”.

burocráticos (temáticos) y las agrupaciones cronológicas del fondo. Si un expediente convencional de archivo está delimitado por el trámite o el tema que representa, la narración de los hechos que presentamos a continuación —informada por esos mismos temas y trámites— superpone cronologías y procesos administrativos para elaborar un expediente transversal y poroso del proceso de desmantelamiento del aparato de extensión artística de la Universidad de Chile en los años 70. Podemos llamarlo un «expediente crítico», en el doble sentido del abordaje crítico de las cronologías de los periodos que transita, y del abordaje temático de la crisis institucional que marca su recorrido por entre las series y los expedientes del Fondo.

3. DESMANTELANDO EL APARATO DE EXTENSIÓN ARTÍSTICA DE LA U. DE CHILE, 1970-1976: UN EXPEDIENTE CRÍTICO

Desde enero de 1975, Fernando Morales Jordán, Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, al cual el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) estaba subordinado, se había entregado apasionadamente a la tarea de convencer a sus superiores de que el Museo debía tomar el nombre de su fundador, que había fallecido apenas en noviembre de 1974, aquel que casi treinta años antes “contó como base con un destartalado local que dando tumbos se había convertido andando el tiempo, en box para guardar carretones y trastos viejos”²⁶ y a quien, pasados algunos años, él mismo recordaba haber encontrado “enseñando a los empleados el uso de una bomba impulsora de agua que recién había adquirido, para regar en forma generosa los prados que circundaban el Partenón”, y el 9 de abril de 1975, rodeado ahora por los prados del Parque Forestal, que gracias a la buena relación entre Morales y el alcalde militar de Santiago permanecían aseados y bien

²⁶ Carta de Fernando Morales Jordán a Matías Vial, 30 de enero de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

mantenidos, el MAC pasaba a llamarse oficialmente “Museo de Arte Contemporáneo Marco A. Bontá”.

En diciembre de 1976, el museo rendía un nuevo homenaje al maestro Bontá, esta vez con una gran exposición retrospectiva, pero el museo ya no llevaba su nombre: Marta Benavente, directora de la institución desde marzo de ese año, había revertido el cambio en los primeros días de su gestión.

Este revés tiene una génesis, y es esa la historia de la que nos ocuparemos. Para esa génesis hay un punto de partida consensuado: el 11 de septiembre de 1973. Podríamos también proponer uno anterior, que empieza a definirse hacia finales de 1972. Un estudio más amplio podría aun atrasarse algunas décadas, pero estos pocos meses ya nos ofrecen un escenario historiográfico lo bastante complejo.

Huelga decir que la primera complicación es política, o al menos del orden de la *historia política* de Chile: el ritmo en los cambios del régimen discursivo del Estado tras el golpe militar es tan frenético como el de las transformaciones fácticas de sus instituciones y de la sociedad, y este punto de inflexión lo es tanto para una historia cultural como para una historia materialista.

Incluso si nos desentendiésemos de todo contexto y tratásemos de hacer una historia institucional pura del MAC, rápidamente daríamos con una segunda complicación: antes de que el golpe de septiembre adulterara la agenda de la Facultad de Bellas Artes, varias transformaciones institucionales estaban ya en ciernes o proyectadas para el corto plazo. La escuela de Bellas Artes tenía ya previsto su traslado a la nueva sede universitaria de Macul –hoy Ñuñoa–, y esto entregaba las condiciones materiales mínimas para que uno de los proyectos del Instituto de Arte Latinoamericano (que era el nombre y el cambio de programa que se había otorgado al IEAP durante la Unidad Popular) de Miguel Rojas Mix, el “Museo de Arte Latinoamericano”, pudiese entrar en completo funcionamiento. Por su parte, el MAC, dirigido desde septiembre de 1972 por Lautaro Labbé, necesitaba un traslado urgente: su director había comisionado un informe técnico sobre el Partenón de la Quinta Normal al Departamento de Construcciones Universitarias, que concluía que el edificio era insalubre e inseguro, y basándose en este diagnóstico, Labbé proponía la construcción de un nuevo museo en la misma Quinta, que contara con salas de cine y juegos infantiles para “recibir las inquietudes de la comunidad y

encauzarlas”²⁷. El IEAP había además patrocinado y proporcionado personal y oficinas para la formación del Museo de la Solidaridad (MS), una colección de obras donadas al Estado chileno por artistas internacionales simpatizantes del proyecto político de la Unidad Popular, y que en ese momento, tras dos exposiciones temporales en el MAC, intentaba adjudicarse como sede definitiva el Edificio para la Defensa de la Raza en el parque O’Higgins.

Tras el golpe de Estado todos estos proyectos quedaron trancos: las autoridades del MAC y del IAL fueron exoneradas; la colección del MS fue guardada en los depósitos del MAC y del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA); se le restituyó al instituto el nombre de IEAP; se disolvieron los proyectos de instalación del Museo de Arte Latinoamericano y de reedificación del MAC.

Y sin embargo, hay una tradición que permanece, y cuya interrupción sería preferible fechar dentro de la serie de hitos que disuelve el IEAP, revierte el patronímico del MAC y le da un golpe de timón al programa del Museo, en los primeros meses de 1976, tras el ascenso de Marta Benavente, hasta entonces directora de la Escuela de Bellas Artes, a la dirección del

²⁷ “Programa del Museo de Arte Contemporáneo – Año 1973”. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1973, carpeta 1.

MAC. Esa tradición se remonta por lo menos a 1970, y concierne a la cultura institucional del IAL-IEAP y del MAC, y de la relación y la repartición de atribuciones entre ellos.

El MAC y el IAL, 1970-1973

En el “Programa del Museo de Arte Contemporáneo [para el año] 1973”²⁸, Lautaro Labbé realizó una evaluación del trabajo realizado en 1972, en la que dejaba constancia de una sustantiva reducción del público del MAC a partir de mediados de ese año. La causa más general, de naturaleza museológica, era según Labbé, que el museo “no tiene programas coherentes”, y que no entregaba un servicio de extensión “que realmente sirva a la comunidad y se incorpore a su cotidianeidad”, fenómenos reforzados por “la no operatividad del servicio centralizado (coordinación) de Prensa y Relaciones Públicas especialmente”. A estos contratiempos se agregaba uno muy mundano, pero que afectaba directamente a los visitantes: desde mediados de 1972, se había instalado en buena parte del predio de la

²⁸ “Programa del Museo de Arte Contemporáneo – Año 1973”. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1973, carpeta 1.

Quinta Normal una suerte de «exposición universal», la “Chilexpo ‘72”, que había sido ideada por el gobierno y ejecutada por la CORFO en el marco de las actividades asociadas a la UNCTAD III, y que consistía de 16 pabellones de exhibiciones de tecnología y cultura, cercados y con una tarifa de acceso de 10 escudos. El cerco de la exposición incorporaba el único acceso al MAC, y por lo tanto para ver las exposiciones del museo era requisito pagar ese cánón. “De allí –indica Labbé a propósito de estos dos focos problemáticos– que en la planta del MAC propongamos ser directamente responsables de nuestra estructura”.

El director del museo había tenido dificultades para sortear el problema del acceso restringido al predio, planteado en este informe de diciembre de 1972 y que seguía sin resolverse en el segundo trimestre de 1973. En una carta de abril de ese año, dirigida esta vez al Director de Cultura de la Presidencia de la República²⁹, Labbé denuncia el desinterés de las autoridades de la Facultad de Bellas Artes y el maltrato de parte del personal de CORFO, y concluye diciendo:

“Dejo estampada mi más enérgica protesta por actitudes tramitadoras y burocráticas como las del aludido [un funcionario de CORFO], que

²⁹ Oficio n° 10, de Lautaro Labbé a Enrique Rivera, de 12 de abril de 1973. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1973.

desprestigian organismos respetables y creadores como la “Corfo” y por ende, la gestión de nuestro Gobierno Popular”.

En efecto, la frustración de Labbé había trascendido las exhibiciones epistolares de frustración –que abundan–, y en enero de 1973³⁰, un mes después del lapidario informe anual, había presentado su renuncia al cargo de Director frente a la Comisión de Extensión del IAL, que fue finalmente rechazada por el Decano.

Sorprendentemente, estos reclamos, lo mismo que otros trámites regulares, en escasas ocasiones iban dirigidos a Miguel Rojas Mix, director del IAL y, conforme la tradición de las relaciones MAC-IEAP, supervisor inmediato de Labbé. ¿Qué circunstancias coadyuvaron a que el director del MAC presentase sus reclamos directamente al Decanato antes de recurrir a su superior en el IAL? La existencia de alguna animadversión personal —de la cual no tenemos registros— es omisible: las constricciones de la propia estructura y de las dinámicas administrativas del IAL ofrecen una explicación parcial pero sugerente para este problema.

³⁰ Carta de Lautaro Labbé a Gustavo Poblete, 17 de enero de 1973. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1973.

Ofreceremos algunos antecedentes sobre esta «tradición de relaciones», según la cual el director del IEAP había de supervisar a su contraparte en el MAC. Esta relación resulta obvia en el contexto del origen de ambas instituciones: Marco A. Bontá, fundador del IEAP y del MAC (en 1945 y 1947, respectivamente), había ejercido la dirección de *ambas* instituciones desde 1947 hasta 1957. Sucedió en el IEAP por Jorge Caballero Cristi, Bontá siguió ejerciendo la dirección del museo hasta 1962. A pesar de la cobertura nacional de los programas de extensión, ambas instituciones contaban, como sucede en la actualidad con aquellas que sobreviven, con una planta de personal técnico reducida, rara vez superando la veintena de personas, y con personal a medio tiempo, bajo contratación específica o por transferencia temporal de personal universitario contratado nominalmente por otras dependencias para los que hoy denominaríamos cargos profesionales, como el comisariado y la museografía de las exposiciones; la difusión escrita o publicidad; el restauro de las piezas de la colección; la redacción de contenidos para catálogos y publicaciones, y las actividades públicas de educación y de trabajo directo con el público³¹. La

³¹ En documentos adjuntos al informe de personal del IAL para el año 1970 podemos observar la escala y la tasa de crecimiento del personal profesional de planta (sin descripción de la duración de la jornada) desde 1966 en adelante. Para 1966, el personal

comunicación y la coordinación interna y externa eran normalmente manejadas por los propios directores y, mayoritariamente, por secretarías que oficiaban asimismo de custodias de inventario, actuarios, bibliotecarias y archiveras.

Fue en 1970, al asumir Rojas Mix la dirección del IAL, que se designó un cargo estable de coordinación del instituto —un cargo que había existido previamente sin la cantidad de recursos y responsabilidades que adquiriría ahora—, ocupado desde entonces y hasta 1973 por María Eugenia Zamudio.

Las funciones de este cargo incluían:

“Redacción de toda la correspondencia del Instituto; interna, nacional e internacional; redacción de informes y proyectos; participación en la planificación del programa anual del instituto; asistencia y toma de actas de las reuniones de la Comisión de Extensión del Instituto” —como parte del «trabajo administrativo», y “Relaciones públicas [...]; relaciones de prensa [...]; asistencia técnica, información al público en general, a organismos extranjeros, a provincia, alumnos secundarios y universitarios sobre aspectos de la plástica contemporánea; entrega y envío de folletos y catálogos; coordinación permanente en relación a programas técnicos con organismos como Ministeros de Educación y Relaciones Exteriores, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Central Única de Trabajadores, Museo Nacional de Bellas Artes, Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad, municipalidades, Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular institutos culturales, embajadas, etc.; visitas a poblaciones en las cuales se desarrollan programas [...]; coordinación con los participantes y expositores de

de planta de todo el aparato de extensión es de ocho personas (incluyendo a los directores del instituto y de ambos museos y al comisario y subcomisario de exposiciones en la planta directiva y a dos curadores y un restaurador en la planta técnica y de agregados técnicos respectivamente); 11 en 1967 —se añade un “asesor delegado”, un investigador y un asesor del restaurador—; el mismo número y distribución para 1968; se reduce a 10 —perdiendo un curador— en 1969 (Archivo MAC, expediente 1970 c.12).

todas las exposiciones del Instituto para efectos de transporte, adquisición de materiales y otros; montaje de exposiciones, colaboración en el montaje de exposiciones de mayor envergadura del Instituto” —descritas como «trabajo técnico»³².

Las funciones administrativas se realizaban “entre las 9 y las 13.30 horas diariamente”, y el trabajo técnico “en horas impuestas según las necesidades específicas de cada caso”³³.

La existencia de este cargo liberaba al director del IEAP/IAL de muchas responsabilidades administrativas y técnicas, y este efecto es perceptible en el archivo institucional en la forma de una gran disminución de la cantidad de correspondencia y de trámites administrativos firmados por el director a partir de 1970.

Pero esta precipitación estadística de documentos rubricados no es la única evidencia de la dirección del Instituto distanciándose de las actividades diarias de su oficina. La agenda de Rojas Mix, más próximo a la cúpula de la Unidad Popular, rara vez implicaba un involucramiento en los asuntos del MAC, aun cuando todas las exposiciones de alcance masivo venían

³² Memorándum de María Eugenia Zamudio, Coordinadora del IEAP [sic], a Osvaldo Rojas, Jefe Administrativo de la Facultad de Bellas Artes, sin fecha [ca. diciembre de 1970, antes del cambio de nombre del Instituto]. Archivo Histórico MAC, expediente 1970, carpeta 12.

