

ARTESANOS ARTISTAS ARTÍFICES

UNIVERSIDAD DE CHILE



3 5601 16042 4796

LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
1928-1968



EDUARDO CASTILLO ESPINOZA · EDITOR



OCHOLIBROS



PIE y TEXTO

3 Transformación social, arte popular e identidad

MAURICIO VICO SÁNCHEZ

“Toda cultura desarrollada tiene una fisonomía, un sello, que es el reflejo de su espíritu”

Catálogo de la Escuela de Artes Aplicadas, 1948

3.1 Los antecedentes del proyecto

El inicio del movimiento obrero y la fundación de los primeros partidos de orientación socialista a principios del siglo XX vino a consolidar lo que ya había sido la Sociedad de la Igualdad a mediados del XIX: los albores de la clase obrera en el país y su aspiración a la justicia social, problemática que atravesaría la historia del Chile contemporáneo con altos y bajos, pero siempre en un continuo ascenso, hasta llegar al Gobierno de Salvador Allende entre 1970 y 1973. Una de las causas reivindicatorias de las masas populares era la posibilidad de una educación digna, muchas veces erigida al alero de intelectuales que canalizaron las inquietudes de estas mayorías por reformas profundas que tuvieron lugar en las agitadas décadas iniciales del siglo XX. En el caso emblemático de Artes Aplicadas, éstas se llevaron a cabo en períodos de agitación pública y cambio social.

Los orígenes de esta Escuela se pueden explicar justamente en su contexto político, social y cultural. Como una primera causa externa, podemos mencionar la Primera Guerra Mundial, que produjo una serie de modificaciones en el panorama internacional durante los años previos y posteriores al conflicto. Aunque en Chile su impacto político fue relativo, la guerra sí fue determinante en la economía, específicamente con el derrumbe de las exportaciones del salitre. Previamente, la década del Centenario había dado lugar –como antítesis de las celebraciones– a la aparición del proletariado y las manifestaciones evidentes de la “cuestión social”,¹ lo que se tradujo en la paulatina consolidación del movimiento obrero chileno. Entre sus dirigentes más destacados estaba Luis Emilio Recabarren, obrero-tipógrafo y fundador del Partido Obrero Socialista. Los años 20 vinieron a evidenciar la crisis del sistema político chileno durante el primer Gobierno de Arturo Alessandri, que arribó a la presidencia integrando a las masas con un discurso de carácter populista (“mi querida chusma”), y en cuyo período suceden dos hechos claves: la redacción y puesta en vigencia de una nueva Constitución política en 1925, y los golpes militares que pusieron

¹ La “cuestión social” fue un concepto surgido en Europa a comienzos del siglo XIX para referirse a las consecuencias de la Revolución Industrial en ámbitos como el laboral, ideológico y social. Testimonio del inicio de este debate en el país fue el libro *Sinceridad, Chile íntimo en 1910*. Escrito por Alejandro Venegas bajo el pseudónimo de Julio Valdés Cange, este trabajo, publicado en 1911, tenía el formato de una serie de cartas dirigidas al Presidente de la República, Ramón Barros Luco, en las que el autor testimoniaba desde su experiencia como profesor en distintas provincias del país, una realidad muy distinta al rostro triunfal del Centenario y su ánimo festivo.

fin a su administración,² donde tuvo protagonismo un coronel que posteriormente ocuparía la presidencia: Carlos Ibáñez. Fue bajo el mandato de éste último que la Escuela de Artes Aplicadas daría sus primeros pasos, y por decisión de su mismo Gobierno la Escuela de Bellas Artes era cerrada a fines de 1928.

Se podría decir que la fundación de Artes Aplicadas tres años después de aprobada la Constitución del 25, respondió en parte al proceso de cambios que iniciaba la sociedad chilena, donde se puso en práctica un modelo de desarrollo que se fundaba en la incipiente industrialización del país. Esto debía conducir a una futura autonomía de la economía nacional, para no volver a caer en la dependencia exclusiva de un solo producto como había ocurrido con el salitre. Por lo tanto, Artes Aplicadas encontraba en apariencia un escenario favorable para sus comienzos, y además su fundador Carlos Isamitt no sólo era un reconocido artista y educador; su seriedad y prestigio académico lo avalaban como una persona de confianza frente a una desprestigiada clase política, donde las lealtades no habían sido una cualidad de la oligarquía chilena que había gobernado al país hasta entonces.

El proyecto encabezado por Isamitt reconocía a la enseñanza artística como parte del ámbito de injerencia del Ministerio de Instrucción Pública, que pasó a llamarse “de Educación” tras la contrarreforma emprendida por el Ministro del ramo Pablo Ramírez en octubre de 1928, quien fuera sucedido en la cartera por el general retirado Mariano Navarrete Ciris en marzo del año siguiente. Fue este último quien llevó a cabo a fines de 1929 la incorporación del arte al mundo universitario, al establecer la Facultad de Bellas Artes como parte de la Universidad de Chile; vinculada a ella estaba la Escuela de Artes Aplicadas, que desde la época de Isamitt era dirigida por el escultor José Perotti.

El accidentado ingreso al ámbito de la educación superior, nos lleva a otro antecedente significativo al interior de la Universidad de Chile durante la década de los años 20. Hablamos del *Manifiesto Liminar* de la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918, que tuvo gran impacto en los centros universitarios de Latinoamérica. Su efecto para las organizaciones estudiantiles universitarias fue determinante, por un lado, al convertirse en una fuerza de cambio, y por otro, dado el rol social que asignaba a la universidad, vista ahora como un centro de vital importancia para el desarrollo de los países. En el caso chileno, el “grito de Córdoba” instaló una discusión que desde entonces ha sido recurrente en la historia de las universidades nacionales y en la región: la dualidad entre una *universitas scholarium* y una *universitas magistrorum*.³

Al parecer, buena parte de los ciclos de crisis de las universidades en Latinoamérica ha pasado por esta cuestión. Algunas de las materias fundamentales que aparecieron en el *Manifiesto Liminar* y que a la postre se tradujeron en una serie de reformas de carácter político y social fueron el cogobierno estudiantil; la elección democrática de las autoridades; los cargos docentes elegidos por concurso público; el plazo fijo de la docencia y su renovación vinculada a la eficiencia y competencia del profesor; la libertad de acceso a la enseñanza a todos los intelectuales y profesionales competentes, cualquiera fuesen sus ideologías y sus procedencias; las cátedras libres; la libertad de asistencia a clases. Además uno de los puntos del *Manifiesto* establecía el compromiso político de la universidad en la defensa de la democracia, así también el

2 Alessandri asumió el Gobierno en 1920 hasta septiembre de 1924, cuando tuvo que dejar su cargo ante las presiones de la junta militar, debido a las promesas incumplidas y también a las leyes sociales pendientes. El 4 de septiembre de 1924, un movimiento militar tomó el poder y presionó al Congreso para aprobar dichas reformas. Una semana después la junta militar clausuró el Congreso; Alessandri debió realizar la entrega del mando presidencial al Vicepresidente y se exilió en Europa. En enero de 1925 otro movimiento militar reemplazó a la junta anterior y solicitó el regreso de Alessandri. En marzo de ese mismo año reasumió la Presidencia, y nuevamente el año 1927 dejaría el cargo por presión de los militares. En 1932, daba inicio a un segundo periodo presidencial que se extendió hasta 1938.

3 Estos términos surgieron para designar los dos tipos de universidades que aparecieron en Europa en los siglos XI y XII: el primero designaba a las universidades donde los grupos de estudiantes contrataban docentes para que impartieran clases y su Rector era un estudiante. En el segundo caso, fueron las agrupaciones de maestros, las que ofrecían sus conocimientos a los estudiantes y eran universidades donde su Rector era un

fortalecimiento de su función social, al ser el ente encargado de la cultura y el canal de expresión de los problemas nacionales, para una vez más –pero ahora desde el mundo universitario– retomar el discurso americanista,⁴ aspecto fundacional de las naciones latinoamericanas que recordaba el proyecto de Simón Bolívar.

A nivel local, las transformaciones originadas en la Universidad de Córdoba quizá tuvieron su repercusión más evidente a través de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile FECH,⁵ y los cambios operados en esta casa de estudios durante las primeras décadas del XX. En este nuevo escenario se posibilitó la llegada de alumnos que provenían de los sectores populares a través de clases vespertinas, lo que con el tiempo permitió el ascenso y la movilidad social de capas emergentes de la sociedad chilena. La educación pública y la universidad comenzaron a ser vistas desde entonces por las clases medias y bajas como una alternativa hacia el mejoramiento de su calidad de vida.

Paralelamente a los sucesos de Córdoba, los procesos reformistas no estaban ajenos a Chile; la fundación de la Universidad Popular Lastarria por la FECH en 1918, tuvo como principal objetivo el acceso de los obreros a la educación. Estos afanes renovadores en la educación cobrarían mayor fuerza en el año 1920, cuando la FECH acordó luchar “para obtener la representación de los estudiantes en los organismos directivos de la enseñanza”.⁶ En 1922, la Federación ya exigía que la Universidad de Chile fuera gestionada por los “alumnos y profesores”, y además instaba a la autonomía universitaria, docencia y asistencia libre, y a la extensión cultural.⁷ Como se dijo antes, hacer realidad una *universitas scholarium*, es decir la participación activa de los estudiantes en el gobierno universitario.

3.2 Lo popular como sentido nacional

El ambiente “juvenil” que asediaba al principal centro universitario del país pudo influir en los propósitos de Carlos Isamitt durante su período de un año y medio como director de la Escuela de Bellas Artes,⁸ dónde se propuso hacer del establecimiento un “centro de estudios superiores” que además abriera sus puertas a una nueva conciencia (obreros e intelectuales). Director en 1904 de una escuela primaria en el sector de Las Hornillas –actual barrio Vivaceta– a la edad de diecisiete años, y estudiante de arte y música durante las primeras dos décadas del siglo XX, conoció de cerca las ideas expresadas por los estudiantes de la FECH en sus campañas de comienzos de los años 20, así también el sentido americanista reflejado en su propia preocupación por el mundo popular, el mundo rural, los pueblos indígenas y sus manifestaciones culturales.

En las Bellas Artes, la visibilidad que a comienzos del siglo XX empezaba a adquirir el mundo popular tuvo un claro precedente con la llegada al país del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor como académico en 1908. Si bien el artista era un maestro que respondía plenamente a la enseñanza academicista, logró instalar entre el alumnado la preocupación por una pintura de carácter más social que se alejó del neoclasicismo imperante en el siglo XIX y abordó temáticas cercanas a la vida cotidiana, que hasta entonces estaban lejos de la visión oficial respecto a lo que debía ser el arte chileno: “El artista peninsular, de fuerte personalidad, inculcó a los jóvenes a su

maestro. Ver: Cifuentes, Luis; “Movimiento Estudiantil y Reforma Universitaria: 1967-1973”, en: Austin Henry, Robert (compilador); *Intelectuales y Educación Superior en Chile*, Santiago, Centro de Estudios Sociales, 2004.

4 Las Heras, Jorge; *El grito de Córdoba: La Reforma Universitaria de 1918 y su vigencia en la Universidad del siglo XXI*. Santiago, Editorial Universitaria, 2009, pp. 45-46.

5 Esta organización fue fundada en el año 1906 a propósito de una protesta de los estudiantes por la intervención del Gobierno de Pedro Montt (1906-1910), en la elección del Rector.

6 Las Heras, Jorge; op. cit., p. 58.

7 *Ibid.*

8 Fue Director de la Escuela de Bellas Artes desde julio de 1927 a diciembre de 1928.

cuidado artístico el estudio del realismo hispánico, pero aplicándolo a los temas nacionales, a las escenas costumbristas y los tipos populares”.⁹ Esto produjo una seria tensión dentro de la academia ya que para varios pintores y maestros el modelo estaba en los dictámenes parisinos, mientras esta generación se distanciaba de tales códigos para indagar en una pintura de corte social y nacional. Por cierto, el destacado pintor Juan Francisco González fue dejado fuera de la exposición que inauguraba el Museo de Bellas Artes para el Centenario de la República en 1910; no fue considerado porque sus prácticas estaban en contradicción con el academicismo y los temas poco “trascendentes”, contraviniendo abiertamente las prácticas de un medio artístico local que todavía miraba como referentes centrales a los modelos del arte clásico y afrancesado.