³³ *Ibíd.*

elaboradas desde el Instituto (durante la gestión de Labbé: Museo de la Solidaridad en 1973 y Homenaje al Triunfo del Gobierno Popular en 1972). Lo cierto es que la organización de los Encuentros de Artistas del Cono Sur y de Artistas Plásticos Latinoamericanos habían mantenido a Rojas Mix afuera del país durante buena parte de su gestión.

El MAC y el Instituto, 1970-1972, 1973-1976

Alberto Pérez, que había dirigido el MAC entre 1968 y 1970, y Guillermo Núñez, director durante 1971 y hasta agosto de 1972, habían llevado a cabo una agenda de exposiciones y actividades que, si bien se apartaban de algunos cánones del museo (los concursos CAP³⁴ y CRAV³⁵, suspendidos desde 1968 y 1970 respectivamente, los Salones de Estudiantes, el Salón Oficial, exposiciones de la Colección Permanente del MAC), habían mantenido una relación dinámica con el Instituto y con otras instituciones, lo que les había permitido tener programas expositivos muy concurridos y de

³⁴ Concurso de arte de la Compañía de Acero del Pacífico, también de régimen anual, realizado entre 1963 y 1967 en el MAC.

³⁵ Concurso de arte de la Compañía de Refinería de Azúcar de Valparaíso, un concurso de arte joven de régimen anual que se realizaba desde 1963 en el MAC.

gran alcance mediático: América No Invoco Tu Nombre en Vano (1970), Expresión Plástica del Niño en Latinoamérica (1970), Homenaje al Triunfo del Pueblo (1970), Abstractos, Concretos y Kinéticos (1970), Ciclo “Arte Para Todos” (1970-1971), Imagen del Hombre (1970), Trabajos Plásticos de las Brigadas Juveniles de la Unidad Popular (1971), Las 40 Medidas del Gobierno Popular (1971), Museo de la Solidaridad (1972; 1973).

Tras la llegada de Lautaro Labbé, cuya gestión estuvo marcada por la acentuación de la crisis económica a nivel nacional y por el enfriamiento de las relaciones con el IEAP a nivel doméstico, la única muestra realmente significativa, en términos artísticos, fue la segunda exposición del Museo de la Solidaridad (entre abril y mayo de 1973), a la que podemos agregar el II Homenaje al Triunfo del Gobierno Popular, de septiembre de 1972, y más relevantes en términos políticos que en relación a su influencia en la historia del arte nacional. El calendario de Labbé había estado más bien poblado de exposiciones gestionadas internamente, casi todas basadas en la Colección del Museo: 3 entre septiembre y diciembre de 1972 y 4 entre enero y julio de 1973, acompañadas ocasionalmente de exposiciones individuales de artistas nacionales.

Si bien la agenda de alto impacto público del MAC entre 1970-1972 proviene en buena medida del IEAP³⁶, es también cierto que las propuestas de ambas instituciones estaban alineadas en términos políticos, y que las dos trabajaban en una especie de frente común. La diferencia tipológica en este caso era en términos de alcance y diversidad de funciones. Mientras que el MAC se encargaba de ejecutar las exposiciones dirigidas a los santiaguinos y al público (relativamente) especializado, el Instituto estaba a cargo no solo de coordinar y planificar estas exposiciones, sino que además tenía a su cargo un sinnúmero de actividades entonces denominadas artísticas pero que hoy podríamos llamar “culturales” (itinerancia de exposiciones a provincia; cursos; ferias; intercambio internacional; festivales que incluían coordinación con el Instituto de Extensión Musical y el departamento de teatro, programas gubernamentales y universitarios de extensión cultural e intervención artística en poblaciones, etcétera).

³⁶ En los interregnos entre las exposiciones “oficialistas” del IEAP, Lautaro Labbé había devuelto al MAC los ciclos de exposiciones permanentes de la colección, algo a lo que su predecesor, Guillermo Núñez, se oponía vehementemente. El mismo Núñez señala esta actitud con cierto orgullo en una entrevista realizada por el personal del MAC con ocasión de la documentación testimonial de la historia del museo en el marco de la realización del Catálogo Razonado MAC. “En mi dirección, el MAC no funcionó nunca como un museo. Era una especie de Casa de la Cultura, porque nunca mostramos el patrimonio del Museo”. Disponible en línea en https://www.youtube.com/watch?v=AWr_4KF0oNc

Con la llegada de Rojas Mix y la transformación del IEAP en IAL, el MAC parece quedar al margen de esa agenda, o a lo sumo ocupar el lugar de «sala de exhibición» de los proyectos cada vez más ambiciosos del IAL.

Este último es, precisamente, el estado de las relaciones interinstitucionales que describe un eje de continuidad, *mutatis mutandis*, en las prácticas y las funciones que tendrían el Museo y el Instituto hasta 1976.

Mudanzas

El decreto ley N° 111, de 29 de octubre de 1973, otorgaba al rector de la Universidad de Chile, delegado por la Junta Militar, “la facultad de resolver sobre todas las cuestiones relativas a la situación del personal de la Universidad de Chile”³⁷, dentro de las cuales cupo la designación de Fernando Morales Jordán como director del IEAP, que dejaba asimismo de llamarse “de Arte Latinoamericano”. En ese mismo decreto se amparó la contratación de Eduardo Ossandón Silva para el cargo de Director del MAC,

³⁷ Decreto Ley N° 111 de 29 de octubre de 1973. Disponible en http://www.leychile.cl/Navegar/index_html?idNorma=5769.

que entró en vigencia el 1 de enero de 1974 bajo la figura de Director Interino, y fue ratificado en abril de ese año³⁸.

Para ese entonces, Ossandón estaba ya familiarizado con la situación del Museo: tan pronto como el 17 de septiembre de ese año, el Decano de la Facultad de Bellas Artes, Matías Vial, le había asignado la tarea de levantar un inventario total³⁹ de las existencias del MAC, incluyendo la totalidad de su colección de arte, mobiliario e instrumental de oficina.

Hasta septiembre de 1973, el Museo había funcionado en el Partenón de la Quinta Normal, mientras que las oficinas del IEAP estaban ubicadas en un edificio arrendado por la Universidad en Providencia, en la calle Coyancura 2241, donde además estaba el despacho de Mário Pedrosa, entonces máxima autoridad del Museo de la Solidaridad e investigador del IAL.

A comienzos de 1974, después del levantamiento de inventarios en todas las dependencias de la Facultad, las oficinas del MAC se habían

³⁸ Carta de Eduardo Ossandón a Jorge Jarpa, Vicepresidente de LAN, 3 de diciembre de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

³⁹ *Ibíd.*

trasladado al edificio de la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal, y compartiría local con la Escuela hasta 1975 (el traslado de las obras de la colección sería un proceso más lento, y tomó buena parte del año 1974). El Instituto, por su parte, liquidó en Mayo de 1974 el local de Coyancura, fecha en la que debía renovarse el contrato de arrendamiento. La devaluación del Escudo había reducido al mínimo las utilidades de su dueño, y las autoridades de la Facultad no autorizaron la renovación del arriendo, cuyo valor debía al menos duplicarse. Se resolvió entonces trasladar el instituto a una dependencia de la facultad ubicada en José Miguel de la Barra 475, esquina Monjitas, hoy desaparecida.

El IEAP había perdido asimismo la Sala Universitaria, una sala de exposiciones ubicada en los altos de la Librería Universitaria en la Casa Central, que se usaba generalmente para exposiciones individuales o para muestras “experimentales”⁴⁰, y que había sido enajenada al Instituto y convertida en oficinas⁴¹.

⁴⁰ Este concepto jamás aparece asociado a la Sala Universitaria, pero representa de manera más o menos adecuada el carácter de las exposiciones de ese espacio, que tenían una alta tasa de rotación e incluían muestras individuales de artistas jóvenes, muestras colectivas de arte cinético, afiches, artistas extranjeros, etc.

⁴¹ Carta modelo dirigida a los artistas chilenos que desearan colaborar con el financiamiento extrauniversitario del IEAP, redactada por Fernando Morales Jordán,

La única «ganancia territorial» del IEAP había sido la concesión de la sala “La Capilla”⁴² del Teatro Municipal, en la cual se organizaban exposiciones temporales de los “Maestros” chilenos (Pedro Lira; Arturo Gordon; Pedro Luna; entre otros), como asimismo algunas exposiciones temáticas o de motivos tradicionales (una “Confrontación” entre Somerscales y Casanova Zenteno en 1974; “Fiestas y Costumbres de Nuestro Pueblo”, en septiembre de 1975). De todas maneras, este agenciamiento no parece haber tenido un carácter oficial adentro de la orgánica de la Facultad de Bellas Artes, y las únicas menciones de la sala como obra del IEAP en informes de actividades aparecen en aquellos dirigidos al Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, mientras que en los informes internos de la Facultad aparecen como “asesorías” de Morales Jordán. En efecto, Morales Jordán dispone su renuncia (que fue rechazada en primera instancia) a la “dirección simbólica” de la Sala “La Capilla”, y en el mismo documento explica que “lo de simbólico, dice relación con la no existencia de un estatuto o reglamentación para el desenvolvimiento de las actividades

agosto de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

⁴² Carta de Fernando Morales Jordán a María Eugenia Oyarzún de Errázuriz, Alcaldesa de Santiago, 16 de julio de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

de ese grupo de personas [la Comisión de Artes Plásticas que administraba la sala]”.

A medida que finalizaba el proceso de traslado de la Escuela a su nueva sede de Macul en 1975, lo cual no había pasado sin controversias⁴³, el repliegue territorial de las dependencias del IEAP continuaba: en marzo de ese año, las oficinas del Instituto abandonan José Miguel de la Barra 475 y se trasladan al edificio del Parque Forestal, en el que compartían espacio con el MAC. En los meses siguientes, el Museo de Arte Popular Americano (MAPA) se suma a este proceso, y para septiembre de 1975, el MAC, el MAPA y el IEAP se habían establecido en la ex Escuela de Bellas Artes.

En 1971, el IEAP contaba con 5 sedes: el Partenón, en el que funcionaba el MAC; la sala 666, ubicada en Teatinos 666 y en la que se realizaban exposiciones temporales; la Sala Universitaria, en los altos de la librería de la Casa Central; el MAPA, en la Terraza Hidalgo del Cerro Santa Lucía; y su sede principal, en Coyancura 2241. Cuatro años después, todas

⁴³ Carta de los docentes de la Escuela de Bellas Artes en repudio al traslado de la Escuela a la sede de Macul, dirigida al Decano de la Facultad de Bellas Artes, 8 de octubre de 1974. Carta de Fernando Morales Jordán a María Eugenia Oyarzún de Errázuriz, Alcaldesa de Santiago, 16 de julio de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

sus dependencias compartían el mismo edificio, que arrastraba problemas estructurales desde el incendio de la mansarda en 1969, y que había sido adaptado para funcionar como Museo con planchas de madera aglomerada durante 1975.

Sería incorrecto, o más bien poco preciso, atribuir esta «implosión» del IEAP a una suerte de «política cultural» de la dictadura en general o de la Universidad intervenida en particular.

El motivo más mundano, y sin embargo (o *por lo mismo*) más determinante de esta “pérdida de territorio” de la infraestructura fue la crisis de financiamiento de la Universidad, que ocurría dentro de un marco general de crisis económica a escala nacional, en especial de una crisis económica del Estado. Sin intentar hacer historia contrafactual, cae de cajón que los proyectos de renovación de infraestructura que el IEAP y sus dependencias estaban proponiendo a mediados de 1973 eran poco viables. Labbé, por ejemplo, proponía “[comprar] los 16 pabellones a CORFO a precio costo para crear allí, previas las transformaciones y adaptaciones necesarias, el nuevo edificio del Museo [...] con juegos infantiles, salas de cine, cursos,

salas de reunión y exhibiciones de arte integrado”⁴⁴. Por otra parte, el edificio de Coyancura ya en septiembre de 1973 había disminuido su rentabilidad en un 80% respecto de mayo de 1971⁴⁵, y era de esperar que la Facultad desestimase la continuidad del arriendo, que debía volver a cotizarse en mayo de 1974.

En cualquier caso, el conflicto de los inmuebles resulta accesorio si observamos los pormenores de la relación entre las instituciones que alojaban.

En un informe redactado por la Comisión de Extensión del Consejo Normativo de la Facultad de Bellas Artes (CNF) en marzo de 1973, se toman muy en serio las inquietudes que Labbé presenta respecto del aislamiento físico e institucional del MAC (habla reiteradamente de la “ineficiente estructura administrativa de extensión”). El informe indica que “hace suyas las proposiciones del MAC y del MAPA”⁴⁶, pero:

⁴⁴ “Programa del Museo de Arte Contemporáneo – Año 1973”. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1973, carpeta 1.

⁴⁵ “Propiedad de Coyancura 2241 entregada en usufructo a la Universidad de Chile”, informe redactado por Víctor Navarrete, 4 de abril de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

⁴⁶ Estas “proposiciones” son en rigor las soluciones que habían aplicado los museos para lograr funcionar en 1972, ingeniando “soluciones a algunos problemas [financieros]

“no así las proposiciones planteadas por el IAL, que a juicio de la comisión escapan a la naturaleza del problema que debemos estudiar. Además de no ajustarse a las necesidades reales y funciones actuales de nuestra facultad, es preciso el abordar el trabajo de interfunciones en el ámbito universitario, ya que según los postulados de la Reforma, no busca la complementación sino el autoabastecimiento en torno a un quehacer. Se presenta además como instancia autónoma, y esto es tanto más grave en la medida en que el IAL es en una de sus funciones organismo técnico coordinador de la Extensión a nuestra Facultad (de hecho centraliza gran parte del personal y presupuesto destinado a esta función). [el subrayado es del original]

Durante el último año de la titularidad de Rojas Mix en el IEAP, el MAC había perdido buena parte de su integración a los programas de extensión universitaria de envergadura, y Labbé se había volcado a las exposiciones de la colección permanente como un mecanismo para mantener el museo funcionando. El IEAP atendía más a los proyectos del Gobierno que a las necesidades de la universidad: el informe elevado al CNF constataba que “estas actividades [las iniciativas de extensión de la Facultad para 1972] se vieron perjudicadas por la estructura poco conveniente del aparato de Extensión, produciendo un desequilibrio presupuestario y de personal, en particular en relación a los dos Museos” y que “la ausencia de una política de Extensión se hace notar además, en la falta de certámenes, publicaciones, investigaciones... que motivan (por lo menos) la creación y

graves para su funcionamiento”. No se trata en este caso del plan de renovación edilicia de Labbé.

participación de nuestros docentes, alumnos y no-académicos” [los puntos suspensivos y el subrayado son del original]. Estos diagnósticos parecen haber sido lo suficientemente conclusivos para que a principios de julio de 1973 Rojas Mix fuera desvinculado del cargo, ingresando en su reemplazo el artista Eduardo Martínez Bonati⁴⁷, por orden del Decano José Balmes y con aprobación del consejo normativo de la Facultad. No obstante, entre mediados de julio, cuando el cambio toma efecto, y el 11 de septiembre, Martínez Bonati no parece haber podido realizar ningún cambio de envergadura, pues su rúbrica sólo permanece en documentos correspondientes a minucias administrativas como la devolución de obras a artistas que las tenían en préstamo en el MAC o el préstamo de equipamiento a otras dependencias universitarias.

Un año y medio después del informe de la Comisión de Extensión del CNF, en septiembre de 1974, Matías Vial, Decano de la Facultad de Bellas artes, recibía este oficio del Vicerrector de la Sede Santiago Oriente:

“Se me ha hecho llegar [...] un borrador de Convenio sobre “Instituto Cultural de Santiago” que sería el producto de conversaciones sostenidas [con la Municipalidad] por el señor Fernando Morales J. en su calidad de Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Sobre el particular

⁴⁷ Oficio N° 215 de la Facultad de Bellas Artes. 12 de Julio de 1973. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1973.

[...], me permito expresarle mi disconformidad absoluta con el referido proyecto en razón de que tal organismo tendría fundamentalmente funciones de docencia en materias propias o de nuestra Facultad o de otros organismos dependientes del Ministerio de Educación. Por otra parte, de las cláusulas cuarta, quinta y séptima del referido convenio se desprenden obligaciones económicas para nuestra Universidad, sin que se visualice ninguna ventaja especial, pues las labores que corresponderían al Instituto ni siquiera podrían estimarse como de Extensión.”⁴⁸

A lo largo de su gestión, Morales Jordán incurriría en varios otros exabruptos de esta naturaleza, que acabarían con el cierre del IEAP en 1976.

Del IEAP de Morales Jordán al MAC de Benavente

Fernando Morales Jordán volvía de una estadía de varios meses en Venezuela, durante la cual se había dedicado a pintar y a trabar amistad con personalidades del ambiente cultural caraqueño, cuando asumió la dirección del IEAP a finales de 1973. Conocía la Facultad de Bellas Artes: se había formado allí como pintor, había sido Comisario General de Exposiciones de la Facultad y se había desempeñado varios años como profesor de pintura.

⁴⁸ Oficio 1241 de 4 de septiembre de 1974, emitido por Gustavo Reyes Román, Vicerrector de la Sede Santiago Oriente de la Universidad de Chile. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

Los primeros meses de su gestión son difíciles de documentar. Lo cierto es que a partir de 1974, con el inicio del año lectivo en la Facultad, Morales Jordán empieza a imponer una agenda ambiciosa, pero con una creciente dificultad de concreción.

Sus primeros proyectos de envergadura están estrechamente vinculados con el mundo militar. En marzo de 1974, a poco andar el año académico y en conversación con el alcalde militar de Santiago, el Coronel (R) Hernán Sepúlveda Cañas, comienza a elaborar el anteproyecto del “Instituto Cultural de Santiago”, para el cual ofrecía como sede el edificio de José Miguel de la Barra 475. El IEAP proveería además el cuerpo docente, y la misión del Instituto Cultural sería “realizar cursos de pintura, dibujo, escultura y cerámica; realizar cursos de Historia del Arte; organizar charlas y conferencias relacionadas con sus actividades y fines; [y] mantener en actividad una Sala de Exposiciones”.

El proyecto, como queda dicho, nunca se concretó, pero esto no disuadió a Morales Jordán de tratar de establecer un vínculo activo entre el IEAP y el gobierno de la junta militar. A fines del mismo mes, elaboraba un “Proyecto para un posible convenio cultural entre los Ministerios de Interior

y Educación con el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile”, que comprendía “una muestra de la plástica chilena, en el crucero que efectúa la Corbeta Esmeralda”, además de “muestras de arte en las unidades militares, lo que ampliaría la instrucción que se imparte a los contingentes que efectúan sus deberes patrióticos”. Agrega, finalmente, que “sería posible enviar junto con las exposiciones, un charlista que, con sus disertaciones haría más valiosa y fecunda la enseñanza impartida por este medio”.

Este segundo proyecto, que tampoco llegó a concretarse, perfila ya el carácter de la gestión de Morales Jordán, en la que abundaban estos «servicios gratuitos» provistos por el IEAP para beneficio de la junta militar. Para Morales estas ofertas no parecen haber representado un activo político: se trata, en apariencia, de un sincero fanático de la dictadura.

Una de sus primeras iniciativas exitosas a este respecto fue lograr la inclusión del Coronel Jorge Court Moock, Director de Intendencia del Ejército, en la figura sui generis de “Comisión Directiva del IEAP”⁴⁹, que no tenía en efecto ninguna legitimidad institucional. No obstante, Court Moock

⁴⁹ Carta de Jorge Court Moock a Fernando Morales Jordán, 13 de marzo de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

participó de varias instancias organizadas por Morales Jordán: era parte del directorio de la sala “La Capilla”; representó al IEAP (reemplazando de hecho a Morales) como delegado para el jurado del “Salón Facultad de Bellas Artes”⁵⁰, realizado en noviembre de 1974 en el MAC; participó de una comisión que solicitaba a Lily Garafulic, directora del MNBA, el cambio de nombre de las salas Calder y Matta, que habían recibido esas denominaciones “en forma lesiva para el prestigio de grandes artistas chilenos, tales como Juan Francisco González, Pedro Lira, Virginio Arias, Valenzuela Puelma, Onofre Jarpa”⁵¹. Morales Jordán había llegado a utilizar la inclusión de Court Moock en la “Comisión Directiva” como antecedente para expresar su adhesión a la causa de la junta, en una carta en la que ofrece a Pinochet, como regalo, una obra de su autoría, motivado por “el deseo de hacer llegar a Ud., que simboliza a las fuerzas a cuya acción, toda la ciudadanía consciente agradece, un modesto presente que, al serle entregado, lleva consigo una sola

⁵⁰ “Bases para concursar en el salón de escultura, dibujo y grabado ‘Facultad de Bellas Artes’”, octubre de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

⁵¹ Carta de la “Asociación” (Matías Vial, Fernando Morales Jordán, Eduardo Ossandón, Jorge Court Moock y Maruja Pinedo) a Lily Garafulic, 17 de octubre de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

petición. Esta es, que este acto revista la más absoluta sencillez y falta de notoriedad”⁵².

El principal indicador de que estas exhibiciones de pasión por la junta no estaban rindiendo beneficios políticos para Morales Jordán reside en una prolongada serie de intercambios con el área de Asuntos Culturales, cuyo asesor era Enrique Campos Menéndez, con la contraparte de Nena Ossa a la cabeza de la sección de Artes Plásticas y Artesanía Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, con quien Morales tenía una relación particularmente conflictiva. Los conflictos no eran, en todo caso, de naturaleza personal: Ossa tenía numerosos reparos sobre la labor del IEAP, y la única gestión exitosa de Morales Jordán, las exhibiciones de la sala “La Capilla”, no había causado una gran impresión en ese Departamento:

“El que yo opine que los artistas jóvenes de Chile, alejados como han estado en los últimos años del desarrollo artístico internacional, hubiesen preferido que el Chile de 1974 les mostrase algo más actual y no sólo maestros del pasado, puede quizás ser una opinión errada. Sin embargo, no la fundamento en un capricho. Varios artistas jóvenes me han hecho saber su

⁵² Carta de Fernando Morales Jordán a Augusto Pinochet, 31 de julio de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

parecer en ese sentido. Incluso muchos de ellos están convencidos que tras la constante insistencia en exhibir las obras de nuestros antepasados no existe un sincero interés patriótico, sino, más bien, un afán por subir los precios de los cuadros de autores del pasado. Naturalmente que a nadie se le ocurre que eso sea lo que a ti te entusiasme [...] Pero, de hecho, vuelvo a repetirlo, Chile está formado por gente joven: 45,5% de los habitantes chilenos es menor de 18 años. 64,4% menor de 30 (cifras: ODEPLAN). Ello invita a meditar. Como da que pensar el que a las exposiciones de pintores del pasado asiste un porcentaje de juventud muy inferior al que visita cualquier exposición con toques de actualidad.”⁵³

En rigor, en su informe anual de 1974, el IEAP no tenía otra cosa sustancial que reportar que las actividades realizadas por el MAC, en las cuales Morales Jordán no parece haber jugado un papel significativo, delegando el trabajo de gestión en el relacionador público del Instituto, Gonzalo Orrego. Con el Instituto vuelto hacia sus proyectos de cooperación con la mesiánica “recuperación nacional”, las actividades del MAC de Eduardo Ossandón, como las del de Labbé, habían sido más bien de orden

⁵³ Carta de Nena Ossa a Fernando Morales Jordán, 13 de diciembre de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

doméstico. Literalmente domésticas: se habían realizado sólo cinco exposiciones, de las cuales tres eran de la Escuela de Bellas Artes, con la que el Museo compartía el inmueble, y la cuarta había sido una exhibición de la propia colección del Museo. El único evento que involucraba agentes externos había sido la restitución del concurso CRAV, suspendido desde 1970, y cuya gestión había estado casi por entero a cargo de Ossandón y de Gonzalo Orrego.

Este perfil de Morales Jordán no es en todo caso fundamento para achacar el fracaso de su gestión a su carácter caprichoso, díscolo o fanático. Estas características definen más bien el estilo y la orientación de sus proyectos, que fueron los que llamaron la atención de sus supervisores universitarios y gubernamentales, y que le hicieron un lugar en la agenda de intereses del Departamento Cultural de la Secretaría de Gobierno. Esta oficina sería la primera en sugerir al Decanato de la Universidad, basándose en una evaluación de sus proyectos realizados más allá de las concreciones del MAC, la posibilidad de que estas dos instituciones se fusionaran en una⁵⁴.

⁵⁴ Ordenanza N° 156/37 de la Asesoría para Asuntos Culturales de la Junta de Gobierno, 16 de diciembre de 1975, relativa a Actividades del Museo de Arte Contemporáneo y el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

Pero el fracaso del IEAP como institución con funciones específicas se debe, en rigor, a que carecía por completo de un protocolo que describiera esas funciones y sus atribuciones, aun cuando se trataba de un cargo técnico. Esto convertía a su director, cualquiera que fuese, en una especie de «autor», que imponía su estilo no por (o no solo por) vanidad, sino por defecto. Apenas si estamos arriesgando aquí una hipótesis interpretativa: si volvemos sobre el informe de la Comisión de Extensión de marzo de 1973, encontraremos un diagnóstico similar, y no es sino hasta principios de 1976 que este problema es efectivamente encarado desde el Decanato.

A pesar de los llamados de atención de Nena Ossa, que a la sazón parecía tener una idea más clara y más dinámica de cómo debía llevarse a cabo la extensión artística en el país –y que por cierto prescindía de las evocaciones castrenses que Morales Jordán imponía a todo proyecto de interés nacional–, el Director del IEAP tomó en sus manos un proyecto que había sido originalmente presentado a Ossandón por el alto mando policial, y que consistía en la organización del “Primer Salón de Artes Plásticas de Carabineros”⁵⁵, a realizarse en el MAC en abril de 1975.

⁵⁵ Véase para el contacto con Ossandón el Oficio N° 20 de 9 de enero de 1975, emitido por la Dirección de la Revista de Carabineros. Para el resto de la gestión, continuada por

El panel de exposiciones de 1975 en el MAC guardaba bastante similitud con el del año anterior, con la excepción de dos programas de interés gubernamental que Morales Jordán había impulsado, pero que habían sido por completo gestionados por el personal del Museo y por Orrego: “Jorge Luis Borges en la Plástica”⁵⁶, que hacía de antesala a la visita de Borges a Chile, la cual se había convertido en un valioso activo del Departamento de Cultura para hacer contrapropaganda a la narrativa del “apagón cultural” que ganaba fuerza en la imagen de Chile en el exterior; y el concurso “El Árbol”⁵⁷, que era un salón tradicional de artes plásticas al que se le había añadido el pretexto temático del árbol como gesto de apoyo al programa de reforestación del Gobierno. Estas exposiciones se habían realizado en noviembre y diciembre, respectivamente. En los meses anteriores el Museo, además del salón de Carabineros, había contado nuevamente con tres exposiciones de profesores, alumnos y ayudantes de la

Morales Jordán, véase el Oficio N° 34 de 22 de enero de 1975, emitido por la misma Dirección. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

⁵⁶ “Informe de Actividades del Museo de Arte Contemporáneo en 1975”, 30 de diciembre de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975, carpeta 15.