La Generación del 13, a la que Pablo Neruda bautizó bellamente como “Una capitania de pintores”, era un primer indicio del malestar del artista ante la sociedad, revelado en aquellos pintores que no entraban en los cánones tradicionales. Ellos provenían en gran parte de los sectores menos privilegiados, muchos vivieron en la pobreza y en circunstancias extremas que incluso terminaron con la vida de varios: “Les tocó vivir el momento del romanticismo exaltado, el existir destructivo, la pobreza lóbrega, intensa, la bohemia desatada...”¹⁰ El sentimiento crítico también se manifestó en la Colonia Tolstoiana, colectividad que agrupó a un selecto grupo de escritores y pintores que cultivaron las doctrinas sociales del escritor ruso, entre ellos Augusto D’Halmar, Fernando Santiván, Magallanes Moure y varios pintores como Julio Ortiz de Zárate, Pablo Burchard y Rafael Valdés, que “Después de sus obligaciones diarias, se iban a los barrios populares a enseñar arte a los hijos de obreros”.¹¹ Ello nos da una idea de los cambios sociales que vivió nuestro país en las primeras décadas del siglo XX, donde nacería la Escuela de Artes Aplicadas.

Carlos Isamitt es reconocido en la historia del arte chileno como parte de la Generación del 13,¹² pero a diferencia de sus contemporáneos en la pintura, la visión del artista pudo integrar también su formación musical y pedagógica, y esto le llevó a asumir a título personal el compromiso de trabajar en contacto con grupos humanos de los rincones más alejados del país. Mientras sus contemporáneos salían a pintar en las inmediaciones de Santiago a la manera impresionista, Isamitt se adentró en la lejanía adoptando una modalidad más cercana al “trabajo de campo” identificado con el ámbito de las ciencias sociales: “Hace viajes periódicos al Sur de Chile, subyugado por los paisajes de la lejana isla de Chiloé... Es un mundo nuevo aún no descubierto... Isamitt lo siente así y sabe buscarlo con novedad de hallazgo... valioso y serio, piensa como nosotros que cada país debe amar lo suyo, lo que es propio y lo que le pertenece... El pintor es, o debe ser, el historiador gráfico de los hechos y las cosas de su tiempo y de su patria...”¹³ Su proyecto como Director de la Escuela de Bellas Artes fue desarrollar un centro de enseñanza que además de su preocupación por la “alta cultura” fuera capaz de educar a una parte importante de aquellos niños y jóvenes obreros que tenían aptitudes artísticas, pero que también debían tener un oficio para poder subsistir ya que provenían de los sectores más desposeídos de la sociedad chilena. Las circunstancias sociales y políticas, el activo rol de los profesores y la

9 Bindis, Ricardo; *La Generación del trece*, Colección Calendario Philips, Santiago, Editorial Lord Cochrane, 1981. s/p.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Según recuerdos de su hijo Dionis, Isamitt alojó a gran parte de los artistas de la Generación del Trece en su casona de la calle Manzano, en el barrio Recoleta.

13 Vila, Waldo; *Una capitania de pintores*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1966, p. 100.

efervescencia del movimiento obrero pese al régimen autoritario de Ibáñez, desembocaron en cambios significativos para la educación superior y los modos de enseñanza con la reforma educacional de 1928. La Sección Vespertina de Arte Decorativo, era una respuesta inicial a los requerimientos, desafíos, y urgencias de una sociedad que comenzaba a sentir con mayor fuerza los avatares del siglo XX, y uno de sus aspectos claves fue el aumento del capital humano.

Tras la Primera Guerra Mundial, sus efectos en el medio chileno determinarían una situación paradójica que estuvo caracterizada por una drástica baja en las exportaciones del salitre, al tiempo que el país tuvo que sustituir una serie de productos importados, lo que significó un crecimiento de la industria nacional y en consecuencia la necesidad de una mayor cantidad de obreros. En palabras de Hernán Ramírez Necochea, autor referencial sobre el movimiento obrero chileno, "Mientras en 1915 había 2.406 establecimientos industriales que ocupaban 45.551 obreros... en 1923 había ya 3.196 establecimientos en los que trabajaban 82.118 obreros".¹⁴

Paralelamente al aumento de los obreros, las necesidades económicas de la sociedad chilena ahora comenzaban a requerir mano de obra calificada, y frente a ello la Escuela de Artes Aplicadas podía ocupar este espacio. Por otra parte, la apertura de la Universidad de Chile a integrar en sus aulas –o en algunas de ellas– a los sectores menos privilegiados, implicaba dejar de ser únicamente el centro de la elite intelectual del país, para abrirse camino al nuevo rol universitario que caracterizó a la casa de estudios entre los años 30 y los 70. Ello significó para una parte del alumnado proveniente de los sectores populares la posibilidad de alcanzar un status cultural, al vincularse a la categoría de artesanos, una de las vías de egreso que ofrecía esta nueva Escuela (ahora Universitaria) a partir de la década de 1930. El plan de estudios fue pensado como adquisición y desarrollo de saberes prácticos, e inicialmente fue visto como una manera de sustitución de manufacturas importadas, lo que supuestamente daría más trabajo, y además aportaría al desarrollo de la industria nacional.

Para los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto, en los albores de la vida republicana era posible reconocer la existencia de dos grupos de artesanos; unos cercanos a los sectores populares, que compartieron espacios y condiciones de vida con trabajadores sin oficio; algunos de ellos fueron los zapateros, carpinteros, panaderos. Sus clientes eran principalmente grupos con bajo poder adquisitivo, lo que significó la poca o nula ascensión social del contingente de artesanos mencionado. Otro grupo "más selecto", fueron los mueblistas, orfebres, costureras, maestros de obras, tipógrafos y otros artesanos portadores de una especialización mayor, quienes gozaron de una situación económica más favorable. En palabras de los autores antes mencionados, fueron vistos "como clase 'laboriosa y honrada', se identificaron con sus organizaciones y símbolos (estandarte, bandera e himno), y con valores cívicos fundados en principios ilustrados de redención social, pero que emanaron de una 'lectura popular' del liberalismo y no de una adscripción ciega a los ideales de la élite".¹⁵

Esta acepción respecto a los orígenes del artesanado local puede situar de algún modo a la Escuela de Artes Aplicadas como un escenario donde convergieron muchas clases sociales, pero donde el

14 Citado en: Massardo, Jaime; *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren*, Santiago, LOM Ediciones, 2008, p. 253.

15 Salazar, Gabriel y Julio Pinto; *Historia Contemporánea de Chile II, actores, identidad y movimiento*. Santiago, LOM Ediciones, 1999, p. 110.

plan de Artesanos tuvo una particularidad hasta el cierre definitivo del plantel en 1973: la aspiración a formar parte de la clase media emergente. Por ello, vista en la perspectiva del tiempo, la Escuela sintonizó con los cambios estructurales que vivirá la sociedad chilena durante la mayor parte del siglo XX, y además fue un claro reflejo de las nuevas relaciones educacionales que la Universidad de Chile estableció con la comunidad nacional. Estas se manifestarían en plenitud durante la rectoría de Juvenal Hernández (1933-1953), quien impulsó el rol activo de la Universidad y la participación de las clases intelectuales y los académicos en la construcción de la sociedad chilena, donde actividades como la investigación y la extensión fueron aspectos centrales.

La vida de la Escuela que abordamos estuvo marcada por la dicotomía entre dos visiones respecto a las Artes Aplicadas: una como medio de inserción en el ámbito de la industria nacional (el desarrollo "hacia adentro"); otra, que orientó su enseñanza artístico-práctica en función de valores que fueran más allá de lo económico, a la búsqueda de un afán más profundo, que era el compromiso con la cultura y una identidad nacional (el proyecto republicano). Estas dos ideas, al parecer nunca fueron entendidas como algo separado, y la siguiente cita del catálogo publicado por la Escuela en 1948 nos dice al respecto:

"Es así como entre los innumerables elementos de vida que la industria maquinizada proporciona al hombre, tienen un lugar, hoy día, algunas creaciones que, cumpliendo con las condiciones de utilidad, poseen además una especial significación: son artefactos hechos por la mano y el ingenio del hombre para el servicio del hombre".¹⁶

Si bien la dualidad entre lo artesanal y lo industrial fue una discusión no resuelta por la Escuela de Artes Aplicadas, esta aparente contradicción al final de sus días fue una fortaleza ya que mantuvo vigente una preocupación por la identidad al interior del plantel, y contribuyó a definir un carácter en el trabajo de los primeros diseñadores gráficos en el medio chileno, un imaginario donde justamente coexistieron la artesanía e industria. En menor medida, estos rasgos se manifestaron también en el diseño textil y de vestuario, mientras el diseño industrial asumió una decidida orientación industrialista e internacional.¹⁷

En la Escuela de Artes Aplicadas, la inquietud por lo popular-local se manifestó de forma incipiente en la producción realizada por el plantel entre la reforma de 1928 y la década de los años 30, para visualizarse con mayor claridad en los años 40 y 50 en la obra de varios artistas que fueron alumnos del plantel como Carlos Hermosilla, José Venturelli y Pedro Lobos principalmente. Junto a éstos, podríamos mencionar también a Santos Chávez, cuya relación con el plantel fue distinta. Desprovisto de mayores recursos, la buena voluntad del Director José Perotti lo acogió, según el relato del escultor y paisajista Tito Ortiz, alumno de la Escuela durante la primera mitad de los años 60, quien fuera amigo del artista de origen mapuche:

"Cuando Santos llegó a Santiago desde el sur, llegó a la Escuela de Artes Aplicadas, no tenía dónde dormir, no tenía nada. Lo dejaron 'arrancharse' en el taller de grabado que entonces dirigía Julio Palazuelos, para trabajar de noche. Dormía ahí, y trabajaba en el día también... En la Escuela debe haber estado unos tres años".¹⁸

16 Universidad de Chile; *Escuela de Artes Aplicadas*. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1948, s/p.

17 Aspecto vinculado a la presencia del diseñador alemán Gui Bonsiepe en el país entre 1968 y 1973.

18 Ortiz, Tito; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 09-10-08.

El profesor Waldo González, egresado y docente de Artes Aplicadas, compartió con Santos Chávez algunas conversaciones en torno al grabado a mediados de los años 50:

“Era un hombre muy reservado, con una sensibilidad muy especial, sus conversaciones giraban en torno a las expresiones formales del grabado nacional, y a las preocupaciones por su gente; el vivió toda su infancia en el campo con el pueblo mapuche, en el sur de Chile. Trabajaba en los talleres de grabado dirigidos por Marco Bontá y fue muy amigo de Viterbo Sepúlveda, otro grabador y profesor de la Escuela”.¹⁹

Los artistas antes mencionados, practicaron el dibujo, la pintura de caballete, la pintura mural, pero encontraron su principal expresión en el grabado, donde pudo asomar la función del arte como signo de su tiempo. Sin este vínculo con la sociedad, no era posible un arte nacional, y la Escuela de Artes Aplicadas fue el principal espacio a nivel local que albergó el ideario de volver a unir las artes mayores con las artes menores. En este punto debemos recordar que las mismas ideas que pretendían recobrar la unidad perdida entre arte y sociedad —lo que pasaba por reivindicar las artes menores simbolizadas en el artesano—, animaron las enseñanzas de la Bauhaus. En su Manifiesto del año 1919, su Director Walter Gropius señalaba: “¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un arte profesional. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano. El artista es un artesano de nivel superior”.²⁰ Estas ideas, que habían sido precursoras en parte de la modernidad, probablemente tuvieron mucho sentido para Carlos Isamitt, quien visitó la mítica escuela alemana en 1925 y conoció al Director Gropius, quien le contó sobre los métodos de enseñanza puestos en práctica por entonces. Ya avanzada la década siguiente, cuando la Escuela de Artes Aplicadas formaba parte de la Universidad de Chile, el segundo catálogo del establecimiento publicado el año 1934 retomaba los conceptos anteriores:

“La nueva generación de artistas pensó con toda justeza que hoy resulta vano ‘considerar separadamente las creaciones del arte puro y de arte aplicado y establecer una imposible jerarquía entre artes mayores y artes menores’. Para el verdadero artista constituye un mismo esfuerzo de creación el cuadro y la estatua o el modelado de un jarro, y el sentido social del Arte radica en su posibilidad de llevar [de] la Belleza y la gracia de las formas, a todas las actividades humanas”.²¹

En este pasaje vemos cómo el sentido social aparece en función del objetivo que se quería dar a la Escuela, y aunque muchas de las premisas sobre la relación entre arte y sociedad tal vez no se cumplieron, es posible reconocer estos signos de la modernidad en el ambiente nacional en tiempos donde los movimientos de izquierda habían comenzado a tener un poder gravitante en la escena política nacional, lo que no fue ajeno a Artes Aplicadas, especialmente en casos como los artistas antes mencionados. Varios de ellos pertenecieron o fueron partidarios del Partido Socialista o el Partido Comunista. Por otra parte, el sentido de la Escuela se justificaba en razón de ampliar el concepto clásico del mundo artístico, pues no solo se buscaba enseñar las técnicas u oficios, sino además suscitar “el espíritu de creación artística”²² hacia la búsqueda de un “arte propio” y por ese camino

19 González, Waldo; entrevista por Mauricio Vico, 18-08-09.

20 En: Cirlot, Lourdes (editora); *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, p. 226.

21 Universidad de Chile; *Escuela de Artes Plásticas Sección Artes Aplicadas*.

Santiago, Editorial Nascimento, 1934, p. 4.