⁵⁷ *Ibíd.* Véase además la entrevista a Morales Jordán para el diario La Tercera, titulada “La vida del espíritu es la gran palanca del progreso nacional”, (borrador de archivo), 30 de octubre de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

facultad; dos exposiciones de su Colección permanente y un concurso abierto de “Arte Joven”⁵⁸ que venía a reemplazar a la franquicia del concurso CRAV –la azucarera, sumida en una crisis financiera interna, había restado el apoyo logístico y el auspicio del concurso⁵⁹.

El proyecto IEAP más publicitado de Morales Jordán, la reanudación de la Revista de Arte de la facultad, se había “echado a andar”, según constaba en el informe final de actividades de 1975, pero la revista nunca acabó por publicarse, o al menos no según el nombre y el plan originales. Su única ganancia en 1975, aprobada además por el Decano, había sido el cambio de nombre del Museo, al que se le agregaba ahora el patronímico de su fundador, por el que Morales profesaba una gran admiración –siempre formulada como un elogio a la autoridad universitaria y no al artista.

El régimen constante de fracaso de los proyectos de extensión por dificultades logísticas y carencia de fondos había producido un desgaste notorio en la cúpula de ambas instituciones. A mediados de 1975, Eduardo

⁵⁸ Carta de Fernando Morales Jordán a Gregorio Amunátegui Prá, 22 de Julio de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

⁵⁹ Para un análisis del concurso CRAV, véase el apartado Conclusiones, infra.

Ossandón había solicitado una reducción de horario⁶⁰ para poder volver a dedicarse a la pintura, que de no serle concedida, aducía, se vería en la necesidad de abandonar la dirección del Museo y volver a su habitual cátedra de pintura en la Escuela, que le daba mayor flexibilidad horaria. Morales Jordán, por su parte, arrastraba desde antiguo algunos problemas severos de salud, y a lo largo del año había presentado su renuncia a la sala “La Capilla” en julio⁶¹, mientras que desde su cargo en el IEAP había comenzado a tramitar, a través de la Contraloría General de la República, el ascenso acelerado de su grado burocrático interno, con la intención de poder jubilarse con pensión completa con beneficios antes del año que le faltaba para obtener el Grado 4⁶²⁶³.

⁶⁰ Carta de Eduardo Ossandón a Matías Vial y Fernando Morales Jordán, 8 de mayo de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

⁶¹ Carta de Fernando Morales Jordán a María Eugenia Oyarzún de Errázuriz, Alcaldesa de Santiago, 16 de julio de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

⁶² El grado 4° está es el sexto más altos en la Escala Única de Sueldos del Estado, que en 1975 tenía 37 grados, siendo el grado 35° el más bajo de la escala y el grado 1°A el más alto (1°A > 1°B > 1°C > 2°-35°). Fuente: <http://www.contraloria.cl/opencms/export/sites/remuneraciones/es/descargas/escala-de-remuneraciones/EscalaUnica/1.2Escala-Unica-Sep.-1975.pdf>

⁶³ Carta de Fernando Morales Jordán al Contralor General de la República, 2 de julio de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

Pero no fueron éstos –o no alcanzaron a ser– los motivos que sacaron a Ossandón y a Morales Jordán de sus puestos. La universidad, después del primer proceso de intervención indicado por el Decreto 50, había puesto en marcha un plan de renovación de todos los cargos directivos designados por la glosa del Decreto 111 en los primeros meses de la dictadura. Desde el Rector hasta el Director del Museo de Arte Contemporáneo, pasando por todo el escalafón, los cargos fueron renovados.

La dirección del MAC pasó a estar a cargo de Marta Benavente, hasta entonces Directora de la Escuela de Bellas Artes, el 1 de marzo de 1976. En la misma fecha, Gonzalo Orrego, hasta entonces Relacionador Público del Instituto, pasó a ocupar un cargo del mismo título, esta vez dentro del organigrama del MAC. El cargo de Morales Jordán no fue renovado.

Las discusiones entre Kurt Herdan, el nuevo decano de la Facultad de Bellas Artes, y Enrique Campos Menéndez, Asesor cultural de la junta⁶⁴, parecen haber concluido en la necesidad de diluir al personal esencial del

⁶⁴ Carta de Kurt Herdan a Enrique Campos Menéndez, 16 de enero de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

IEAP en el plantel MAC, y dejar sólo a los museos como agentes de Extensión.

Este último proceso, sin embargo, no fue sencillo ni mecánico. En rigor, simplemente *no podía* ser mecánico: por una parte, porque habría dejado al MAC a cargo de la administración del MAPA, que formalmente ocupaba la misma jerarquía en el organigrama de Extensión que el MAC; por otra parte, porque no existía claridad sobre las funciones específicas del IEAP, que en el ámbito técnico se reducían a una vaga coordinación administrativa del MAC y, en el ámbito programático y, por extensión, político, la ejecución de nuevos programas había quedado, a lo largo de los últimos cuatro años y trascendiendo el umbral del golpe de Estado, al arbitrio del Director y sus contactos con el Gobierno nacional.

Uno de los últimos documentos con rúbrica de Morales Jordán, emitido el 31 de diciembre de 1975, exhibe una vaguedad tal en los objetivos del IEAP para el año entrante que resulta suficiente para demostrar que tanto el cargo de Morales como el propio instituto se encontraban en una posición crítica en relación con la especificidad y la necesidad real de sus funciones, dentro de las cuales ni siquiera figura la coordinación del MAPA —que la

requería con urgencia, en tanto había perdido su sede y debía funcionar de manera provisional en el edificio del MAC. El plan de trabajo, de tan solo una carilla, indica:

“El Instituto de Extensión de Artes Plásticas y el Museo de Arte Contemporáneo trabajan mancomunados, de modo que la actividad de uno es también la del otro.

No obstante, el Instituto, específicamente, se ocupará en 1976, de los siguientes asuntos:

- Retomar contacto con la Universidad del Norte, a fin de promover un intercambio de obras [...]
- Perfeccionar el propósito de llevar a Concepción algunas de las exposiciones que se consignan en el Calendario del MAC para 1976.
- Promover en el Museo algunas charlas y foros, como asimismo reuniones literarias y musicales, en combinación con Institutos Culturales con los que ya hemos tenido contactos.
- Labor primordial del Instituto, como ha sido hasta ahora, será en 1976 la permanente búsqueda de colaboradores, entre grandes industriales, publicistas y otros, para obtener de la iniciativa privada los premios de estímulo que han de ofrecerse a los expositores, especialmente los jóvenes [...]
- Proseguirá en 1976 buscando recursos para la habilitación de nuevas salas de exposiciones y reuniones, lo que implica una labor permanente para reunir los materiales necesarios [...]⁶⁵

La vaguedad o la mínima magnitud de los proyectos enviados por Morales Jordán al Decanato se reiteran, un tanto más elaboradamente, en una carta dirigida a Campos Menéndez, emitida en la misma fecha de 31 de diciembre

⁶⁵ “Actividades del Instituto de Extensión de Artes Plásticas proyectadas para 1976”, 31 de diciembre de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

de 1975, en respuesta a una orden enviada originalmente al Decano de la Facultad de Bellas Artes⁶⁶. Esta orden es un documento extraordinario en el Archivo, y el motivo por el cual el director del IEAP debía reportarse al Asesor Cultural de la Junta de Gobierno no consta en ningún otro documento, y salvo contactos excepcionales de Marta Benavente en relación con problemas de catalogación o circulación de obras que constituían patrimonio de interés nacional, no existen documentos de esta naturaleza en el archivo del MAC con posterioridad a la salida de Morales Jordán⁶⁷. En ese documento, Morales Jordán añade, extendiéndose sobre la materia, que “en teoría, las funciones [del MAC y del IEAP] son diferentes, puesto que el Museo debe Exhibir y el Instituto debe hacer la labor de extensión. Pero en la práctica, como se dijo anteriormente, los esfuerzos son mancomunados,

⁶⁶ Ordenanza N° 156/37, de Enrique Campos Menéndez, Asesor para Asuntos Culturales de la Excelentísima Junta de Gobierno a Kurt Herdan, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 16 de diciembre de 1975. En el campo de antecedentes, el documento indica “no hay”, y en el campo de materia se indica “Actividades del MAC y el IEAP de la Universidad de Chile”. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

⁶⁷ Los contactos más frecuentes con las Secretarías del poder ejecutivo, ya fuere desde el MAC o desde el Instituto, estaban normalmente dirigidas a la Sección de Artes Plásticas de la Secretaría de Relaciones Culturales de la Secretaría General de Gobierno —no a la Asesoría Cultural de la Junta, a cargo de Campos Menéndez—, y no consideraban informes de actividades u otro tipo de reportes regulares, sino consultas extraordinarias relacionadas con materias que excedían la jurisdicción o el saber específico de más altas autoridades universitarias. Es presumible que estos contactos fueran exclusivos de Morales Jordán, por su proximidad o su voluntad de proximidad a la Junta.

tanto de trabajo personal como de recursos. Una vez superada la etapa de rehabilitación del local y obtenidos los recursos suficientes para cada uno de estos organismos, ellos podrán proseguir separadamente sus funciones”⁶⁸. En el mismo documento y en respuesta a la consulta sobre la posibilidad de fusionar el MAC y el IEAP, Morales Jordán indica que “no sería conveniente por el momento, en razón de lo expresado en el acápite n° 6 [correspondiente al fragmento citado más arriba en este párrafo]”.

Estas recomendaciones fueron debatidas entre Morales Jordán, Campos Meneses y Herdan en enero de 1976 —aunque cabe suponer que los intercambios entre Campos Menéndez y Herdan acarrearón más influencia que aquellos en los que intercedió Morales—, pero tras el receso universitario de febrero, el cargo no fue renovado, aunque no se promulgó un decreto que diera cierre legal al IEAP. En consecuencia, Marta Benavente ingresa al MAC en marzo con el proyecto de organizar una muestra de arte contemporáneo chileno que se ajustase a las líneas descritas más de un año atrás por Nena Ossa. La muestra llevó por nombre “Panorama del Arte

⁶⁸ Informe redactado por Fernando Morales Jordán en respuesta a la ordenanza 156/37 de Enrique Campos Menéndez, 31 de diciembre de 1975. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1975.

Contemporáneo en Chile”, fue realizada “en honor a las Delegaciones Extranjeras concurrentes a la VI Asamblea de la OEA”, e iba acompañada del primer catálogo encuadernado producido por el MAC en años⁶⁹. Tenía unas 60 páginas, y en la sexta, el epígrafe reza: “El Museo de Arte Contemporáneo, junto con saludar fraternalmente a los ilustres representantes de los países amigos, brindándole cordial bienvenida, espera que la permanencia en nuestro país les sea grata y positiva”.

El contexto de la organización de esta exhibición es especialmente interesante, en tanto ofrece una primera mirada al estilo de trabajo de Marta Benavente que rápidamente nos sugiere que el cambio de dirección no era puramente nominal o rutinario: sin el apoyo del IEAP, el museo requería una dirección que le devolviera por lo menos la apariencia de un ritmo de actividad que no tenía hacía un lustro, y que hacía eco, en parte, de los intereses ya manifestados por Ossa pero, especialmente, del esfuerzo nacional —sobre todo frente a los observadores de la OEA— de mitigar las apariencias de un “apagón cultural”.

⁶⁹ Destacamos este fenómeno, en apariencia trivial, en cuanto refleja la importancia diplomática de esta exhibición. Si observamos la serie de impresos institucionales en el Archivo Histórico del MAC, este es el primer catálogo con ese nivel de producción desde 1971, y que no volveremos a ver con frecuencia sino hasta los años noventa.

En primer lugar, y como trasfondo de la gestión de la muestra, debemos tener en cuenta que, además, Benavente tuvo que tomar a su cargo algunas de las funciones que Morales Jordán había discutido con Campos Menéndez, particularmente aquellas que decían relación con la ampliación de la parrilla programática del IEAP —ahora volcada por entero al MAC— con eventos no necesariamente asociados a las artes visuales, bajo la premisa de que el museo debía repletar su cartelera, llenar sus salas y multiplicar sus públicos en cantidad y diversidad. Así, al calor de la organización de la primera exposición de gran envergadura del museo desde la segunda presentación del Museo de la Solidaridad en 1973, Benavente pasó los primeros meses de su dirección estableciendo contactos y alianzas con las más diversas instituciones culturales intra y extrauniversitarias: los conjuntos de teatro del Departamento de Artes de la Representación de la Facultad⁷⁰; la orquesta e intérpretes individuales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación⁷¹; la Facultad de Educación⁷²; la Alcaldía

⁷⁰ Carta de Marta Benavente a Fernando Cuadra Pinto, director del Departamento de Artes de la Representación, 9 de marzo de 1976. Este y todos los documentos citados en las notas nº 72-78 (infra), v. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

⁷¹ Carta de Marta Benavente a Herminia Raccagni O., Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, 9 de marzo de 1976.

⁷² Carta de Marta Benavente a Lucía Izoard, Decano de la Facultad de Educación Sede Oriente, 15 de Marzo de 1976.

de Santiago⁷³; el Servicio Nacional de Turismo⁷⁴; el Servicio Cultural de la Embajada de Estados Unidos en Santiago⁷⁵; la Embajada de Francia en Santiago⁷⁶; la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, APECH⁷⁷; además de la coordinación de préstamos y devoluciones de obras con otras dependencias universitarias, el Museo Nacional de Bellas Artes y con artistas individuales —para enumerar sólo los contactos establecidos durante su primer mes a cargo de la Dirección de los que hay registro.

Al tiempo que desplegaba este aparato de gestión, esto es, desde marzo de 1976, Benavente elaboraba las listas preliminares de los artistas que estarían presentes en la muestra del Panorama del Arte Contemporáneo en Chile. Estas listas son reveladoras de un cambio de mentalidad curatorial significativo en comparación con el estilo de Ossandón, siempre más afín a obras emblemáticas de la colección, a la organización de exhibiciones de

⁷³ Carta de Marta Benavente a María Eugenia Oyarzún de Errázuriz, Alcaldesa de Santiago, 9 de marzo de 1976.

⁷⁴ Carta de Marta Benavente al Coronel Alberto Stagno, Subdirector del Servicio Nacional de Turismo, 11 de marzo de 1976.

⁷⁵ Carta de Marta Benavente a Mickael G. Stevens, representante del Servicio Cultural a la Embajada de Estados Unidos en Chile, 22 de marzo de 1976.

⁷⁶ Carta de Marta Benavente a Raud Husson, representante de la Embajada de Francia en Chile, 22 de marzo de 1976.

⁷⁷ Carta de Marta Benavente a Maruja Pinedo, presidente de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, 23 de marzo de 1976.

alumnos y profesores de la Escuela y a muestras prediseñadas por otros institutos culturales. Ossandón rara vez convocaba a artistas contemporáneos —presumiblemente por los riesgos políticos pero, considerando sus afinidades electivas, también por desinterés y desconocimiento del campo. Benavente, en cambio, propone para la sección “Muestra de la Juventud Actual” —una de los capítulos del *Panorama...*— nombres de artistas impensables en el marco de la administración anterior: Víctor Hugo Codocedo; Bororo; Clara Morice; Yolanda Venturini; Havilio Pérez, entre otros. La selección de artistas jóvenes ciertamente no constituye una muestra de arte politizado en términos panfletarios —se trataba mayoritariamente de arte abstracto, objetual y nueva figuración informada por corrientes como la transvarguadía italiana—, pero representa la primera apertura del MAC a artistas jóvenes cuyas obras estaban a una evidente distancia de la línea de “narrativa épica, esencialista, antimarxista y nativista⁷⁸” que operaba en la base ideológica de una oficina como la Secretaría de Relaciones Culturales.

⁷⁸ v. Isabel Jara, *Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales*, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Questions du temps présent, consultado el 25 de junio de 2017. URL: <http://nuevomundo.revues.org/68967>, par. 58

En esas mismas listas preliminares de 1976 encontramos un segundo elemento llamativo: Benavente se había tomado la libertad de listar, para la sección de artistas extranjeros, los principales nombres de aquellos artistas que habían donado obras al Museo de la Solidaridad, proyecto emblemático de la Unidad Popular que permanecía ahora en los depósitos del MAC. La lista comprende a autores famosamente comprometidos con las causas de la izquierda internacional, como David Alfaro Siqueiros, Carlos Cruz-Diez, Joan Miró, Victor Vasarely, Antonio Berni, Arthur Piza y Jorge Oteiza — nuevamente privilegiando la abstracción, pero ejecutada esta vez por artistas de renombre dentro de las filas de la izquierda. Podemos asumir que esta lista fue revisada por autoridades culturales de la Junta, porque ninguna de estas obras estuvo presente en la muestra final, de la cual fue eliminada por completo la sección extranjera. Por poco conspicuas que fueran estas obras en términos de compromiso político, el origen de la colección era conocido por las autoridades de Gobierno, para las cuales se había convertido en una materia delicada que requería supervisión especial, como queda claro en una serie de intercambios de correspondencia entre Eduardo Ossandón, Fernando

Morales Jordán y Nena Ossa ocurridos entre septiembre y octubre de 1974⁷⁹. En estos, Ossa había solicitado específicamente una “lista completa de los cuadros que forman lo que se llamó ‘Museo de la Solidaridad’, colección que en marzo pasado, como bien recordarás, nos llevaste a Enrique Campos Menéndez, Asesor Cultural de la Excma. Junta de Gobierno, y a mí, gentilmente a conocer. [...] Nuestro departamento no puede continuar ignorando los antecedentes que te solicitáramos, ya que de ellos debemos informar a la Excma, Junta, que está muy preocupada por la actividad actual y futura de los Museos Chilenos”⁸⁰. Es probable que fuere Francisco Javier Court, que había inventariado esas obras en 1974 y que permanecía ahora en el peculiar cargo de “Encargado de Extensión del IEAP” —aun cuando el IEAP, en este momento (abril de 1976) ocupaba un lugar fantasmagórico: no enviaba ni recibía correspondencia, y su rúbrica no aparece en ningún documento relativo a la organización de exposiciones o a la coordinación de actividades de extensión artística del Museo o de la Vicerrectoría de

⁷⁹ V. la correspondencia entre Nena Ossa, Eduardo Ossandón y Enrique Campos Menéndez. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974, carpetas 12 y 13.

⁸⁰ Carta de Nena Ossa, Jefa de la Sección de Artes Plásticas y Artesanía del Departamento Cultural de la SEGEGOB, a Eduardo Ossandón, Director del MAC, 13 de Septiembre de 1974. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1974.

Extensión y Comunicaciones de la Universidad. La orden explícita de no ejecución de la sección internacional provino de Herdan tan solo cuatro días antes de la inauguración de *Panorama...*, y lo único que arguye —reforzando así la hipótesis de la delicada situación política de estas obras— es que la muestra no se ejecutará “por problemas de documentación”⁸¹.

Revisando el expediente de la organización de la exposición *Panorama...*, así como por sus intervenciones en la Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas —sobre la que volveremos a continuación—, empezamos a ver en la dirección de Marta Benavente una propuesta de Dirección que se sitúa en un espectro político sensiblemente más liberal que el de sus antecesores, a cargo de un MAC que trata de retomar una posición significativa dentro de la escena artística santiaguina. Lejos de la disidencia o el espíritu confrontacional con el Gobierno, Benavente tratará de darle al MAC una línea políticamente más independiente, más próxima a un arte contemporáneo «autónomo» o globalizado, pero ciertamente no alineado de forma maniquea con el programa iconográfico de la Junta.

⁸¹ Acta de la Segunda Reunión de la Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas, 22 de junio de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

La (no) muerte del IEAP

Sin embargo, Benavente no operaba sola, o no pudo hacerlo por mucho tiempo: el agitado ritmo de los primeros tres meses de su gestión comienza a desacelerarse notoriamente con la aparición de una entidad que, aunque provisional y hasta cierto punto informal, le permitió a la cúpula de la Facultad y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, ambas dependencias notoriamente más ideologizadas en línea con la Junta que Benavente, intervenir significativamente en la programación del MAC con una programación y un discurso reminiscentes a los del ya retirado Fernando Morales Jordán. Esa entidad era la mentada Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas, compuesta por Ricardo Alegría (recientemente inaugurado Vicerrector de Extensión y Comunicaciones); Kurt Herdan (todavía Decano de la Facultad de Bellas Artes); Bernardo Valenzuela (director del MAPA); Enrique Sanhueza (Secretario Ejecutivo de la comisión) y la propia Benavente.

La primera reunión de esta comisión, en la que se declara su constitución formal, tuvo lugar el 15 de junio de 1976⁸², y el primer acuerdo de esta reunión deja establecido que “la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones administrará los Museos de la Universidad de Chile [en rigor, se refiere exclusivamente al MAC y al MAPA] a través de la Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas”⁸³. No es sino hasta la tercera reunión de la comisión, el 29 de junio de 1976, que Herdan aclara que “esta comisión realiza las funciones del Instituto y cumple además cometidos más amplios en orden a la Extensión Universitaria”. La lectura completa de las actas de la Comisión nos permiten entender que el tema de la continuidad del instituto es abordado sólo en cuanto Benavente y Valenzuela, en la tercera reunión, interponen el tema: “Los directores del Museo de Arte Contemporáneo y de Arte Popular expresan la duda en torno a la dependencia de ambos museos [...] Asimismo, consultan si el Instituto de Extensión de Artes Plásticas ha dejado de funcionar”⁸⁴. Aun así, y sin contar con personal asignado, el Decano reitera que “queda en pie la existencia del IEAP”.

⁸² Acta de la Primera Reunión de la Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas, 15 de junio de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

Esta constituye la última mención del IEAP como una institución existente —aunque nos vemos obligados a conjeturar que a estas alturas existía solo como “proyecto a ser retomado”, algo que en efecto nunca sucedió. No existen rastros de decretos u órdenes ejecutivas que dictaminen la liquidación o el cierre del Instituto, ni circulares u ordenanzas que indiquen su cese de funciones. Ni siquiera existe un documento oficial que transfiera oficialmente las funciones del Instituto: los documentos citados por la Comisión, a saber, el Decreto Universitario n° 5769 de 31 de agosto de 1975 y su actualización mediante el Decreto Universitario n° 5262 de 30 de mayo de 1976 simplemente indican que los museos pasan a depender de la mencionada Vicerrectoría, sin hacer mención al IEAP, y mandan a conformar un “Servicio de Museos y Actividades Artístico-Culturales”, el cual nunca se constituyó, como consta en el acta de la cuarta reunión de la Comisión, donde Alegría indica que “no se designará al Jefe del Servicio”.

Dentro de esta misma corriente de menciones oblicuas o contradictorias del IEAP dentro de la estructura del aparato de Extensión de la universidad, contamos con un enigmático decreto oficial de 1 de abril de

1976⁸⁵ referido a “Publicaciones Universitarias⁸⁶” en el que, ya estando vigente el Decreto 5769 de 1975, se indica no obstante que Sergio Montecinos es el Director del IEAP y Francisco Javier Court el Encargado de Extensión del mismo Instituto. Huelga decir que estos dos nombres, como asimismo la revista que debían publicar y sobre la cual versa el decreto, no vuelven a ser mencionados luego, y que ninguna de las personas mencionadas en el documento aparece luego entre los miembros de la Comisión Asesora de Extensión. Este raro documento parece ser representativo de lo que Ascanio Cavallo designa como “la más tempestuosa de las rectorías designadas” en la Universidad de Chile durante la dictadura, correspondiente a la de Julio Tapia Falk, que se extendió de septiembre de 1975 a mayo de 1976. En palabras de Cavallo, Tapia Falk “reconcentró las sedes de la Universidad (que habían sido descentralizadas por la reforma), removió la mayoría de los altos mandos académicos y se negó a traspasar los bienes de las sedes regionales a las universidades locales”⁸⁷. Estos cambios

⁸⁵ Decreto n° 00788 de 1° de abril de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

⁸⁶ Referente al primer número de la revista “ACADEMIA” del IEAP, de cuya publicación no quedan indicios.

⁸⁷ Cavallo, Ascanio: *La Historia Oculta del Régimen Militar*. Santiago: Uqbar, 2008; p. 169-170

abruptos, que acicatearon rápidamente el descontento de la comunidad universitaria, sumados a un escándalo de matrículas irregulares, llevaron a que el propio Pinochet exigiera la renuncia del Rector designado y miembro de la FACH el 18 de mayo de 1976. La copia del decreto de 1 de abril se encuentra timbrada por la oficina de partes de la Facultad el mismo 18 de mayo, y desconocemos por lo tanto si es que las órdenes no fueron recibidas y por lo tanto nunca se llevaron a cabo, o si acaso el timbre corresponde a una baja de vigencia del decreto, quedando las órdenes del mismo interrumpidas en esa fecha. Lo cierto es que ni el IEAP, ni las revistas, ni las autoridades registradas en el decreto presentan actividad durante el periodo ni en los meses sucesivos.

Independientemente de los exabruptos en la orgánica del IEAP sugeridos en el decreto 00788, fue la Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas la que retomó el control de los museos en junio de 1976, y persistió en esa labor hasta diciembre de ese mismo año, momento en el que Fernando Valenzuela Erazo reemplaza a Ricardo Alegría en la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Nos detendremos brevemente sobre la figura de este último.

Ricardo Alegría Carranza había asumido como Vicerrector de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile en 1976. Era arquitecto de profesión, había participado en el diseño del Campus Juan Gómez Millas y sería, en 1981 el arquitecto a cargo del diseño del primer *mall* de Chile, el Apumanque, para cuya decoración comisionó una obra de gran formato de Matilde Pérez. Durante primeros meses en el cargo no parece haber tenido especial influencia en el aparato de extensión artística de la Universidad, pero tras la salida del rector Tapia Falk y habiendo establecido afinidad con Kurt Herdan —también aficionado a la arquitectura— asumió las atribuciones que le proporcionaba el Decreto Universitario 5262 de 30 de mayo de 1976, y para el 15 de junio de ese mismo año se encontraba a la cabeza de la Comisión Asesora de Extensión de Artes Plásticas. Esta comisión, como hemos indicado, reemplazaba en funciones al IEAP.