22 *Ibid.*, p. 5.

recuperar la “bella tradición folklórica del viejo artesanado colonial y el fresco aporte indígena”.²³ Fueron argumentos como éstos los que sentaron las bases para cultivar en los diferentes talleres una búsqueda y preocupación por lo popular-local, premisa que se mantuvo con mayor o menor fuerza a través de toda la historia del plantel. Respecto a este énfasis, está el testimonio de Sara Costa, quien fuera alumna del plan de Artesanos de la Escuela a comienzos de los años 50:

“A don José Perotti le gustaba ese enfoque... se hacían hartas cosas influidas con eso. Recuerdo que una vez una compañera quería hacer unos esmaltes con motivos japoneses, y él se enojaba, y siempre decía: ‘¡Por qué no hacen algo chileno, estamos en Chile!’... Nos orientaba a una búsqueda más local”.²⁴

Esta preocupación por la identidad nacional motivó durante la época que revisamos el rescate de la herencia cultural proveniente de los diferentes pueblos indígenas que habían habitado el territorio chileno, y algunos de los autores más destacados en esta corriente fueron Ricardo Latcham, Tomás Guevara, Eugenio Pereira Salas, Tomás Lago, Oreste Plath, entre otros. La rectoría de Juvenal Hernández tuvo el valor de consolidar a la Universidad de Chile como principal entidad cultural del país, y ello se traducirá en la importancia que adquirieron los estudios dedicados a las expresiones populares, que fueron desde la recopilación de los mitos y leyendas hasta la artesanía tradicional (Quinchamalí, Pomaire, la cerámica de Talagante, Rari). Este tipo de investigaciones representaron un contenido importante para varios profesores de Artes Aplicadas que en sus cursos desarrollaron trabajos que involucraran a los alumnos con el folclore y las manifestaciones del arte popular. Fue el caso de dos ceramistas formados en la Escuela: Ramón Miranda y Luis Guzmán Reyes, alumnos de Karl Hassmann en el curso que el profesor checo impartiera entre 1928-29, y que posteriormente se desempeñaron como profesores; Guzmán en cerámica, y Ramón Miranda en expresión gráfica. De este último Waldo González dice:

“Profesor ceramista, generalmente le daba una importancia muy grande a esta esencia nuestra, y al mismo tiempo todo su quehacer se basaba en el desarrollo de expresiones basadas fundamentalmente en la transparencia, en lo simple, pero en lo armónico y poderoso que era la imagen gráfica, basada en culturas precolombinas”.²⁵

A propósito de una exposición de Luis Guzmán realizada en el Ministerio de Educación en 1955, donde presentó cerca de doscientas obras de pequeño formato, un artículo publicado en la revista *En viaje* señalaba: “Las obras de mayor magnitud interior son, evidentemente, aquellas en que es posible observar preocupación, un tanto tímida, por el hombre del campo; sus alegrías y sus problemas. Parece que el artista hubiera querido dejar de lado todo aquello que no fuera folclore”.²⁶ El trabajo de Guzmán se enmarcó dentro de la recuperación de la cultura local, desarrollando toda una cerámica que permanentemente citó escenas del mundo rural y vernáculo.

En la Escuela de Artes Aplicadas, la creación popular y con un mayor sentido de arraigo debió de haber estado más íntimamente ligada al plan de Artesanos, que el plantel ofrecía en horario vespertino con estudios cuya duración iba de dos a tres años, donde asistían los alumnos provenientes de los estratos sociales más modestos. Para ingresar a esta modalidad se exigía únicamente la licencia de estudios primarios, que

23 *Ibíd.*

24 Costa, Sara; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 26-03-08.

25 González, Waldo; entrevista por Eduardo Castillo, 06-02-08.

26 Sin autor; “La cerámica de Luis Guzmán”. *En viaje*, núm. 257, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, marzo de 1955, p. 65.

hoy conocemos como Enseñanza Básica. Para la ceramista y docente Polimnia Sepúlveda, alumna del plan Artífices durante la primera mitad de los 60, las diferencias académicas entre ambos planes no pasaban tanto por la asignatura de taller, que era común, sino por la formación general:

“El plan vespertino para artesanos tenía la misma formación en los talleres, pero con menos cursos complementarios; su esquema de ramos era más sencillo que el plan diurno de los artífices. Éste era más amplio y profundizaba más en las materias; tenía más dibujo: dibujo, dibujo técnico y dibujo aplicado. Tenía también el Taller central de Decoración de Interiores y un ramo llamado organización donde se ejercitaban los procesos de un proyecto. A los talleres de las distintas artes aplicadas asistíamos, en las tardes, los alumnos de ambos planes; así es que nos conocíamos todos”.²⁷

Algunos de los cursos del plan Artesanos estuvieron orientados a la alfarería y torneado, decoración cerámica, grabado, litografía, afiches, encuadernación, forja y repujado en metales, ebanistería, telar, orfebrería. Entre los artesanos formados en la Escuela, un lugar importante lo ocupan Alicia Cáceres y Juan Reyes, quienes tras estudiar en Artes Aplicadas durante la segunda mitad de los años 40, han desarrollado su vida profesional por más de cinco décadas. Respecto a su paso por el plantel y el énfasis en el arte popular, valga mencionar el testimonio de Juan Reyes:

“Para esa época, poner un librito o cántaros de greda en un cuadro era estar metiendo las manos en algo prohibido. Pero el profesor Marco Bontá siempre decía... ¡Nosotros somos americanos!, como si discutiera con alguien. A nosotros nos encantaba escucharlo, porque más que un alegato, nos daba una dirección hacia el derecho que teníamos los pueblos americanos de acercarnos a una expresión propia”.²⁸

Por su parte, Alicia Cáceres relata que mientras estudiaba cerámica fue buscando un lenguaje “que nos expresara como pueblo, nuestros personajes populares, nuestra gente de trabajo”, pero sin embargo “la orientación del profesor jefe [René Mesa Campbell], era más clásica y europeizante”.²⁹

Si como dijimos antes la búsqueda de una identidad en el quehacer artesanal estuvo presente desde los inicios de Artes Aplicadas, ello se acentuó a fines de los años 30 con la llegada del Frente Popular al Gobierno, y entre sus premisas estaban “la búsqueda del desarrollo industrial que independizaría a Chile, sus intentos de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores y su ‘Gobernar es Educar’...”.³⁰ José Perotti, Director del plantel entre los años 1933 y 1956, tenía las mismas inquietudes que el fundador Carlos Isamitt sobre un proyecto cercano a las artes populares, y varios antecedentes demuestran este afán. Su participación activa en la Sociedad “Amigos de la Isla de Pascua” desde los años 40 y en las gestiones para la creación de un “Instituto de Estudios Pascuenses”, eran testimonios de su interés por los pueblos originarios. La atmósfera que se vivió en tiempos del Frente Popular, dio inicio en Perotti al americanismo.³¹ Este encuentro con la cultura latinoamericana lo llevó a la “toma de conciencia de un desarrollo histórico velado para él hasta la fecha... lo precolombino, lo colonial y lo moderno mexicano, pasan a ser vitales para su sensibilidad”.³²

27 Sepúlveda, Polimnia; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 22-10-07.

28 Cáceres, Alicia y Juan Reyes; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 04-02-08.

29 Cáceres, Alicia y Juan Reyes; *Nosotros los Artesanos*. Santiago, Área de Artesanía Departamento de Creación Artística Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008, p. 97.

30 Perotti, German; “El Arte del Hombre, por el Hombre y Para el Hombre”, ensayo biográfico sobre José Perotti. Estocolmo, 1992, sin publicar.

31 Recordemos a grandes autores que adhirieron a esta corriente como el colombiano Germán Arciniegas, los poetas chilenos Gabriela Mistral y Pablo Neruda, el escritor peruano José María Arguedas, el pintor brasileño Candido Portinari, además de la triada de muralistas mexicanos José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

32 Perotti, Germán; op. cit.

Con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, este compromiso con el mundo popular cobrará forma en dos destacados alumnos: José Venturelli y Pedro Lobos, ambos con una trayectoria muy significativa en el arte nacional. José Venturelli (1924-1988), pintor, muralista y grabador, tuvo un vivo interés por las condiciones de vida del proletariado y los postergados, acorde a su compromiso político como militante del Partido Comunista. Su fecunda obra plástica se caracterizó por el uso de la figuración, la influencia compositiva del muralismo mexicano y por buscar un lenguaje visual cercano al pueblo y que se identificara con el mundo latinoamericano. Un trabajo emblemático de denuncia política fueron los grabados que realizó para ilustrar el libro de Pablo Neruda *28 de enero*, que abordó los hechos de represión contra una manifestación popular donde murieron ocho personas en 1946.³³ En este trabajo Venturelli desarrolló toda una iconografía marcada fuertemente por la tragedia, que sería uno de los referentes para la identidad visual de la izquierda chilena. Una versión posterior de los mismos conceptos que estuvo más influida por el muralismo mexicano, fue la colaboración prestada a otro libro del mismo autor: el *Canto General*, cuya edición clandestina publicada en 1950 también fue ilustrada con grabados de Venturelli.

Pedro Lobos (1919-1968), también pintor, grabador y muralista, reflejó en su trabajo sus orígenes humildes que lo llevarían a trabajar en distintos oficios como obrero textil y pintor de “brocha gorda”. Nacido en el pueblo de Putaendo, fue hijo de un campesino y una lavandera que cultivó la alfarería, y en 1939 ingresó a los cursos nocturnos de Artes Aplicadas con el apoyo del escultor Samuel Román Rojas, profesor del establecimiento. En su formación fue importante la presencia de los profesores José Perotti y Marco Bontá. Germán Perotti, recuerda de manera especial una situación ocurrida al interior del taller de grabado, a fines de los años 30:

“José Perotti fue llamado por el profesor de grabado Marcos Bontá, para que arbitrara una discusión que sostenía con Lobos. ‘Mire Director...’ le habría dicho Bontá, mostrándole la piedra ya preparada e instalada en la prensa. ‘¿Cómo voy a permitir que este alumno imprima... ¿Dónde ha visto usted seres humanos con manos que parecen garras y esos ojos exagerados!’ –‘Pero profesor...’ habría replicado Lobos sin esperar la opinión del Director, ‘¿Que no sabe usted que el trabajo agranda las manos y el hambre abre los ojos?’ El Director habría argumentado entonces que esa era la más sabia respuesta que jamás le hubiera escuchado a un alumno y que era ése, precisamente, el realismo que un artista debía buscar”.³⁴

Tras sus estudios, Pedro Lobos obtuvo el título de Profesor de Artes Plásticas, y en 1945 fue nombrado como profesor auxiliar del curso de grabado. Tres años más tarde obtiene una beca para ir a Brasil donde estudia pintura mural con Candido Portinari. Posteriormente, fue becado también por el Gobierno de México donde profundizó sus conocimientos sobre el mural con los maestros Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, además de continuar sus estudios en torno al grabado durante la estadía en dicho país.³⁵ En los años 60, retornó a la Escuela que lo había formado para impartir clases de dibujo en el plan de Artesanos, labor que desempeñó hasta su muerte en 1968.

33 Entre ellas estaba Ramona Parra, joven obrera y dirigente comunista cuyo recuerdo inspiró a las brigadas muralistas de las JCC que tomaron su nombre en 1969.

34 Perotti, Germán; op. cit.

35 Gran parte de sus obras se encuentran en Argentina, Ecuador y Uruguay. En Chile, forman parte de colecciones particulares en Santiago, Temuco, Valdivia y Concepción. Además colaboró en la creación de la Escuela de Artes Aplicadas de Mérida, y en Guayaquil fue uno de los fundadores del taller de grabado en la Escuela de Bellas Artes.