Aun así, el ingreso de Alegría al escenario de las artes visuales, antes de intervenir en la programación de los museos, estuvo especialmente abocado al diseño y a la coordinación del Certamen Nacional Chileno de Artes Plásticas de 1976, una tarea que, guardando las proporciones, revestía una cierta épica para el organismo de Extensión, en tanto la Universidad había dejado de organizar el salón desde 1966, siendo este uno de los

principales reproches que se le achacaban desde esa administración a la que estuviere a cargo del aparato de extensión artística de la Universidad durante los años de la Unidad Popular. La organización del Certamen era, pues, un acto de restauración, y tanto Alegría como Domingo Santa Cruz —comisario del certamen— parecen haber estado alineados en darle a este evento una impronta épica de restauración de los valores tradicionales de la Universidad. El Certamen se realizaría de manera coordinada y casi simultánea en todas las regiones del país —era, de hecho, un gesto simbólico de reafirmación identitaria de las recién establecidas *regiones*, que venían a superponerse y en buena parte a reemplazar el sistema de división político-administrativa de provincias que Chile había usado hasta entonces—; para finalmente exhibir en el MAC, en Santiago, las obras más destacadas de cada región, junto con la de los concursantes santiaguinos, las de algunos “maestros” fuera de concurso pero presentes por trayectoria y hasta una sección para artistas extranjeros que finalmente sería declarada desierta por la mínima concurrencia.

Alegría, en la tradición de Morales Jordán, usaba el lenguaje mesiánico de la Junta en comunicados y discursos y, según consta en actas, también en reuniones privadas —es decir, no parece haber estado actuando

para el papel, sino haber sido un verdadero creyente. En el discurso inaugural del salón de Santiago en el marco del Certamen Nacional de 1976⁸⁸, Alegría instruye: “Este Certamen, del cual este salón es uno de los 13 que hemos inaugurado a lo largo del país, representa sin duda, el intento más serio de integración nacional del quehacer artístico contemporáneo; retoma la fenecida tradición de los salones oficiales y lo imagino como una actividad promisoriosa y saludable para el futuro⁸⁹.” Leemos, en otro ejemplo, una carta

⁸⁸ El certamen se presentó en dos fases en el MAC: la primera, llamada Concurso Metropolitano, se inauguró el 14 de octubre de 1976 y estuvo expuesta hasta el día 27 del mismo mes. La segunda, titulada “Salón de Santiago de Chile”, recogía las obras que habían ganado en el Concurso Metropolitano y en los diez concursos regionales, se inauguró el 9 de noviembre de 1976 y permaneció en exhibición hasta el 5 de diciembre de ese año.

⁸⁹ El tono mesiánico en los pronunciamientos públicos del Certamen Nacional se reitera en las palabras de todas las autoridades encargadas de su ejecución: Alegría, Herdan, Héctor Banderas y Domingo Santa Cruz. Razonablemente, leemos en la carta personalizada de invitación al certamen que el rector Agustín Toro Dávila envía a Augusto Pinochet: “El revivir tales iniciativas, pero ahora cumpliendo con la política gubernamental de estimular la vida de las regiones en todos sus aspectos, constituye importante e innovador incentivo para las Artes Plásticas Nacionales”. Carta de Agustín Toro Dávila a Augusto Pinochet Ugarte, 22 de octubre de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

Domingo Santa Cruz (Comisario del certamen), con más vehemencia que el General de División y Rector Delegado Agustín Toro Dávila, indica, en una minuta sobre los objetivos del certamen, que entre estos se encuentran “Fortalecer la autoestimación, el sentimiento de seguridad propia y el espíritu de sana competencia y emulación entre los artistas del ramo de todo el país, y cumplir en el área de las Artes Plásticas con los postulados geopolíticos del Gobierno en procura de fortificar la unidad nacional mediante mayor homogeneidad de la población, en cualquier campo de actividad”. Minuta sobre el Certamen Nacional Chileno de Artes Plásticas 1976, firmada por Domingo Santa Cruz, 7 de diciembre de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

de escarmiento a Hugo Vergara, vicerrector de la Sede Osorno de la Universidad, que había tenido dificultades con la organización del certamen en la décima región: “Hago votos por que la Xa Región pueda participar efectivamente en futuros eventos de esta naturaleza, cuya motivación, aparte de interpretar la política integradora de todo el territorio nacional sustentada por el Supremo Gobierno, ha despertado en esta ocasión ferviente y reconocido entusiasmo en todas aquellas regiones —las más del país— donde pudo fructificar”⁹⁰.

De regreso al MAC y a las actividades regulares de extensión, la relación entre Benavente y Alegría parece haber sido un tanto conflictiva,

⁹⁰ Esta afirmación es, naturalmente, un severo maquillaje de la realidad. Los problemas de coordinación en regiones fueron muy abundantes, como atestiguan numerosos informes regionales del certamen. A estos ha de añadirse el fracaso del salón internacional, que recibió cuatro obras de España, tres del Brasil y dos del Perú que no solo no fueron exhibidas, sino que además se convirtieron en un problema por la incapacidad financiera del aparato de extensión para devolver las obras a los artistas en sus países de origen. Contamos, por lo demás con una singular carta del pintor Hernán Gazmuri dirigida a Alegría, en la que el pintor denuncia que “La prensa ha dado cuenta de procedimientos turbios de los Jurados y de los señores Comisarios. Se ha rechazado obras antojadizamente, obras de artistas de comprobado mérito. [...] Hechos de esta naturaleza y aún más graves son considerados *modus vivendi* natural hace ya cierto tiempo en el ambiente artístico. Es así como el verdadero y único interés que se ponía no se refería a la formación y la superación de valores sino en el resultado de la campaña electoral para los Claustros Plenos. Ay! de aquel que se abstuviera de votar según la consigna impartida por el Sr. Decano. Como me aconteció a mí mismo, por cuyo motivo se me despojó de mi cátedra. En la actualidad, lo menos que se dice es que tal o tales Jurados han sido comprados por el Decano en ejercicio”. Carta de Hernán Gazmuri a Ricardo Alegría, 27 de octubre de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

especialmente considerando el casi permanente respaldo de Kurt Herdan a las propuestas de Alegría, muchas de las cuales iban en contra de la voluntad de Benavente de avanzar en la tarea de hacer del Museo de Arte Contemporáneo un museo de arte contemporáneo. Este desbalance de poder le costó a Benavente varias propuestas relativamente originales para el segundo semestre de 1976 —en comparación con la actividad del MAC desde 1973—, como una muestra de arte cinético; una muestra de autores extranjeros de la colección del MAC y una muestra de “Posters artísticos de USA”, además del desplazamiento de una exposición de fotografía, en cuyo reemplazo y por orden y patrocinio de la Vicerrectoría se impuso una “Exposición del Mueble”, asesorada principalmente por personal del departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura. La gran mayoría de las intervenciones de Alegría en la programación del MAC tenían precisamente ese cariz de actividades de centro cultural: solicitaba sorpresivamente la introducción de una muestra de artesanía; requería que se vaciaran salas para uso de actividades fuera de programación; apoyado por el Decano, solicita se realice una exposición de artesanía “por las peticiones de orfebres que desean exponer en el Museo de Arte Contemporáneo”, negándole incluso a Valenzuela, director del MAPA, la posibilidad de

encargarse de esta agenda y afirmando que corresponde al MAC en cuanto el MAPA “tendrá en la planta baja salas permanentes de exposición de Artes Aplicadas, entonces parece oportuno que exposiciones ocasionales del rubro sean presentadas en el Hall del Museo de Arte Contemporáneo”⁹¹.

Por lo demás Alegría, en el mismo tono severo con el que se dirigiera al Vicerrector de la Sede Osorno, aclara en una carta a Marta Benavente en la que la urge a hacer efectivo un cambio de horario propuesto por la Comisión⁹²: “También recuerdo a Ud. el consenso que hubo de coordinar las actividades de extensión en el Museo de Arte Contemporáneo. Esta coordinación es producto de las naturales comunicaciones y programas de trabajo entre la Facultad de Bellas Artes⁹³ y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones⁹⁴”.

Oficios como este eran un lugar común en el trato de Alegría a subordinados y colegas. Y en estricto rigor, la salida de Alegría en diciembre

⁹¹ Para esta seguidilla de debates, véase el expediente completo de las actas de reunión del Comité Asesor de Extensión de Artes Plásticas (11 sesiones, de 15 de junio de 1976 a 23 de septiembre de 1976) en Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976, carpeta 22.

⁹² Oficio n° 484, de Ricardo Alegría a Marta Benavente, 29 de octubre de 1976. Archivo Institucional MAC, Fondo Histórico, Serie Correspondencia, Expediente 1976.

⁹³ I.e., Kurt Herdan.

⁹⁴ I.e., Ricardo Alegría.

de 1976, sin corolario en la permanencia de Kurt Herdan en el Decanato — el cual retendría hasta 1981, apenas un año más que la permanencia de Benavente en el cargo de Directora del MAC— no parecen haber revertido la presión del Decanato (no ya de la Comisión Asesora, que se disolvió a fines de 1976) sobre la programación del MAC. A fines de 1976, y con el aparato de extensión ya totalmente disuelto, todavía resuenan estas palabras de Herdan dirigidas a Marta Benavente en una comunicación de 17 de enero de 1977: “La Agenda de actividades del MAC para el año 1977 que usted gentilmente entregó, me asusta como perspectiva de actividades para nuestro querido museo”.

Seis años de continua y creciente separación entre el IAL/IEAP y las autoridades de sus museos subordinados, con una persistente continuidad en la Dirección del Instituto y de los *ersatz* que prolongaron su irregular agonía parecen haber dejado una impronta indeleble en la posición del MAC y el MAPA al interior de la orgánica central universitaria, respecto de la cual el distanciamiento de los museos universitarios y sus entidades administrativas

parece seguir una línea creciente de separación y aislamiento hasta el día de hoy, cuando la suma del personal de planta en ambas instituciones se asemeja cuantitativamente al de los años en los que Chile se debatía en el prólogo de una guerra civil.

4. CONCLUSIONES

“La fundación del MAC vino a revelar, por lo menos en el plano de la intencionalidad, el proceso de institucionalización de las manifestaciones artísticas modernas dentro de las artes en nuestro país: las llamadas artes plásticas, que en un breve lapso de tiempo se situaron en el centro de la institucionalidad artística nacional”.⁹⁵

“Me propongo ampliar las funciones específicas que este Museo ha tenido hasta la fecha, utilizando sus dependencias e instalaciones para otras manifestaciones del espíritu, aparte de exposiciones y concursos de arte plástico. Ellas podrían incidir en la música, el arte literario y escénico, o bien en la difusión erudita de los grandes temas artísticos, científicos, sociológicos y otros, que preocupan al hombre de hoy”.

Carta de Marta Benavente a Ricardo Alegría, 8 de marzo de 1976

¿Cómo nos enfrentamos a este «expediente crítico»? Es improbable que él mismo nos *explique* el problema de la disolución del aparato de extensión artística de la Universidad de Chile.

Podemos obtener, para efectos argumentales, una explicación incompleta: se trataría de una historia un tanto baladí de las negligencias tanto de personas como de la cultura institucional no solo en el IEAP, sino

⁹⁵ Estudios de Arte, *La construcción de lo contemporáneo*, 221

también a la base de la «ideología institucional» y la deontología burocrática de cada régimen.

Esta última —una explicación del problema que revele, apoyándose en este tapiz de intrigas, las mezquindades de la burocracia— es, sin embargo, un tipo problemático de conclusión. Nos obliga a establecer juicios éticos y morales que, no siendo inexactos, pueden ser sin embargo verdaderos respecto de cualquier otra burocracia estatal y de cualquier otra clase dominante, o lo que es decir, no son realmente conceptos suficientes para el análisis de la especificidad política o histórica de la dictadura o de la Unidad Popular. Es en primer lugar la estructura y el alcance del relato lo que, proponemos, nos obliga a repensar esta conclusión.

Uno de los problemas de transferir estos atributos a la dictadura en general, o a la administración en tiempos de la UP en su defecto, es que corremos el riesgo de inscribir en la ontología de los regímenes la inevitabilidad histórica de sus acciones: “en un régimen tan incompetente y mezquino como la UP, resulta natural que el IAL se desintegrara en las manos de los intereses partidarios de sus líderes”, o “en régimen tan negligente y mezquino como la dictadura, resulta natural que la

institucionalidad estatal de las artes visuales fuera desarticulada bajo el solo pretexto de la erradicación del marxismo”.

Si, para efectos de este argumento, le atribuimos a la ideología del régimen dictatorial un desprecio específico del arte visual, o a la Unidad Popular una especial dependencia del mismo —si no podemos poner en perspectiva el hecho de que el arte de la UNCTAD III, el Museo de la Solidaridad y el estatus tácito de “arte oficial” del muralismo corresponden a proyectos institucionales en conflicto y, en última instancia, a diferentes teorías del arte—, entramos en conflicto con la historia de la técnica y con la geopolítica, que tienen un decir fundamental en ese cambio, en ese desplazamiento del arte visual. Más precisamente es con la historia del arte con la que entramos en conflicto: la subordinamos de inmediato a la temporalidad y al régimen de acontecimientos de la historia política. Esto no quiere decir que la UP y la dictadura no hayan logrado elaborar una iconografía que las simbolizara eficazmente⁹⁶, sino que el usufructo de las imágenes en cada régimen no necesariamente agota las historias del arte de cada periodo.

⁹⁶ Agradezco esta formulación, así como el concepto de «fábula institucional», a Gonzalo Arqueros. V. Arqueros, *Informe para una academia (...)*, manuscrito inédito.

Este “tapiz archivístico” nos permite estudiar el problema en una escala histórica diferente a la de la historia política nacional y a las historias institucionales del arte y de la Universidad de Chile. Es la dimensión de la historia de las instituciones, no contada como una Historia Institucional — cuyo marco teórico estaría determinado por la politología y la teoría de la administración del Estado, amén de una cierta necesaria corrección política—, sino como una fábula del relativamente pequeño universo de las instituciones de extensión artística de la Universidad de Chile. Es la operación de reordenar las fuentes la que abre el espacio de las contradicciones entre el discurso institucional y la capacidad y la voluntad reales de las instituciones para materializarlo.

En ese espacio se sitúan fenómenos de la historia del MAC que no alcanzan a constituir «acontecimientos históricos», pero que ciertamente son fuerzas o «dominios de atracción» en el reverso de la Historia Institucional.

Estos dominios de atracción ocupan un lugar trágico en la historia administrativa del Museo en los años setenta, durante los cuales los altos cargos, la “aristocracia burocrática”, munida como es visible de las mejores intenciones políticas, sistemáticamente socavó el diálogo con los museos

universitarios, además de perder capacidad⁹⁷ de agencia sobre ellos. Este abandono de la agencia, cuyas causas son múltiples⁹⁸, debilitó la posición de los museos de arte de la Universidad en la escena del arte nacional. Estos perdieron progresivamente sus mecanismos de inserción en esa escena: espacios de exposición para el arte joven, publicaciones, concursos y, en 1981, mediante la reforma de «descentralización de la educación», la capacidad de circulación nacional de sus colecciones y programas educativos.

No obstante, esta historia también nos permite reconocer un «dominios de atracción» resiliente dentro de los incipientes o más bien acallados debates

⁹⁷ Si es que no también la *necesidad*, y no por voluntades personales sino por diseño institucional.

⁹⁸ En esta tesis podemos conocer las causas institucionales, tanto en el orden de la estructura como en el de la vida cotidiana de la institución. Sin embargo este movimiento dialoga también con una tendencia general de la ideología de la «gobernanza» global, germinal en los años 70 y muy presente en la actualidad, de creciente divorcio entre la dimensión técnica o “tecnocracia” de la administración y la dimensión material de lo administrado en todas las esferas del Estado. Baudrillard analogía este proceso al de la emergencia del posmodernismo en filosofía y a la crisis de la representación como concepto filosófico en general y como principio ontológico del Estado. Lo pone en los siguientes términos: “la clase política [...] quiere arrastrar a las masas, siempre con el mismo deseo de hacer el bien, (al margen de su ambición personal), por una dirección diametralmente opuesta: descentrar, desproteger, descargar las estructuras sociales, devolver a cada cual a sus responsabilidades y a un modo de vida aleatorio, a la gestión propia de sus responsabilidades, etc. [...] Después de habérseles impuesto durante tanto tiempo el derecho a la representación y a la delegación del poder, he aquí que se les dice: ¡tú eres tu propio representante, decide por ti mismo, toma en tu mano tu propio destino!” (Baudrillard, *La euforia...*, 111-112).

museológicos al interior del MAC. Al margen de los proyectos de “alto impacto diplomático” de la Directiva del IEAP, podemos ver en los proyectos personales de Labbé y Benavente —salvando diferencias que veremos a continuación— un eco de las ideas museológicas de la “nueva museología”, influenciada por las ideas de mayo del ’68 y significativamente adoptadas como discurso oficial por la ICOM en la “mesa redonda de Santiago”⁹⁹ realizada de forma simultánea a la conferencia de la UNCTAD III en Santiago en 1972. Resumiendo las discusiones que se suscitaron en esa mesa, Alan Trampe indica en el prólogo a la reedición facsimilar en 2012 de las actas de la *Mesa Redonda*:

Esta reunión asumía la continuidad de muchos de los estandartes de la nueva museología, poniendo énfasis en grandes desafíos como es el pensar un museo integral e integrado. Integral por ocuparse de otros aspectos, distintos a los tradicionales, que le permitirían estar más cercanos a los requerimientos de las personas y a la vitalidad cultural de las sociedades en las que los museos estén insertos. Lo anterior implicaba cruzar fronteras y doblegar conservadoras resistencias. Las funciones técnicas de resguardar, conservar, documentar, investigar y comunicar,

⁹⁹ v. José do Nascimento, *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*, Vol. 1, 2012 [1972]. En su discurso inaugural de la mesa de 1972, Huges de Varine-Bohan, director de ICOM, advierte que “debemos estar conscientes de las ambigüedades que esta idea [el papel del museo en la educación] encierra. La educación escolar y universitaria está en la actualidad siendo objeto de crítica y se le reprocha de imponer al hombre una serie de conocimientos sin permitirle ejercer su espíritu crítico y su espíritu de creatividad. Así pues me temo que el museo, tal como ahora existe, con demasiada frecuencia impone a su público un pasado para ellos con frecuencia incomprensible. La educación, por el contrario, debe ser liberación; el alumno no debe ser el objeto de una enseñanza sino el sujeto de la construcción de nuevos valores en función del hombre.” (*Mesa redonda...* vol. 1, 27)

adquirían otro sentido y claramente ya no eran suficientes para las expectativas emergentes. Por otro lado, integrado por entenderse como parte activa y orgánica de una estructura social y cultural mayor, por actuar como un eslabón más de una cadena y ya no como una fortaleza o una isla, a lo que sólo algunos privilegiados podían acceder. Esta reunión vuelve a poner en el tapete la disputa entre el museo tradicional y un nuevo tipo de museo. Las reivindicaciones de la nueva museología se reflejan claramente en el espíritu de la Mesa de Santiago. Se sueña con museos permeables y translúcidos, que favorezcan el reencuentro con las comunidades a través de una comunicación más dialogante e inclusiva; museos que se hagan cargo de problemáticas territoriales y de nuevos, múltiples y diversos patrimonios; museos que se reconozcan como agentes de cambio y promotores de desarrollo, que dan un salto cualitativo para transformarse en sólidas plataformas de gestión con el objetivo de colaborar a mejorar la calidad de vida de las personas.¹⁰⁰

Estas nociones, formuladas aquí en el lenguaje de la gubernamentalidad contemporánea, están hoy el núcleo de los discursos museológicos hegemónicos tanto en el estado como en la academia y, en tanto que tales, son centrales en las apologías y en las condenas del pensamiento museológico crítico —ejemplarmente desplegadas en la prensa en 2016 en torno al debate de la creación de un Centro de Arte Contemporáneo estatal en la comuna de Cerrillos, Región Metropolitana.

Sin embargo, podemos ver a lo largo del «expediente crítico» que el destino de estas ideas museológicas no estaba “sellado” en 1972: adquieren muy diversas representaciones materiales en las propuestas de Labbé en torno a la creación un MAC desagregado en pabellones que habrían de

¹⁰⁰ *Mesa redonda...* vol. 1, 8

convertirse en salas de cine, bibliotecas, espacios de juego y otras formas específicas de espacios públicos; y en las de Benavente para un museo dinámicamente integrado con los servicios de turismo, el “establishment” diplomático y el sector privado, y dotado una programación basada en “temas artísticos, científicos, sociológicos y otros, que preocupan al hombre de hoy”.

Si de alguna manera nuestra tesis dialoga con la institucionalidad artística actual, no lo hace presentando un “origen” retrospectivamente necesario, sino por el contrario enfrentándonos a las circunstancias materiales e intelectuales que quedan al margen de la historia en toda representación del origen y de la necesidad histórica de esa institucionalidad contemporánea.

En ese universo nuestro objeto de estudio son las personas, la infraestructura, las normas explícitas e implícitas, y una temporalidad específica. Conocemos estos elementos a través de los archivos, que a tal efecto representan, al menos, dos funciones. Los documentos representan, si se considera la definición básica universal de los archivos, el testimonio y a veces el instrumento del ejercicio de una función. En otros términos,

describen o encarnan las *acciones* que vinculan a los diferentes elementos de este universo dado. Sin embargo, no nos hemos referido exclusivamente a documentos de carácter «performativo»¹⁰¹. Hay otros dos objetos archivísticos fundamentales que constituyen el contrapunto dialéctico de aquellos “eventos” a la vez descritos y ejecutados mediante los propios documentos: los archivos no vinculantes y los vacíos documentales. Estos “fenómenos” archivísticos introducen problemas y contradicciones en lo que de otra manera sería una cronología ordenada y un orden causal positivista de los sucesos.

En este sentido, la inexistencia de los documentos «performativos» que transforman el IEAP en IAL en 1970¹⁰² o que clausuran formalmente el

¹⁰¹ Esto es, documentos que encarnan la acción que representan: contratos, convenios, órdenes de compra, órdenes administrativas (normalmente tipificadas como memoranda, oficios, ordenanzas o decretos), etc.

¹⁰² A diferencia de la disolución del IEAP, existe un decreto que crea el IAL. No existe, sin embargo, la documentación técnica institucional (inventarios, organigramas, diagnósticos o informes técnicos) que se supondría necesaria para «refundar» una institución ya existente. Existe, por el contrario, un *manifiesto*, presentado como una separata de los anales de la Universidad de Chile en 1971, que resulta ilustrativo del poder y de la suficiencia de los debates ideológicos en el proceso de transformación de algunas instituciones del Estado durante la Unidad Popular. Este factor impactó otras esferas del Estado, como fue el caso de las reformas en las instituciones estatales con las que contaba el ejecutivo para la ejecución de proyectos de urbanización y reforma agraria. El fascinante estudio *Bureaucratic Politics and Administration in Chile* analiza al detalle los problemas técnicos, financieros y políticos en el diseño de la estructura organizacional y la dependencia jerárquica de las agencias del Estado para estas reformas (SAG/CORA; COU/CORVI/MINVU). El éxito de cada agencia, medido cuantitativamente en capacidad

IEAP en 1976, resulta más reveladora y problemática para nuestro objeto de estudio que los documentos que, por ejemplo, permiten diferenciar en lenguaje de cada administración conforme su doctrina política. Si, por el contrario, buscáramos en ese lenguaje la identidad institucional, obtendríamos una cronología compatible con la de la historia política de los años 70, pero en términos de cultura institucional observaríamos un resultado paradójico en relación con la “doxa historiográfica” de cada periodo: bajo la Unidad Popular, mistificada en su espontaneidad, su voluntarismo y su liberalidad cultural, el IEAP daría la impresión de estar frecuentemente normado por una cierta corrección política del lenguaje¹⁰³; bajo el control de la dictadura, mistificada en su rígida posición antimarxista, su laconismo y su fascinación por los símbolos autoritarios, el IEAP, salvo contadas excepciones, daría la impresión de una gran ineficiencia y de un total

de ejecución, estuvo determinado no solo por los factores políticos macro que determinaban en margen de maniobra del gobierno, sino también por el nivel de autonomía y de claridad organizacional de cada agencia (esto es, de no superposición de funciones con otras dependencias no relacionadas administrativamente).

¹⁰³ En la correspondencia del IAL es sencillo devengar la jerarquía administrativa del lenguaje de la correspondencia. Las autoridades de alto grado universitario se tratan entre sí de “Compañero(a)” y se despiden “fraternalmente”, mientras que los funcionarios se dirigen a ellos como “Señor(a)” y se despiden “atentamente”. Por el contrario, durante la dictadura las comunicaciones están normalizadas según esta última forma, con la sola excepción de la correspondencia externa enviada a las “excelentísimas” autoridades de Gobierno.

desconcierto de las autoridades respecto de los protocolos administrativos dentro de la reformulación de las dependencias institucionales en los primeros años del régimen.

Esto no quiere decir que una buena historia de las instituciones artísticas de los años setenta requiera un abandono o un sobreseimiento de la historia política. Muy por el contrario, entendemos que la historia que aquí contamos sólo tiene sentido en cuanto dialoga con esa macrohistoria política —se trataría, si no, de una fábula burocrática sin un contrapunto de sentido; de una *sitcom* burocrática. Ninguno de los sucesos aquí narrados tendría sentido, mucho menos un valor historiográfico crítico, si la sociedad en general, las élites y el Estado¹⁰⁴ en los que se inserta nuestra historia no hubiesen permanecido en un estado de constante agitación política, en una década en la que los debates políticos tuvieron un decir sobre la vida y la

¹⁰⁴ El de la CRAV constituye un ejemplo concreto de cómo ciertos hechos que son significativos en otras corrientes de la historiografía contemporánea (la historia económica y la historia de las instituciones del Estado, por ejemplo), tienen repercusiones en el campo concreto del tramado institucional del arte. Esto sucede sin duda porque en el campo del arte convergen y entran en conflicto múltiples “esferas de influencia” institucionales e ideológicas. Las esferas en conflicto en este caso son la de las instituciones del Estado desarrollista y la de la nueva política económica de la dictadura. En 1974-75, esa “política económica” era más bien un esfuerzo estratégico por la contención del estancamiento económico y la inflación —un fenómeno a su vez global—, en el que los “Chicago Boys” no ocupaban todavía un lugar predominante¹⁰⁴.

muerte de miles de ciudadanos en Chile y de decenas de miles en todo el continente, especialmente cuando las fuerzas reaccionarias detentaron el poder del Estado. Tratamos, por el contrario, de poner en perspectiva los hechos ocurridos en el campo institucional del arte, que se mueven a un compás distinto, aunque jamás desvinculado, de las vidas cotidianas de los pueblos y de la vida política del país.