En su obra gráfica, además de los temas asociados al folklore chileno y el mundo campesino, las escenas son expresadas mediante un realismo que alude el dolor y sufrimiento de las clases desposeídas. Por otra parte, recurrentes en sus dibujos, óleos y grabados fueron algunos objetos vinculados a la cultura popular chilena como el trompo, el volantín, el run-run, el barquito o el sombrero de papel de diario y el remolino dieciochero. Ingresó al Partido Comunista muy temprano: “Muy chiquillo. Cuando entré a trabajar en la fábrica. Allí había un sindicato y debí definirme... Así quedé ubicado en una clase social que era víctima. Sentí que era injusta esa realidad y me enrolé en la juventud comunista”.³⁶ Sus ideas políticas según él fueron en su obra plástica una vinculación natural, más que una obligación:

“La política en la pintura es perniciosa, eso no quiere decir que el hombre-pintor no tenga ideas políticas. Cuando el pintor intenta la búsqueda de las leyes de armonía que rigen los elementos plásticos, los cálculos políticos no entran en juego. Pero apenas este mismo pintor se pregunta para qué trabaja, las posiciones ideológicas y políticas le salen al paso inevitablemente y de inmediato”.³⁷

Frente a la dicotomía entre artesanos y artistas, Pedro Lobos decía: “Soy un artesano, ni más ni menos que un artesano”.³⁸ Bajo este sentido su preocupación está en la técnica, pero también en lo social: “Yo no soy artista, como tampoco lo fueron los hombres que hicieron Notre Dame. Aquello fue una típica obra de artesanos, ahora se la define como obra de arte”.³⁹ Su trabajo artístico se puede definir en la inspiración popular y un realismo social. Así, fue uno de los artistas que marcó en cierto momento una tendencia del arte nacional que tuvo sus referentes en la historia de Chile y los sectores más pobres del país.

Otro artista que es importante destacar es Carlos Hermosilla (1905-1991), quien fuera alumno de Artes Aplicadas durante los años 30 y que compartió junto a Lobos sus preocupaciones por el grabado. Su obra puede ser considerada como un arte social orientado a rescatar el mundo popular local, que también reflejó los cambios de vida desde el mundo rural al urbano: la migración campo-ciudad, que ha sido una característica permanente en Chile y donde los sectores populares han tenido la esperanza de encontrar una mejor calidad de vida. Por otra parte, su obra reflejó también la influencia del realismo socialista, en la presencia de las masas confrontadas a la figura singular de los líderes, y así también en la representación de arquetipos de la cultura izquierdista, como el “orador” que propaga su discurso “a viva voz”. Al igual que Venturelli, Hermosilla dejó un testimonio de su compromiso político en colaboración con el mundo literario, donde es importante destacar el libro *Mundo a Mundo, epopeya popular realista*, del poeta Pablo de Rokha, publicado en 1966 y que fue ilustrado con grabados en linóleo de Carlos Hermosilla.

Junto a los tres artistas anteriores, también es importante destacar a Santos Chávez (1934-2001), que si bien no fue alumno de Artes Aplicadas, frecuentó el plantel como espacio de trabajo. Desde muy temprano fue cercano a los movimientos de izquierda y entendió que la labor de un artista “tiene deberes para con la vida y felicidad del ser humano”,⁴⁰ aunque su obra se mantuvo alejada del realismo socialista y de la propaganda, para asumir en cambio un compromiso con el pueblo mapuche y el mundo campesino. Santos Chávez

36 Álamos, Teresa María; “Retrato hablado de Pedro Lobos”. *Mapocho*, núm. 16, Santiago, Biblioteca Nacional de Chile, 1968, pp. 104-105.

37 *Ibíd.*, p. 104.

38 *Ibíd.*, p. 105.

39 *Ibíd.*

40 Ver: Santos Chávez *xilografías y linóleos*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2004, p. 19.

junto a José Venturelli, Carlos Hermsilla y Pedro Lobos, ejercieron el grabado como expresión artística, y durante la medianía del siglo XX –período adverso para la izquierda chilena– tuvieron la importancia de construir un imaginario visual que tendrá consecuencias para el afiche y el diseño gráfico en las décadas de los 60 y 70. La búsqueda identitaria que animó a la Escuela de Artes Aplicadas a lo largo de su vida pudo manifestarse con claridad en el trabajo de los artistas que hemos nombrado anteriormente, y se podría afirmar que fueron los pioneros a nivel nacional en el desarrollo de una iconografía que asoció lo popular-local con las raíces americanas, sumado esto a un claro compromiso de izquierda. Pero ello fue solo una arista entre varias que también se manifestaron en el ambiente nacional; la literatura, la música, el cine de arquetipos populares (tan característico de los años 50), el teatro, etc. Lo relevante fue que estos artistas vinculados de distinta manera a Artes Aplicadas lograron un cierto reconocimiento social –y político– haciendo suyas aquellas consignas que provenían de la visión fundacional del plantel señalada por Carlos Isamitt y José Perotti.

3.3 Los pasos perdidos

Desde fines de los años 30 hasta comienzos de los años 60, la documentación visual y escrita sobre la Escuela es escasa. Pareciera ser el período donde menos se puede constatar un seguimiento histórico, y particularmente coincide con los inicios de la Segunda Guerra Mundial y luego con la Guerra Fría y sus repercusiones en Chile. Bajo el mandato de González Videla (1946-1952), se promulgó en 1948 la Ley de defensa permanente de la democracia, conocida como la “ley maldita”, que puso fuera de la legalidad al Partido Comunista, e inició la persecución política, encarcelamiento y relegación de sus dirigentes y partidarios. Siguió a este Gobierno el segundo período presidencial de Carlos Ibáñez (1952-1958), que tampoco fue menos adverso para la izquierda. Finalmente, estos sectores políticos volverían a tener un mayor protagonismo en la elección de 1958, cuando el candidato de la derecha Jorge Alessandri se impuso por estrecho margen al abandonado socialista Salvador Allende.

Desde la posguerra, Estados Unidos pasó a tener una ingerencia y dominio sobre Latinoamérica como nunca antes, y este nuevo ordenamiento del mapa político implicó una readecuación del panorama social y económico en Chile. En este último caso, las políticas de fomento de la industria nacional iniciadas por los Gobiernos radicales comenzarían a declinar lentamente, mientras el país del norte consolidó su “economía de libre mercado” y definió una fuerte expansión mundial de sus empresas, surgiendo el concepto de “transnacionales” y, hacia las últimas décadas, el de “globalización”. Frente a este proyecto, que ya no delimitaba fronteras, el producto nacional en competencia con el extranjero no tendría cabida, ya que no contaba con la infraestructura y tecnología para competir en los mercados internacionales. Pedro Álvarez describe de este modo a las campañas publicitarias que se convirtieron en la cara visible del nuevo modelo económico a nivel local:

“El aumento de las campañas publicitarias que se llevaron a cabo en nuestro país no sólo se basó en su capacidad de seducción y persuasión

sino también en un conjunto de causas económicas de largo alcance. Las estrategias de difusión y venta de marcas y productos fueron instrumentos que acentuaron la dependencia de las economías nacionales de Latinoamérica respecto de los países centrales, impulsando el consumo de bienes importados e imponiendo una apertura forzada de éstas al obligar a la industria local a operar con precios internacionales competitivos. Asimismo, la eficacia de los mensajes publicitarios fue un factor determinante en el proceso de inserción de la empresas extranjeras –no sólo en el ámbito productivo– sino también en el tramado social, tanto a nivel nacional como regional”.⁴¹

De esta forma, lo popular-local y el nacionalismo, tendencias que desde fines de los años 20 buscaron una mayor autonomía respecto a una Europa devastada por la guerra y a un Estados Unidos azotado por la depresión de 1929, perdían terreno en la posguerra ante la expansión del *american way of life*, la obsolescencia programada⁴² y el consumo. Por otra parte, la industria norteamericana y europea había entendido claramente que la calidad en el desarrollo de los productos industriales pasaba por la investigación científica y tecnológica, visión que el Estado chileno asimiló recién en los últimos cinco años del modelo de “desarrollo hacia adentro”.⁴³

A medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XX, la Escuela de Artes Aplicadas experimentaba un franco retroceso, y al no contar con la tecnología e infraestructura adecuada se restringieron sus opciones de contribuir al desarrollo del país, como habían sido sus postulados desde sus inicios. Esto puede explicar el bajo perfil que adquirió en ese escenario que le fue adverso; otra causa que contribuyó a su declive fue un profesorado que en gran parte no se renovó en su desarrollo profesional y académico. Testimonio de esta pérdida de visibilidad para el plantel dentro del panorama universitario, fue la escasez de espacios de difusión con que contó. Pero esta situación no sólo afectaba a la Escuela de Artes Aplicadas sino que también a la Facultad de Bellas Artes, a la que pertenecía. La *Revista de Arte*, publicación surgida en 1928, que reapareció con regularidad durante los años 30 (dando amplia tribuna a Artes Aplicadas por aquellos años), perdió presencia en los años 40, para retomar una circulación regular en los años 50, y declinar finalmente en la década siguiente. Como contrapartida, otros medios de difusión cultural de la Universidad de Chile mantuvieron una circulación más regular a lo largo de estos años, como fue el caso de la *Revista Musical Chilena*, donde publicó frecuentemente sus artículos Carlos Isamitt, quien desde los años 30 se concentró en sus investigaciones en el ámbito de la música. En 1962, Isamitt expresaría sus ideas en torno a la importancia del folklore en la enseñanza, preludivando de alguna manera lo sucedido a fines de la misma década con el movimiento de la Nueva Canción Chilena, y posteriormente con las políticas culturales del Gobierno de la Unidad Popular:

“El concepto de folklore, como ciencia que contribuye a un mejor conocimiento del hombre, ha venido imponiéndose cada vez más, en los centros de mayor cultura. No es aventurado, entonces, creer que sobrevendrán circunstancias propicias para tener en cuenta las posibilidades que los productos folklóricos ofrecen...”⁴⁴

41 Álvarez Caselli, Pedro; *Chile Marca Registrada. Historia general de las marcas comerciales y el imaginario del consumo en Chile*. Santiago, Ocho libros Editores / Universidad del Pacífico, 2008, p. 173.

42 Esta estrategia comercial consistió en definir claramente el ciclo de vida para los productos y así regular la circulación de bienes materiales y, por tanto, el consumo masivo.

43 A propósito de la creación a fines de 1968 del Instituto de Investigaciones Tecnológicas INTEC, filial de CORFO, cuya finalidad fue “crear un grupo multidisciplinario y multisectorial para transferir tecnología a diversos campos”. Danús Vásquez, Hernán; *Crónicas mineras de medio siglo, 1950-2000*. Santiago, RIL Editores, 2007, p. 380.

44 Isamitt, Carlos; “El folklore como elemento en la enseñanza”. *Revista Musical Chilena*, año XVI núm. 79, Santiago, Facultad de Ciencias y Artes Musicales Universidad de Chile, enero-marzo 1962, p. 75.

A continuación, Isamitt retomaba el siempre esquivo concepto de la identidad:

“En todo lo que hace el hombre, quienquiera que él sea, deja un documento de la mayor autenticidad, no sólo de su conciencia individual, sino también de rasgos propios de su medio histórico, cultural y físico. Estos contenidos son los que valorizan todas las manifestaciones del folklore. Las canciones, las danzas, los instrumentos típicos y su música, patrimonios del pueblo, alientan modos culturales muy propios, diferenciales, pero también entrañan aspectos comunes de sentido humano”.⁴⁵

Posteriormente, el artista abordaba la necesidad de enfrentar el tema con la capacitación adecuada, y desde una visión científica:

“...la incorporación del folklore en la escuela no puede ser iniciativa improvisada; para emprenderla y para que alcance sus proyecciones de cultura, es necesario contar, previamente, con algunas realizaciones que no existen en los dominios de nuestra Educación. Entre ellas la creación de cátedras de la especialidad, entre las asignaturas que preparan a los profesores primarios y secundarios... Esta capacitación científica y metodológica es indispensable...”⁴⁶

Carlos Isamitt planteaba también el rol protagónico que le cabía desempeñar a la Universidad de Chile en este impulso al folklore, y también la necesidad de crear un museo sobre el tema “como fuente de inspiración y centro de esparcimiento cultural”, donde se podría encontrar grabaciones, películas, fotografías, instrumentos, y así también “libros, monografías, revistas y demás publicaciones referentes al folklore...”⁴⁷ Lo que hasta aquí revisamos y que no está exento del idealismo de su autor, revela otros aspectos más concretos, que durante la época que estudiamos no estaban muy claros en la Escuela que el propio Isamitt había fundado. El artículo reflejaba una visión respecto a ámbitos como la investigación, docencia, y extensión, premisas centrales de la Reforma Universitaria a fines de la misma década, donde Artes Aplicadas careció de mayor planificación. Sin embargo, lo más importante asoma cuando el artista manifestaba que estos anhelos no eran parte de un proyecto cultural “nuevo”, sino más bien de otro que todavía estaba pendiente:

“Sé que estas realizaciones pertenecen a un mañana que todos los que amamos la evolución progresista de nuestras instituciones deseáramos bien próximo; **las hemos venido esperando desde hace más de treinta años**”.⁴⁸

La brecha de tiempo referida por Isamitt mediaba entre la reforma educacional de 1928 y comienzos de los años 60, y en ese radio de tiempo la Escuela de Artes Aplicadas se había alejado de las nuevas coordenadas hacia donde se estaba moviendo la sociedad chilena. En el orden mundial surgía una nueva dicotomía entre países desarrollados y subdesarrollados, y Chile formaba parte de este último grupo. Sin embargo, cabe hacerse la pregunta de por qué el “desarrollo hacia adentro” no fructificó. Bajo el nuevo orden económico surgido en la posguerra, en oposición al avance del socialismo se alzó la expansión de una economía capitalista basada en el consumo, que a la postre terminó apabullando a la órbita socialista y su economía de planificación centralizada, en que el manejo de los bienes de producción estuvo bajo el control del Estado. Desde la década del 40 hasta

45 *Ibíd.*

46 *Ibíd.*, p. 76.

47 *Ibíd.*

48 *Ibíd.*, p. 77. El destacado es nuestro.

1970 Chile había optado por una economía mixta (privada-estatal), que no había sido la solución al tema de la pobreza, y la demanda de bienes materiales que aportaran al mejoramiento de la calidad de vida puso en crisis a la industria nacional, que como dijimos antes se encontraba atrasada en cuanto al desarrollo científico-tecnológico.

Por otro lado, la agricultura tampoco había transitado al ritmo de los desafíos de la sociedad chilena, quedando rezagada, lo que desencadenó la aplicación de la Reforma Agraria. Ésta comenzó a fines del Gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964), presionado en parte por la política internacional estadounidense bajo el Gobierno de John F. Kennedy representada por la “Alianza para el Progreso”. Este acuerdo al que Chile suscribió, se tradujo en una serie de inversiones destinadas a la agricultura chilena, y en el fondo tenía claros fines políticos. Frente a una agricultura retrasada, los movimientos de izquierda se hacían más poderosos y radicales; por ello, una forma de neutralizar la politización del campesinado era introducir mejoras sustanciales en su calidad de vida, como por ejemplo el acceso a la propiedad de la tierra, vieja añoranza de estos sectores sociales y a su vez aspecto clave del discurso de la izquierda en Latinoamérica.⁴⁹

El intento por fomentar el desarrollo en las provincias que significó la Reforma Agraria, no sólo se hizo extensivo a la agricultura. Las “industrias locales”, cuyo desarrollo anheló Carlos Isamitt desde los inicios de Artes Aplicadas, no se proyectaron de acuerdo a lo esperado, y así, actividades como la artesanía o los oficios tradicionales fueron vistos como una alternativa para la generación de recursos bajo la idea del fomento productivo local. El respaldo a estas actividades adquirió forma dentro de las políticas estatales con la creación del Servicio de Cooperación Técnica SERCOTEC en 1952, filial de la CORFO, “mediante la firma de un acuerdo cooperativo de asistencia técnica, al que concurrieron la Corporación de Fomento de la Producción, el Gobierno de Chile y el Instituto de Asuntos Interamericanos en representación del Gobierno Norteamericano”.⁵⁰ Inicialmente orientado al desarrollo del sector empresarial, desde 1962 este organismo enfocó su acción hacia el sector artesanal y la Pequeña y Mediana Industria a causa del informe publicado por la CEPAL en 1960. Esto debido a que algunos estudios indicaban que la industria fabril era de “pequeño tamaño” ya que cerca del 80% estaba constituida por establecimientos que ocupaban entre 10 y 50 obreros y empleados:

“...la Pequeña Industria, con un 77% de los establecimientos de más de 10 personas, sólo da ocupación a un 27% de obreros y empleados, y la Gran Industria, con sólo el 23% de establecimientos, da ocupación al 73%. Por tanto, es una característica de la industria chilena la atomización en unidades pequeñas y la concentración de la ocupación en unidades grandes. A su vez, el promedio de personas por establecimiento es de 20,4 en la pequeña industria y de 182,5 en la grande, siendo el tamaño medio de la industria de 58,4 personas por unidad fabril”.⁵¹

En Chile, durante el decenio 1950-60 se produjo un estancamiento de la productividad, vinculado con “el aumento de capital por trabajador”, y una de las razones fue los costos del Seguro Social. Por otro lado, la situación tomó un carácter dramático por cuanto la industria resultó incapaz de absorber la fuerza de trabajo por el aumento de la población, lo que tuvo como consecuencia “un crecimiento

49 Valga recordar el pensamiento de José Carlos Mariátegui en Perú, y la consigna “la tierra para el que la trabaja”, difundida ampliamente en tiempos de la Revolución Mexicana, a comienzos del siglo XX.

50 Ver: “Historia”, en: <http://www.sercotec.cl/> [fecha de consulta: 08-08-09].

51 *Pequeña Industria y Artesanía en Chile*. Santiago, Consejería Nacional de Promoción Popular, 1968, p. 21.

desproporcionado de los servicios y de los empleos de gobierno”.⁵² Por ello, se pensó que era importante el desarrollo de la pequeña industria y el artesanado, lo que podía llevar “a una conciliación y a un equilibrio más perfectos entre el desarrollo económico y el desarrollo social”,⁵³ donde “las pequeñas empresas industriales y los talleres artesanales, son uno de los caminos para aumentar la participación, tanto activa como pasiva, de las clases populares postergadas en la vida económica del país...”⁵⁴

Las políticas estatales emprendidas en los años 60 sobre el desarrollo de la artesanía como un área que podía constituir un espacio para generar empleos desde el Estado motivaron resistencia desde la academia. Al interior de la Universidad de Chile ello pudo encontrar sus razones en que la visión respecto a la artesanía y los oficios tradicionales pudo adquirir mayor protagonismo bajo un sentido de conservación y difusión canalizado a través del Museo de Arte Popular Americano, creado en 1943, por sobre el fomento productivo de estas actividades, enfoque que tenía Artes Aplicadas. En un artículo publicado por la revista *En viaje*, Tomás Lago, Director del Museo, se refería al tema de la siguiente manera:

“Se pretende resolver el problema con un criterio económico, como si se tratara de una industria vulgar y corriente. Los errores se cometen por falta de una planificación adecuada, cuando el Estado debería tener una política cultural al respecto y no una política económica, para impedir que la artesanía siga deteriorándose”.⁵⁵

En este debate sobre los límites de la artesanía como una unidad económica para el país también tuvo participación el Decano de la Facultad de Bellas Artes Carlos Pedraza, quien entró en polémica con motivo de las nuevas políticas que deseaba desarrollar el Ministerio de Economía. En noviembre de 1963 exponía sus argumentos en carta dirigida al Rector Eugenio González:

“Señor rector,

ya el año pasado, en sesión extraordinaria del Instituto de Extensión de Artes Plásticas del 12 de diciembre, se trató con cierta detención del problema que surge cuando la acción del Estado aparece en discordancia con los organismos especializados en el estudio de los problemas de la cultura, al considerar la aplicación de un Plan de Ayuda a las Artes Populares Tradicionales del pueblo de Chile, anunciado por el Ministerio de Economía dentro de su proyecto de promoción de la pequeña industria y artesanado.

En la información rendida en esa oportunidad por el Director del Museo de Arte Popular, dependiente del Instituto, quedó en evidencia que ni ese organismo, ni ningún otro centro de estudios especiales tenían conocimiento acerca de la aplicación misma de ese Plan, lo cual creaba un suspenso inquietante en sus resultados, toda vez que se hablaba allí de prestar ‘asistencia técnica’ a los oficios populares ‘procurando su comercialización’.

Generalmente la asistencia técnica deriva a la mecanización de las industrias, y la promoción comercial a la standarización de los productos de acuerdo con los patrones internacionales, lo cual es totalmente negativo en el caso específico de estas manualidades, pertenecientes al campo de la antropología cultural. Es obvio que la aplicación de un proyecto de esta naturaleza debe ser llevado a la

52 *Ibíd.*, p. 7.

53 *Ibíd.*

54 *Ibíd.*, p. 106.

55 En: Zamora, Lucía; “Entre la autenticidad y la comercialización doble ruta para la artesanía folklórica”. *En viaje*, núm. 406, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, agosto 1967, p. 9.

práctica empleando todo un sistema de conocimientos y la responsabilidad oficial especializada”.⁵⁶

Los anteriores desencuentros institucionales en áreas o proyectos donde había mucho por hacer y más de algún objetivo en común, pueden explicarse como consecuencia de un cierto recelo de parte del mundo académico frente a lo que se consideraba como una intromisión por parte del Ministerio de Economía en áreas que no le correspondían. Estos sucesos también pueden verse en la perspectiva histórica como un indicio de cambio social; ahora se consideraba a todas aquellas áreas que tenían un potencial económico y de beneficio para la comunidad. Así lo entendieron países como Italia, Suecia, Finlandia y España, todos ellos con fuertes políticas estatales de apoyo a la pequeña y mediana empresa, que transitaron hacia la industria sin desmerecer a las artesanías. Sin embargo, esta dimensión económica del mundo artesanal nunca fue entendida en plenitud dentro de la Escuela de Artes Aplicadas, donde varios académicos estimaban que el valor de la artesanía provenía de un ámbito cultural y antropológico. Por otra parte, en el plantel se formaba a artesanos no necesariamente vinculados a los pueblos originarios o a una tradición familiar de generaciones, y por lo tanto su quehacer se debatía entre asimilar una herencia cultural por un lado y buscar aquello que podía considerarse como original por otro. Al respecto, el testimonio de Ana Acosta, quien fuera alumna del plan Artesanos en la primera mitad de los años 60:

“Los artesanos urbanos eran casi todos salidos de la Escuela, y ahí enseñaban a apreciar el trabajo de otros. Se admiraban mutuamente los artesanos urbanos y los tradicionales, por llamarlos de alguna manera”.⁵⁷

En los años 60, distintas instancias dieron cuenta del renovado sentido que estaban cobrando en el medio chileno definiciones como arte popular, artesanía, oficios y arte aplicado. En 1961, el documentalista Fernando Balmaceda, quien fuera alumno libre de Artes Aplicadas durante la segunda mitad de los años 40, realizó la película *Manos Creadoras*, donde buscaba plasmar su interés por un proyecto académico que lo había impactado en su juventud y que creía necesario valorizar: “Era como un solo taller donde se hacían distintas actividades... Eso fue lo que más me impresionó”.⁵⁸ Balmaceda propuso la iniciativa a Luis Oyarzún, entonces Decano de la Facultad de Bellas Artes, y gestionó personalmente los recursos para el documental ante los empresarios norteamericanos de la Braden Copper Company. Acerca de esta película, Ricardo Bindis, profesor de historia del arte en la Escuela, comentaba en la *Revista de Arte*:

“Conjuntamente con la proyección del film ‘Manos Creadoras’, que se exhibió como complemento de películas en la mayoría de los cines céntricos de la capital, se montó una exposición en los patios de la Casa Central de la Universidad de Chile, para mostrar en forma más clara los planes de estudio y los resultados efectivos de los talleres de la Escuela”.⁵⁹

Continuando los esfuerzos por difundir la labor del plantel en una década que llevó a un cuestionamiento profundo de su quehacer, cabe señalar la realización en 1964 del primer Salón de Artes Aplicadas, que evocando la modalidad tradicional de los salones de Bellas

56 “Facultad de Bellas Artes: planteamiento del Decano señor Pedraza respecto a plan de ayuda a las artes populares...” Universidad de Chile; *Actas del Consejo Universitario*, sesión 33^a ordinaria, 6 de noviembre de 1963, segunda parte, p. 5.

57 Acosta, Ana; entrevista por Mariana Muñoz y Mauricio Vico, 27-09-07.

58 Balmaceda, Fernando; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 09-01-08. En este breve paso por el plantel, Balmaceda recuerda que también fue alumno libre de Artes Aplicadas el escritor José Donoso, que posteriormente abandonó su interés por las artes plásticas para dedicarse a su vocación literaria.