*

BIBLIOGRAFÍA

Archivos Institucionales

- Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile

Fondo Histórico

Serie Correspondencia (1947-1991), Expedientes 1968-1978

Serie Impresos, 1947-1980

- Archivo Histórico del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Fondo Solidaridad

Serie Correspondencia

Serie Impresos

Libros:

- Arriagada, Patricio. *Financiamiento de la educación superior en Chile. 1960-1988*. Santiago: FLACSO, 1989
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago: DIBAM, 1995
- Bourdieu, Pierre; Alan Darbel. *El amor al arte; los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012
- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE, 2007
- Carassai, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013
- Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio, 2007

- Castilla, Américo (Compilador). *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010
- Cavallo, Ascanio: *La Historia Oculta del Régimen Militar*. Santiago: Uqbar, 2008
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 2001
- Cleaves, Peter S., *Bureaucratic Politics and Administration in Chile*, Berkeley: University of California Press, 1974
- Contreras, Gonzalo; Eduardo Vasallo. *La Cultura con Allende, Tomo I/1970-71*. Santiago: Alterables/Etnika, 2014
- Contreras, Gonzalo; Eduardo Vasallo. *La Cultura con Allende, Tomo II/1972-73*. Santiago: Alterables/Etnika, 2014
- Cortés Alonso, Vicenta. *Archivos de España y América. Materiales para un manual*. Madrid: Tezontle/FCE, 2007
- deRoo Rebecca. *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Nueva York: Cambridge University Press, 2006
- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados, 2012
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago: Cuarto Propio, 1998
- Derrida, Jacques. *Mal de Archivo. Una impresión Freudiana*. Madrid: Trotta, 1997
- do Nascimento Junior, José; Alan Trampe et al. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo; Volumen I: Mesa redonda de Santiago de Chile*. Brasilia: IBRAM/Programa Ibermuseos, 2012
- do Nascimento Junior, José; Alan Trampe et al. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo;*

Volumen II: Revista Museum 1973. Brasilia: IBRAM/Programa Ibermuseos, 2012

- Dosse, François. *Paul Ricoeur - Michel de Certeau: La historia entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva visión, 2009
- Errázuriz, Luis Hernán; Gonzalo Leiva. *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2012
- Estudios de Arte (Pablo Berríos, Eva Cancino, Kaliuska Santibáñez). *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*. Santiago: Estudios de Arte/UCH, 2012
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013
- Fox, Claire. *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013
- Gárate Chateau, Manuel. *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012
- Gazmuri, Cristián; Miguel Valderrama. *Balance Historiográfico Chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2007
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*. Buenos Aires: Ariel, 2016
- Grave, Clive. *The Politics of Museums. New Directions in Cultural Policy Research*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015
- Iggers, Georg. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Santiago: FCE, 2012
- Jara Hinojosa, Isabel. *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980*. Santiago: LOM, 2006
- Knell, Simon J.; Suzanne Macleod. *Museum Revolutions: How museums change and are changed*. Nueva York: Routledge, 2007
- Kotkin, Stephen. *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*. Berkeley: University of California Press, 1995
- Kracauer, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010

- MAC. *Catálogo Razonado: colección Museo de Arte Contemporáneo*. Santiago: MAC, 2017
- MAC. *Chile años 70 y 80: memoria y experimentalidad*. Santiago: MAC, 2012
- MAC. *Panorama del arte contemporáneo en Chile, en honor a las delegaciones extranjeras concurrentes a la VI asamblea de la OEA*. Santiago: MAC, 1976
- MAC. *Refundación*. Santiago: MAC, 2006
- Merewether, Charles (Editor). *The Archive: Documents of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006
- Montmann, Nina. *Art and Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres: Black Bog Publishing, 2006
- Moulian, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2002
- Oyarzún, Pablo; Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Editores). *Arte y Política*. Santiago: Universidad Arcis, 2005
- Panitch, Leo; Sam Gindin. *The Making of Global Capitalism: The Political Economy of American Empire*. Edinbrough: Verso, 2013
- Peters, Guy. *The politics of Bureaucracy*. Londres: Routledge, 2001
- Revel, Jacques (Director). *Juegos de escalas: experiencias de microanálisis*. Buenos Aires: UNSAM, 2015
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2010
- Sherman, Daniel J.; Frit Rogoff. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994
- Thayer, Willy. *La crisis no moderna de la Universidad moderna (Epílogo del Conflicto de las Facultades)*. Santiago: Cuarto Propio, 1996
- Timmermann, Freddy. *El factor Pinochet: Dispositivos de poder; Legitimación; Élités. Chile, 1973 - 1980*. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 2005

- Valderrama, Miguel (Editor). *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011
- Valdivia Ortiz de Zárate, Verónica. *El golpe después del golpe. Leigh vs. Pinochet. Chile 1960-1980*. Santiago: LOM, 2003

Artículos en Libros

- Ávalos, Katherine y Lucy Quezada, *Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar*, en Mara Polgovsky et al., “Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile, Volumen III”, Santiago: CEDOC/Lom, 2014, pp. 17-55
- Baudrillard, Jean. *La euforia sin perfusión*, en “La Izquierda divina”, Buenos Aires: Anagrama/Página 12, 2009, pp. 93-149
- Benjamin, Walter. *Franz Kafka*, en “Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV”, Madrid: Taurus, 1991, pp. 135-161
- Benjamin, Walter. *El Narrador*, en “Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV”, Madrid: Taurus, 1991, pp. 111-134
- Brunner, José Joaquín. *La universidad autoritaria: cultura académica y conformismo*, en “Los intelectuales y las instituciones de la cultura”, Santiago: FLACSO, 1983, pp. 368-390
- Cáceres Ortega, Teresa. *Chile, país ganador*, en Alejandro Grimson (Compilador), “Cultura y neoliberalismo”, Buenos Aires: CLACSO, 2007, pp. 213-224
- Cross, Amalia. *Cuerpos Blandos*, en Felipe Baeza et al., “Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile, Volumen II”, Santiago: CEDOC/Lom, 2012, pp. 65-98
- Cross, Amalia. *El museo en tiempos de revolución. Sobre el programa de transformación del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Nemesio Antúnez, 1969-1973*, en Michele Greet y Gina Tarver (Editores),

“Art Museums of Latin America” Nueva York: Routledge, 2017 [en imprenta]

- Garretón, Manuel Antonio. *La intervención militar en las universidades: 1973-1985*, en “Universidades chilenas: historia, reforma e intervención”, Santiago: SUR, 1985, pp. 101-119
- Jara Hinojosa, Isabel. *Burocracia, incertidumbre y "normalización" en la Universidad de Chile: Episodios de la intervención en la Facultad de Artes*, en Ximena Póo (Editora), “La dictadura de los sumarios (1974-1985). Universidad de Chile intervenida”, Santiago: Editorial Universitaria, 2016, pp. 111-131
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *The Aestheticization of Politics*, en “Heidegger, Arts & Politics”, Oxford: Basil Blackwell, 1990, pp. 61-76
- Levi, Giovanni: *Sobre Microhistoria*, en Peter Burke (editor), “Formas de Hacer Historia”, Madrid: Alianza Universidad, 1996, pp. 119-143
- Macchiavello, Carla. *Una bandera es una trama*, en MSSA (Editor), “Fraternidad, arte y política 1971-1973”, Santiago: MSSA, 2012, pp. 28-47
- Poblete, Juan. *Cultura, neoliberalismo y comunicación ciudadana: El caso de Radio Tierra en Chile*, en Alejandro Grimson (Compilador), “Cultura y neoliberalismo”, Buenos Aires: CLACSO, 2007, pp. 241-264

Artículos presentados en conferencias

- Arqueros, Gonzalo. *Del inventario de imágenes a la historia del arte. El catálogo razonado del Museo de Arte contemporáneo de la Universidad de Chile*, en Guadalupe Álvarez de Araya (Coordinadora), “La transitividad de las imágenes. Medios, usos y prácticas”, Santiago, 2014

Artículos en revistas especializadas

- Allen, Craig, et al. *The use of Discontinuities and Functional Groups to Assess Relative Resilience in Complex Systems*, en *Ecosystems*, vol. 8 (2005), pp.958-966

- Berríos, María. “Struggle as Culture. The Museum of Solidarity, 1971-1973”, en *Afterall*, nº 44 (otoño-invierno 2017) [en imprenta]
- Cook, Terry. *Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria*, en *Tabula - Revista de Archivos de Castilla y León*, vol. 13 (2010), pp.153-168
- deRoo Rebecca. *Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68*, *Oxford Art Journal*, vol. 27, nº 2 (2004), pp. 219-238
- Errázuriz, Luis Hernán. *Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)*, en *Aisthesis*, vol. 40 (2006), pp. 62-78
- Errázuriz, Luis Hernán. *Dictadura militar en Chile; Antecedentes del golpe estético-cultural*, en *Latin American Research Review*, vol. 2, nº 44 (2009), pp.136-157
- Estefane, Andrés. *Archivos, diplomacia e historiografía en el siglo XIX. Apuntes sobre el caso chileno*, en *Escrituras Americanas*, vol. 1 (2012), pp.2-24
- Jara Hinojosa, Isabel. *Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial*, en *Aisthesis*, vol. 50 (2011), pp.230-252
- Osborne, Thomas. *The ordinariness of the archive*, en *History of the Human Sciences*, vol. 2, nº 12 (1999), pp.51-64
- Riegl, Alois. *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*, en *Oppositions*, no. 25 (otoño 1982), pp. 21-51
- Rojo, Grínor. *Campo cultural y neoliberalismo en Chile*, en *Revista de la Casa de las Américas*, nº 253 (2008) pp. 20-38

Tesis

- Donoso, Karen. “Políticas Culturales en la Dictadura Cívico-Militar Chilena, 1973-1989”, Tesis de Grado, Magíster en Historia, USACH, 2015

Artículos en línea

- Berríos, María. “Humor conceptual y desaparición: sobre El Charles Bronson chileno”, en *La Fuga* (2010). [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/humor-conceptual-y-desaparicion-sobre-el-charles-bronson-chileno/413>
- Berríos, María. “Undocumented Rumours and Disappearing Acts from Chile”, en *Afterall*, n° 21 (verano 2009). [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <https://www.afterall.org/journal/issue.21/almost.lost.but.still.tall.tales.undocumented.rumours.and.disappearing.acts.from.chile>
- Bourdieu, Pierre. “Rethinking the State: Genesis and Structure of the Bureaucratic Field”, en *Sociological Theory*, vol. 12, n° 1 (marzo 1994), pp. 1-18. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/202032>
- Bowen Silva, Martín. “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Débats* (2008). [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/13732>
- Canto Novoa, Nadinne. “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular”, en *Revista Pléyade*, n° 9 (enero-junio 2012), pp. 153-178. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3978843.pdf>
- Davies, Sue. “The museum values framework: a framework for understanding organisational culture in museums”, en *Museum Management and Curatorship*, vol. 18, n° 4 (2013), pp. 345-361. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2013.831247>
- De Lluc Serra, María y Gabriel Alcalde. “Dictatorship and Museums: The museums of Catalonia (Spain) in the early years of the Franco dictatorship (1939–47)”, en *Museum History Journal*, vol. 9, n° 2 (2016), pp. 205-214. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/19369816.2016.1183911>

- Donoso, Karen. “Discursos y Políticas Culturales de la Dictadura Cívico Militar Chilena, 1973-1988”, en *Historiapolitica.com*, (2012) [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile_donosofritz.pdf
- Estefane, Andrés. “Contra la transparencia neoliberal”, en *Red Seca* (28-03-2016). [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <http://www.redseca.cl/contra-la-transparencia-neoliberal/>
- Graham, Helen. “Scaling Governmentality. Museums, co-production and re-calibrations of the ‘logic of culture’”, en *Cultural Studies*, vol. 26, n° 4 (2012), pp. 565-592. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2012.679285>
- Jara Hinojosa, Isabel. “Graficar una ‘segunda independencia’: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)”, en *Historia*, n° 44, vol. 1 (enero-junio 2011), pp. 131-163. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/historia/v44n1/art04.pdf>
- Jara Hinojosa, Isabel. “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaria de relaciones culturales”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questions du temps présent* (2016). [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/68967>
- Krauss, Rosalind. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, en *October*, vol. 54 (otoño 1990), pp. 3-17. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/778666>
- Valdivia Ortiz de Zárate, Verónica. “Estatismo y Neoliberalismo: Un Contrapunto Militar, Chile 1973-1979”, en *Historia (Santiago)*, vol. 34 (2001), pp. 167-226. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942001003400006&lng=es&nrm=iso&tlng=es

Otros Recursos en Línea

- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. “Decreto Ley N° 111 de 29 de octubre de 1973”, registro en línea creado en 24-03-2000. [Última fecha de

consulta: 28-05-2017]. Disponible en:

https://www.leychile.cl/Navegar/index_html?idNorma=5769

• Contraloría de la República. “Escala Única de Sueldos del Estado para 1975”. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en: <http://www.contraloria.cl/opencms/export/sites/remuneraciones/es/descargas/escala-de-remuneraciones/EscalaUnica/1.2Escala-Unica-Sep.-1975.pdf>

• MAC. “DAV: Núñez 85. Dibujar con sangre en el ojo” [Entrevista a Guillermo Núñez] (2015), publicada en línea en 29-01-2016. [Última fecha de consulta: 28-05-2017]. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=AWr_4KF0oNc