59 Bindis, Ricardo; “La Escuela de Artes Aplicadas”. *Revista de Arte*, núm. 16, Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, mayo 1962, p. 13.

Artes, buscó otorgar un espacio a propuestas que regularmente no tenían mayor cabida en las muestras de arte. Lotty Rosenfeld, confirma lo anterior al señalar que durante su paso por Artes Aplicadas como alumna del plan Artífices en la segunda mitad de los años 60 “no se participaba en salones, porque no éramos artistas. En ese tiempo era así de limitado”.⁶⁰ En el catálogo del evento, el crítico de arte Jorge Elliot abordaba la necesidad del retorno de los vínculos entre arte y ciencia a propósito de la muestra,⁶¹ donde el carácter académico del arte era puesto en crisis por las nuevas tendencias que surgían en Estados Unidos y Europa, como el caso del pop art. A su juicio, esta situación prelude el arribo al país de una nueva disciplina:

“Antes ciencia y arte, hoy ciencia y arte y diseño, siendo el diseño un aspecto nuevo del arte que permite una participación mayor dentro de los procesos a las exigencias tecnológicas... ¿No estará más cerca hoy la arquitectura del diseño que de la vivencia emocional... ¿Cuál es el grado de equilibrio técnico artístico en la fotografía?”⁶²

Entre las áreas premiadas estuvieron tradicionalmente las artes gráficas, artes textiles, artes de la madera, artes del fuego. Sin embargo, la muestra dejó a la vista nuevas ideas en el medio local, pues tuvo como objetivo establecer ciertas reivindicaciones del objeto estético abarcando aquellos de uso cotidiano, que iban desde la tradición de la cerámica, el esmalte sobre metales, los textiles, hasta considerar a la fotografía y el cartel como referentes de cualidades artísticas. Waldo González obtuvo el primer premio en la categoría Artes Gráficas con un cartel. Sin embargo, al año siguiente presentó tres obras de las cuales solo una fue aceptada, mientras las otras dos fueron rechazadas. Una de las razones esgrimidas por el jurado fue la imposibilidad de su reproducción en serie debido a los experimentos de González con los materiales y texturas. Fue el caso de *Lo nuestro* y *Norte Grande*, trabajos realizados en cobre repujado y de formato grande (110 x 77 cm. aproximadamente).⁶³ En palabras de Waldo González, “era muy cuestionado en su tiempo el tipo de cartel que proponía debido a que no se le consideraba una obra de arte aplicado”.⁶⁴

Fuera del mundo académico, un espacio que logró importante visibilidad y que también contribuyó a las redefiniciones conceptuales que afectaron a Artes Aplicadas durante la década fue la Feria de Artes Plásticas, surgida a fines del año 1959 a instancias del abogado Germán Gasman, quien trajo la idea desde París donde se realizaba una feria de arte a orillas del río Sena. En sus primeras versiones, el evento fue realizado en el Parque Forestal y lejos de una finalidad comercial, tuvo un alto impacto social y público, transformándose en un espacio de concurrencia masiva en el que confluyeron artistas, artesanos tradicionales, artesanos urbanos y donde el alumnado de la Escuela tuvo una significativa participación. Así recuerdan el evento los artesanos Alicia Cáceres y Juan Reyes:

“La ribera sur del Río Mapocho en el Parque Forestal entre los puentes Purísima y Loreto, un espacio sombreado por grandes plátanos orientales y piso de tierra, daba el entorno preciso. Allí se distribuyeron improvisados paneles armados con fierros ranurados a ambos lados, unos apoyados en el mismo muro de contención del río y otros hacia la calle que recorre el Parque, dejando entre ambos el espacio para circular...”⁶⁵

60 Rosenfeld, Lotty; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 03-12-08.

61 “Primer Salón de Artes Aplicadas”. Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1964, s/p.

62 *Ibid.*

63 Sin embargo *Norte Grande*, fue presentado posteriormente en el VIII Salón Oficial de Otoño de 1967, organizado por la I. Municipalidad de Valparaíso y obtuvo el primer premio y premio de adquisición en la categoría Artes Aplicadas.

64 González, Waldo; entrevista por Mauricio Vico, 18-08-2009.

65 Cáceres, Alicia y Juan Reyes; *Nosotros los Artesanos*, p. 12.

En las primeras versiones de la feria, participaron figuras de la escena cultural como Violeta Parra, quien además de exponer sus arpilleras se presentó varias veces en los actos musicales organizados en el marco de la muestra, pues el evento contó regularmente con un escenario para espectáculos folklóricos donde también realizaron presentaciones Margot Loyola, y el “conjunto Millaray, o la Orquesta Filarmónica dirigida por Juan Mateucci, así como coros, títeres, mimos...”⁶⁶ Respecto al carácter del evento, Paulina Brugnoli destaca que “no era una actividad de la Facultad, sino que era una iniciativa independiente, muy creativa, en la que participaba mucha gente... pero era muy libre, y eso es lo que la hacía muy interesante. Había un mundo mucho más popular, menos académico”.⁶⁷ En relación a los expositores que mostraban sus trabajos, Ana Acosta señala que “no solamente iba gente de la Escuela de Artes Aplicadas o de Bellas Artes, también participaron artistas consagrados como Patricia Israel, Mario Toral, José Balmes y su esposa Gracia Barrios”.⁶⁸ Sobre la participación de los alumnos de Artes Aplicadas, Carmen Hepp señala que “era muy motivador vender algo, sentir que alguien apreciaba lo que habías hecho”.⁶⁹ Guillermo Wegener agrega que a medida que “se acercaba la fecha de la feria, nos poníamos a hacer cosas como para ganarnos unos pesos: aros, medallones, tarjetas, cosas que se pudieran vender. Generalmente lo que uno mostraba era la labor que hacía habitualmente”.⁷⁰

La Feria de Artes Plásticas continuó su realización en distintas versiones hasta 1968, y en su organización tuvo protagonismo un egresado de la Escuela de Artes Aplicadas: Lorenzo Berg (1924-1984). Desde 1966 este artista logró dar a las ferias de arte y artesanía una envergadura nacional, llevándolas a distintos lugares del país, al tiempo que organizó eventos similares a nivel internacional. Por otra parte, colaboró en el fomento productivo del sector, y en 1967 durante el Gobierno de Eduardo Frei Montalva, “participó en la creación de la Galería Artesanal de Centros de Madres, CEMA CHILE, preocupándose de su diseño y montaje. En este proyecto supervisó además diversos centros artesanales entre el valle de Elqui en el centro norte de nuestro país y la isla de Chiloé, fomentando el uso de las técnicas antiguas e instruyendo a los artesanos a calcular costos y precios”.⁷¹ A partir del año 1974, su aporte al mundo artesanal se concentró en la Feria Internacional de Artesanía Tradicional a cargo de la Universidad Católica, evento que organizó hasta su muerte en 1984.

Paulina Brugnoli, quien fuera alumna de Margarita Johow en el curso de tejido a mediados de los años 60, relata que conoció a los artesanos de la localidad de Chapilca en la Feria, vínculo que la motivó a realizar un trabajo de campo dedicado a esta comunidad:

“Me dediqué a hacer un censo de los artesanos casa por casa, a hacer estudios de posibilidades de proyección para la comercialización, pero no me involucré en el color o en el tipo de tejido, ni en modificar los procesos de producción para que sacaran los trabajos más rápido. Buscábamos lo contrario: que se tiñera mejor, que se vigilara la calidad de las terminaciones, y que cada artesana tuviera un cuaderno donde anotara el tiempo que le llevaba hacer algo, de manera que el precio en el CEMA CHILE fuera el justo. Fui por primera vez a Chapilca en enero de 1966, y por última vez en septiembre de 1969. Iba con un

66 *Ibíd.*, p. 13.

67 Brugnoli, Paulina; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 15-10-07.

68 Acosta, Ana; *op. cit.*

69 Hepp, Carmen; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 16-10-07.

70 Wegener, Guillermo; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 28-11-08.

71 <http://www.artistas-plasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=1549> [fecha de consulta: 25-08-09].

grupo de estudiantes universitarios para trabajar en este proyecto por lo menos un par de veces al año, con alojamiento y todo”.⁷²

Brugnoli también señala que fue precursor el intento de Margarita Johow (cuya formación inicial venía de las matemáticas) por fomentar la investigación desde la Escuela de Artes Aplicadas:

“Por ella empecé a investigar en el ámbito del diseño textil, porque desarrolló un proyecto CONICYT sobre textiles preincaicos del norte de Chile y me llamó a colaborar. Esa investigación la inició el año 1970, y terminó con un examen y una exposición en el Goethe Institut. Eso fue a fines de 1972”.⁷³

Si la Feria de Artes Plásticas fue importante para los vínculos con los artesanos en Santiago, también destacó la labor realizada por alumnos y profesores de Artes Aplicadas en el sentido de llevar el quehacer de la Escuela hacia las provincias, aspecto donde la Universidad de Chile contaba con una larga tradición en las Escuelas de Temporada, iniciadas en el año 1936, donde el período académico de vacaciones era destinado a la realización de numerosos cursos de cultura general abiertos a toda la comunidad, “sin exigencias de certificados de estudios previos”.⁷⁴ Inicialmente, su realización se llevó a cabo en la capital, contemplando además un importante contingente de alumnos extranjeros; con posterioridad, la iniciativa se extendió a distintas ciudades del país. Al respecto, un artículo de prensa señalaba en 1954:

“En Valparaíso funcionará la cuarta Escuela, que cosechará los mismos triunfos que las realizadas allí durante tres años anteriores. En Arica, después de haber trabajado en el año recién pasado una interesante Escuela de Invierno, laborará ahora la segunda Escuela de Verano. Finalmente, Valdivia tendrá por primera vez la oportunidad de servir de sede a una Escuela de Temporada, aun cuando ya en el verano del año recién pasado funcionaron algunos cursos de este tipo...”.⁷⁵

Las Escuelas de Temporada fueron el antecedente que sentó las bases para la formación de escuelas en las provincias que más tarde se transformaron en distintas sedes de la Universidad de Chile. En Artes Aplicadas estos cursos se realizaron inicialmente en el recinto de la Escuela, para posteriormente ir a otros lugares, de acuerdo a las políticas de extensión de la Universidad. Jimmy Scott recuerda su colaboración con esta iniciativa, que además permitía iniciar en la docencia a nuevos académicos:

“Me acuerdo de haber hecho una actividad de temporada: ‘dibujo de humor’ que tenía cabida en cualquier medio o lugar, a propósito de lo que yo estaba buscando a nivel profesional... Ese curso lo dicté cuando era ayudante, como en el tercer año. Hubo gente que se interesó y siguió ese camino, como Luis Salinas (Aetos) y Enrique Bustamante (Puma). Fue impartido en la Escuela como un curso de invierno y el conducto para hacerlo fue una propuesta que dependía del quórum de la gente”.⁷⁶

Edda Strobel fue alumna del plan Artífices durante la segunda mitad de los años 40 y posteriormente trabajó junto al Director Ventura Galván como Secretaria Académica de la Escuela. Strobel relata cómo su trayectoria docente se fue dando a través de la labor en las provincias:

72 Brugnoli, Paulina; op. cit. El trabajo con la comunidad de Chapilca era el proyecto de título de la profesora Brugnoli, que finalmente no llegó a término por la situación social y política del país a comienzos de los años 70.

73 *Ibíd.*

74 Arenas Gómez, Luis; “Escuela de Verano, Escuela de América”, *En viaje*, núm. 184, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, febrero de 1949, p. 76.

75 Sin autor; “Escuelas de Verano de la Universidad de Chile”, *En viaje*, núm. 243, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, enero de 1954, p. 44.

76 Scott, Jimmy; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 09-10-07.

“Toda mi docencia la hice fuera de Santiago. Las sedes en ese tiempo se llamaban ‘escuelas regionales’, que la Universidad había instalado para descentralizar su educación. Las dos primeras fueron en Arica y Temuco; luego hubo una en Talca y otras partes.

En Arica me enviaron a una pequeña escuela para desarrollar la creatividad autóctona del lugar, porque estaba toda la riqueza andina. Además había que reforzar la zona porque había dejado de ser puerto libre, entonces se pretendió formar artesanos que hicieran una artesanía propia del lugar, que conducía al turismo, a actividades productivas. Esta escuela tomó el nombre ‘Escuela de Artes Aplicadas de Arica’, pero impartía solamente la base general. Era similar al plan de Artesanos y el primer año era dibujo, color, dibujo técnico, y volumen también: modelado cerámico. Después se orientó a técnicas específicas: cerámica, esmalte sobre metales, más las Artes del Fuego, seguramente, por la zona donde estaba... También participé en Escuelas de Verano en Iquique y Concepción que tenían un éxito tremendo. La gente era muy feliz haciendo esas cosas”.⁷⁷

Oscar Miranda, alumno del plan Artesanos durante la segunda mitad de los años 50, menciona que las Escuelas de Temporada eran también la instancia para enviar a estudiar a la capital a jóvenes de provincia:

“Yo soy de Antofagasta. Vino la señora Beatriz Danitz [esposa de Carlos Isamitt] a hacer unos cursos de verano, de arte. Ellos se interesaron mucho en mí, y hablaron con mis papás sobre la posibilidad de llevarme a Santiago a la Escuela Experimental de Educación Artística, que estaba en la calle Huérfanos, para desarrollar el talento que tenía. En ese tiempo don Fernando Marcos era su Director y también daba clases el profesor Luis Guzmán, que hacía una cerámica muy interesante”.⁷⁸

Beatriz Danitz, quien tras su formación como pintora ingresó a la Escuela de Artes Aplicadas a estudiar Artes del Vestuario, y se desempeñó como docente en los primeros tiempos de la carrera de Diseño, recordaba de esta forma las Escuelas de Temporada y el valor de la educación por el arte que se dio en dicha instancia:

“...recuerdo con agrado uno de mis últimos cursos dictado en Iquique, donde entre tantos alumnos había una señora que se había matriculado aun cuando su espíritu estaba muy quebrantado por desgracias muy recientes en su familia. Yo le traté de hacer sentir los alcances de la belleza artística, la estimulé en sus producciones. Y el resultado fue que vio nuevos horizontes en la vida...”⁷⁹

Sara Costa, señala que las actividades de extensión hacia las provincias, no sólo pasaban por la organización que la Universidad de Chile establecía a través del Departamento de Extensión Cultural, sino que también se daban a través del esfuerzo personal de alumnos y profesores por difundir la labor de Artes Aplicadas fuera de Santiago:

“Una vez hicimos una gira de estudios [Alicia Cáceres, Sara Costa, Juan Reyes, Luis Münzenmayer como profesor a cargo, entre otros]. Fuimos al norte con una exposición más que nada de esmalte sobre metales, cerámica y afiche. Nos costó mucho reunir el dinero para esto y hacíamos bailes, rifas, cualquier cosa. Algunas actividades en la Escuela y otras no. Primero nos fuimos a Antofagasta, llegando allá nos prestaron salas donde estuvimos una semana. Seguimos a Iquique, y luego a Arica... De ahí nos fuimos a la ciudad de

77 Strobel, Edda; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 25-01-08.

78 Miranda, Óscar; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 12-03-08.

79 Aliaga Santos, Alfredo; “Breve historia de la plástica chilena, XXV, Beatriz Danitz”, *En viaje*, núm. 347, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, septiembre de 1962, p. 32.

La Paz, Bolivia, y allá se nos acabó el dinero, así que nos costó un mundo regresar... Estábamos como en primer o segundo año... Las exposiciones las publicitaban los diarios locales”.⁸⁰

3.4 Oficio versus profesión

A medida que avanzaba la década de 1960, una serie de acontecimientos sociales, políticos y económicos llevaron a los estudiantes y a algunos profesores a preguntarse respecto al quehacer de la Escuela de Artes Aplicadas, y sus esfuerzos ahora fueron más allá de los conceptos de artesanía y recuperación del patrimonio nacional. La atmósfera de cambio se suscitó por una serie de hechos relevantes. En el contexto mundial la Revolución Cubana de 1959, la crisis de los misiles en el mismo país en 1962, la guerra de Vietnam, el movimiento hippie en Estados Unidos, la Primavera de Praga y el asesinato del Che Guevara en Bolivia en octubre de 1967, entre otros acontecimientos. A nivel local, fueron relevantes la Reforma Agraria, la Reforma Universitaria, la muerte de Violeta Parra, el movimiento de la Nueva Canción Chilena, el congreso de Chillán del 68,⁸¹ y la victoria de Salvador Allende en septiembre de 1970. Iniciada oficialmente en 1967, la Reforma Universitaria se extendió hasta comienzos de los años 70, quizá sin concluir del todo, pues los hechos asociados al golpe militar de septiembre de 1973 no dejaron ver plenamente sus resultados. Ello implicó un retroceso en relación a las continuas luchas sociales y modificaciones a la enseñanza desde los inicios del siglo XX, con motivo de la fuerte influencia del *Manifiesto Liminar* de Córdoba en 1918.

Con posterioridad a los años 30 y 40, cuando su alumnado estuvo conformado principalmente por los sectores medios y bajos, a partir de los años 50 la Escuela de Artes Aplicadas experimentó una diferenciación social más fuerte entre sus estudiantes. Por un lado, estaban los alumnos que provenían de las clases modestas, por el otro, estaban los sectores vinculados a la clase media y, como tercer grupo visible en el plantel, un contingente femenino de segmentos más acomodados del sector alto que asistían principalmente a los cursos diurnos. Respecto a la situación del plantel en sus comienzos, el pintor muralista y docente Fernando Marcos, quien fue alumno libre durante la primera mitad de los años 30, indica que la procedencia social de los alumnos era de extracción modesta: “Artísticamente, en la Escuela de Artes Aplicadas era posible encontrar vínculos con el mundo popular. Para empezar, el trabajo de Pedro Lobos y también Aníbal Cruzat, que venía del campo. Osvaldo Salas, ‘el flaco’, era un hombre de clase media baja, pero dotado de un enorme talento artístico”.⁸² Este sector del alumnado, por sus necesidades económicas, se insertó en los estratos medios de producción, como la artesanía, la ilustración, los talleres de fotomecánica y serigrafía, creando pequeñas y medianas imprentas. Ya en los años 50, Artes Aplicadas representaba una alternativa educacional que convocó un importante número de mujeres de sectores medios y altos. Un artículo de la revista *En viaje* señalaba en 1949: “El arte ofrece también sus posibilidades a quienes están especialmente dotadas. Con tercer año de humanidades y cierto sentido estético se puede aprender la cerámica, estampado sobre telas, affiches. Con sexta preparatoria primaria se puede ingresar como artesana en cursos nocturnos.

80 Costa, Sara; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 26-03-08.

81 Realizado en el año 1967, este enclave había legitimado la “vía armada” como un camino hacia la conquista del poder político. Ello significó un cambio profundo en la postura del partido, por cuanto éste siempre había mantenido una postura de defensa del Estado democrático.

82 Marcos, Fernando; entrevista por Mariana Muñoz, 26-10-07.

En este caso los estudios duran tres años”,⁸³ y finalizaba recomendando que se trataba de cursos especialmente adecuados para señoritas: “Hay otras carreras, pero éstas son, a grandes rasgos, las más conocidas, las más apropiadas a la mujer y de las cuales puede hacerse un hermoso apostolado”.⁸⁴

Posiblemente, en la crisis sufrida por la Escuela en tiempos de la Reforma Universitaria confluyeron dos hechos significativos; por una parte, la escasa renovación de los programas de estudio de acuerdo a la realidad nacional; por otra, el argumento de que Diseño era realmente una carrera en sintonía con los nuevos tiempos. Sin embargo, el cambio de perspectiva también detentaba una arista social, donde el diseñador ya no formaba parte del status social del artesano, ni tampoco se vestía con overol como los artífices; es decir, aspiraba a ser visto como un profesional de “cuello blanco”.⁸⁵ El diseño que había irrumpido con fuerza especialmente en los países derrotados en la Segunda Guerra Mundial, fue una profesión que tuvo una consideración importante en las economías de aquellas naciones, porque logró consolidar un carácter disciplinar.

Respecto al debate de los años 60 entre artesanía y diseño en Artes Aplicadas, el testimonio de Santiago Aránguiz nos entrega más antecedentes:

“Yo era parte de los artesanos y veíamos que la proyección social de la Universidad de Chile y Artes Aplicadas no estaba dada por los alumnos, independiente que fueran de la clase media o trabajadora, sino más bien por la irrupción de una clase social alta que iba a estudiar algo novedoso, como el Diseño, sin que necesariamente fueran los más talentosos”.⁸⁶

Pero la gran diferencia que marcó a esta generación respecto a las anteriores, era que a sus actividades ahora se agregaba un componente político muy fuerte, y los cambios ya no venían del Estado, sino que comenzaban a manifestarse entre los propios estudiantes, al tiempo que la izquierda aumentaba su votación en cada proceso electoral. Si bien los años de la posguerra mermó el carácter político del establecimiento, Artes Aplicadas tenía una tradición de izquierda desde sus inicios, en un entorno urbano reconocido entonces como un “barrio bravo” de la capital. Fernando Marcos, recuerda de esos años al Café Volga, que era según sus palabras “un punto de reunión de la juventud de izquierda, de los alumnos y profesores de Artes Aplicadas, de los jóvenes socialistas”,⁸⁷ a los que él pertenecía. El actor Domingo Tessier, quien fue compañero de Marcos en la Escuela de Artes Aplicadas a fines de los años 30, describe de esta manera el entorno del Café Volga:

“En la mañana, tipo 11:30, nos íbamos al Volga a tomar café, en San Diego, como a cinco cuadras de la Escuela... Y allá iban todos los comunistas y les seguíamos la onda; congeniábamos mucho con ellos. Pero nos tomábamos el café y nos íbamos para la casa... El Volga no era un lugar tan grande, tenía algunas mesas y una barra. Iban escritores como Manuel Rojas y gente de ese círculo. Era un lugar muy agradable...”

Un día decidí no entrar más, a pesar de que iba siempre... Parece que alguien sacó una pistola, algo desagradable sucedió que me convenció de no ir más para allá”.⁸⁸

83 Stella; “Vida social”, *En viaje*, núm. 194, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, diciembre 1949, p. 81.

84 *Ibid.*

85 A propósito de los conflictos políticos vividos por la empresa italiana Fiat en los años 70, a causa de la posición fuerte del PC en el sindicato de esta compañía automotriz. En 1980, “la marcha de los cuarenta mil”, significó un gesto político de los profesionales de “cuello blanco” que deseaban poner término a los conflictos sindicales y retornar al trabajo, evidenciando las profundas diferencias que surgieron entre los trabajadores manuales e intelectuales a fines del siglo XX.

86 Aránguiz, Santiago; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 24-10-07.

87 Marcos, Fernando; “Yo vi morir a Héctor Barreto”. *Izquierda*, núm. 26, Santiago, órgano del Partido Socialista, agosto de 1964, p. 5.

88 Tessier, Domingo; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 28-03-08. Probablemente, Tessier se refiere al incidente que le costó la vida a Héctor Barreto, joven dibujante, amigo de Fernando Marcos y militante de la FJS (Federación Juvenil Socialista). Su muerte se produjo a causa de una agresión de miembros de la Juventud Nacional Socialista.

Para Guillermo Wegener, “La Escuela siempre fue de izquierda... seguramente algunos profesores no, pero en general había un pensamiento de izquierda”.⁸⁹ Al respecto, Lotty Rosenfeld señala: “fue ahí donde comencé mi formación política, porque era una Escuela muy combativa, de izquierda... Era frecuente ver a Ángel Parra en Artes Aplicadas, guitarreando, entre todas las cosas que pasaban, votaciones, etc. Así que ahí me formé no sólo profesionalmente, sino también en mi postura ante la vida”.⁹⁰ Sobre el ambiente del plantel, Ana María Hidalgo, alumna del plan de Artífices durante la época, indica lo siguiente:

“...la discusión era por esta concepción elitista del mundo de la cultura chilena de los años 60. Artes Aplicadas debía graduarse, ponerse pantalón largo, y eso era el Diseño, el paso necesario para ingresar a la industrialización, al mundo tecnológico. Tenía que existir ese aspecto, y ese era el gran debate: ¿seguíamos siendo artesanos, más cercanos a los oficios, o dábamos el paso hacia el Diseño?

Y se veía venir todo el movimiento político, estaba el tema de las nacionalizaciones, la Reforma Agraria, para allá iba la discusión. Y había que tomar decisiones y partido... la industria tenía que ser chilena, teníamos que ser originales, ser fieles a nuestro país... que no era necesaria la industria imperialista... ‘No venderse a los yanquis’, en palabras de la época, ése era el discurso”.⁹¹

Así, las posiciones políticas cambiaron para adquirir un carácter contestatario. Al interior del plantel surgieron grupos de alumnos y profesores que abogaron por un cambio cualitativo en la enseñanza, situación que se extendió desde los inicios de la Reforma en 1966⁹² hasta comienzos de los años 70, según el relato de Charles Labra, quien fuera por entonces alumno del plan de Artesanos:

“...Había que enseñar tecnología, porque los tiempos se estaban remontando para ese lado... las cosas ya no eran artesanales, y había que empezar a aplicar esa tecnología en la enseñanza... Queríamos visitar imprentas, estar más en contacto con el mundo real, para proyectarnos al mundo social, y era parte de lo que pedíamos en los planes que estábamos generando”.⁹³

Estos cambios aparecieron en un contexto de discusión del rol de los Artífices y Artesanos en una sociedad que según la visión de la época iba dejando atrás los oficios o la forma en que éstos se habían conocido, para formar otro tipo de profesionales que pudieran dar respuesta a las necesidades del Estado y la industria, desde la comunicación de campañas de bien público hasta productos elaborados, en un país donde la mayor parte de la población vivía en la línea de la pobreza. Otro aspecto clave era el desmedro “histórico” respecto a la Escuela de Bellas Artes, y así lo demuestran distintos testimonios. Para el académico Santiago Aránguiz que fue parte del plan de Artesanos durante la primera mitad de los años 60, “Bellas Artes eran los hermanos mayores. Nosotros los veíamos como una Escuela de Artes porque lo nuestro tenía un objetivo muy preciso: que nos ganáramos la vida haciendo artesanía y actividades que involucraran el diseño, o sea, ingresar al campo laboral con una actividad productiva”.⁹⁴ Para el artesano Oscar Miranda, también alumno del plantel, “Era una relación bien mala, nos miraban de forma peyorativa porque se creían artistas. Era indudable que en la Escuela de Bellas Artes la actividad artística tenía otro sentido, pero no era buena la relación”.⁹⁵ Eyleen Vila, quien cursó el Taller de Artes

89 Wegener, Guillermo; op. cit.

90 Rosenfeld, Lotty; op. cit.

91 Hidalgo, Ana María; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 10-03-08.

92 Se puede señalar que esta reforma y sus primeras discusiones públicas a nivel estudiantil se inician en 1966, como lo indica un cartel realizado por Vicente Larrea: “Reforma Universitaria. Convención General 25-29 junio/66. Local: Escuela de Derecho. Federación de Estudiantes de Chile”.

93 Labra, Charles; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 29-09-08.

94 Aránguiz, Santiago; op. cit.

95 Miranda, Óscar; op. cit.

del Vestuario durante dos años de manera complementaria a la carrera de Pedagogía en Artes Plásticas, señala que “...la tendencia siempre era desestimar un poco... A los que estudiábamos Pedagogía, los que estudiaban para pintores o escultores también nos miraban en menos, aunque estuviéramos en la misma escuela”.⁹⁶ Dora Muñoz, señala que al margen de los conflictos, no había mayor intercambio:

“Nosotros no teníamos vinculación con la Escuela de Bellas Artes o la Facultad. Es cierto que pertenecíamos a la Facultad, pero estábamos ubicados en Arturo Prat o en Cerrillos, entonces pasábamos viajando todo el día, porque teníamos clases en la mañana en Arturo Prat y en la tarde en Cerrillos, o al revés”.⁹⁷

En el último tramo de vida de la Escuela de Artes Aplicadas entre 1968 y 1973, la situación no fue muy distinta en palabras de Charles Labra:

“La verdad es que nosotros nos sentíamos absolutamente aparte. Pero Bellas Artes nos tenía mucho rechazo, nos hacía un vacío impresionante. Por ejemplo, para asistir al claustro ampliado que hubo en Bellas Artes nos pusieron bastantes problemas para aceptar representantes nuestros, porque postulaban que nosotros no éramos parte de Bellas Artes. Siempre nos tiraban para el final. Fue difícil en ese sentido. Yo creo que la entrada la tuvimos a través del FER [Frente de Estudiantes Revolucionarios]... a través de un organismo más politizado”.⁹⁸

Frente al panorama antes descrito, la irrupción del Diseño como carrera significaba alejarse del sentido tradicional de oficio para insertarse en los medios de producción y aportar en la “cadena de valor” de los productos, pero ahora sobre la base de una serie de aspectos que procedían de los ámbitos de la ciencia y tecnología en el caso del diseño industrial, y de la teoría de la comunicación en el diseño gráfico, por nombrar algunas de las nuevas especialidades surgidas tras la Reforma. En este escenario cambiante, también hubo algunos grupos que promovieron un nuevo rumbo para la Escuela de Artes Aplicadas pero sin abandonar el rol social que le dio origen, donde no importaba tanto el status social sino el avance hacia el ámbito productivo mediante la tecnología. De allí que algunos sectores quisieran crear un “Departamento de Tecnología del Arte”, ya que sus pretensiones estaban más cerca del mundo técnico que del profesional.

Polimnia Sepúlveda, alumna de la Escuela en la primera mitad de los años 60, y docente del plantel a partir de 1967, rememora el carácter radical del debate que se produjo en tiempos de la Reforma:

“Siempre existió una mirada diferente entre los arquitectos y los artistas en la formación de los artífices. Los cambios académicos que se producían tenían eso como causa. La separación de Artes Aplicadas con Bellas Artes se empezó a vislumbrar cuando se estableció una relación mayor de ciertas áreas de la escuela con los arquitectos; y a través de esas áreas –ebanistería, decoración de interiores y equipamiento con objetos funcionales– se iba hacia el diseño. Luego... el diseño tenía la necesidad de un nuevo tipo de profesores y la escuela tenía sus propios egresados”.⁹⁹

Fernando Shultz, alumno de la última época de la Escuela, recuerda que en medio del tenso ambiente, “los artistas eran cada vez más ‘artistas’... y nosotros, los estudiantes de diseño, cada vez más ‘tecnólogos’, tratando de imponer nuevas ideas respecto de esta profesión con el Arte”,¹⁰⁰ y para gran parte de los artistas de la Facultad,

96 Vila, Eyleen; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 24-03-08.

97 Muñoz, Dora; entrevista por Hugo Rivera-Scott y Mauricio Vico, 28-11-07.

98 Labra, Charles; op. cit.

99 Sepúlveda, Polimnia; entrevista por Mariana Muñoz y Eduardo Castillo, 22-10-07.

100 Shultz, Fernando; entrevista por Eduardo Castillo y Hugo Rivera-Scott, 05-01-08.

“aparentemente todo lo tecnológico en ese momento, olía a reaccionario, pro imperialista, o simplemente capitalista”.¹⁰¹ Respecto a la postura adoptada por el grupo de alumnos que intentaba impulsar el diseño industrial, Paulina Brugnoli señala: “Ellos no más eran, todos los demás estábamos equivocados, no veían a los demás, no querían verlos”.¹⁰² Charles Labra va más allá al decir: “La derecha era la que quería impulsar el Diseño, con esos ramos que implicaban estar solo en una oficina, en vez de trabajar con gente y armar talleres como queríamos nosotros, con un sentido más social”,¹⁰³ y nos guste o no, fue en los primeros años del régimen militar donde el diseño nacional comenzó a ser manifestación de los idearios de una sociedad de consumo, pues dentro de un nuevo modelo económico de carácter neoliberal esta actividad encontró un campo más fértil para su desarrollo.¹⁰⁴ En palabras del académico Sandalio Valdebenito, quien jugara un rol clave en el desarrollo inicial del Diseño en la sede Valparaíso, “lo que se buscó en aquella época fue poner la Facultad de Bellas Artes a tono con el momento que se vivía: un momento de modificaciones, cambios. Creo que toda la gente que trabajaba en Artes Aplicadas era gente progresista, que siempre confió en que era posible encontrar un desarrollo, con un lenguaje y tecnologías propios, confiando con mucha fuerza en que las cosas podían surgir”.¹⁰⁵

3.5 La herencia del grabado en el cartel

Durante los años que fueron justamente la etapa final del “desarrollo hacia adentro”, el cartel terminaría convirtiéndose en una de las piezas que mejor representó la impronta de Artes Aplicadas. Desde el curso de “affiche”¹⁰⁶ de Isaías Cabezón en 1928 (precursor de este género en Chile), pasando por las enseñanzas de la pintora Ana Cortés, que a fines de los años 50 dejaría este curso en manos de quien fuera su ayudante desde 1948, y posteriormente profesor adjunto del mismo, Luis Münzenmayer. Una serie de nombres relevantes que cultivaron dicho medio de comunicación en el país fueron en algún momento alumnos de Artes Aplicadas como Carlos Sagredo, Fernando Marcos, Nicolás Martínez (Kent), Luis Oviedo, Santiago Nattino, Waldo González, José Messina, Francisco Moreno, Vicente Larrea, Domingo Baño, Antonio Larrea, Luis Albornoz.

Los cartelistas pudieron representar aquellos idearios que la Escuela de Artes Aplicadas siempre promovió desde sus inicios, como la conjugación del sentido artístico comprometido con el ámbito local, con la industria, con la educación a las clases más desprotegidas y el desarrollo del país. Así, aprovecharon el incipiente desarrollo del sistema offset a cuatro colores en el medio nacional que permitió la impresión de grandes tirajes, al tiempo que la serigrafía permitía obtener colores planos y fuertes en trabajos de tirajes más reducidos, renovando sus alcances gracias a la emulsión fotosensible, que posibilitó el ingreso definitivo de la imagen fotográfica en el ámbito del cartel a nivel local.

Dentro del escenario político del país, la reflexión crítica de las relaciones entre arte y sociedad estaría fuertemente argumentada a partir del fenómeno político de la Revolución Cubana, que influyó poderosamente en la región. En el caso de la Escuela de Artes Aplicadas, ello revitalizó las premisas extendidas entre los años 30 y 50 sobre un arte propiamente latinoamericano. A su vez, se trataba de una

101 *Ibíd.*

102 Brugnoli, Paulina; op. cit.

103 Labra, Charles; op. cit.

104 Es allí donde se da origen a una gran cantidad de oficinas de diseño, y así también surgen figuras destacadas en el desarrollo de marcas comerciales, los primeros manuales corporativos y un remozado medio editorial. En el ámbito del diseño industrial, se desarrollaron productos para una industria nacional en precarias condiciones de competencia frente a los productos importados, al tiempo que fue escasa la investigación en el ámbito de la innovación tecnológica.

105 Valdebenito, Sandalio; entrevista por Eduardo Castillo y Hugo Rivera-Scott, 03-05-08.

106 Término francés, que se le asignó en Chile al cartel en sus inicios, ya que los primeros maestros en este medio de comunicación realizaron sus estudios en París. Por otra parte, cabe recordar que en la cultura chilena desde mediados del siglo XIX hasta inicios del XX, el ambiente artístico nacional siempre estuvo influenciado fuertemente por la cultura parisina.

corriente que en el caso cubano provenía de un género que se había practicado desde siempre en Artes Aplicadas: el cartel. Como contraparte, el desarrollo de este medio de comunicación se alimentó también del influjo de la cultura hippie y la psicodelia, que le daban un sentido más decorativo por sobre una función primaria comercial, para introducirlo como un objeto con cierto valor artístico y una renovación en sus temáticas. Inserto en el proceso de cambios sociales profundos que se vivieron durante el Gobierno de la Unidad Popular, el cartel pasó a tener una función relevante en fomentar las ideas del régimen allendista, llegando a convertirse en uno de los principales medios de propaganda social, cultural, educativa y política que encontraría su mejor época en el país por aquellos años.

Gran parte de los mensajes que propusieron los carteles de la época reflejaron el ideario socialista, un proyecto que se había comenzado a fraguar en los albores del siglo XX. Los actores del cartel fueron el mundo popular, las masas, un llamado a la población a ser un agente de cambios donde los niños, las mujeres, la juventud, el trabajador, y el pueblo entero se visualizaba en ellos; el “hombre nuevo” y la nueva sociedad en que tanto insistiría el discurso de la izquierda mundial. Reapareció con un nuevo impulso en estos carteles aquella iconografía que los grabadores desarrollaron previamente, entre los años 30 y los 50, representando a través del linóleo, la xilografía, o el fotograbado a las clases menos privilegiadas de la sociedad chilena, lenguajes que fueron amplificados en los carteles del periodo de la Unidad Popular. La reproducción limitada de la obra, aspecto que en general había sido una restricción para el grabado, no lo fue para el cartel.

Muchos de estos diseñadores que se hicieron en la práctica como tales, iniciaron sus estudios en el plan de Artífices o Artesanos en la Escuela de Artes Aplicadas y no precisamente en la carrera de Diseño que se impartió en la Universidad de Chile con posterioridad a la Reforma Universitaria. Sin embargo, el ejercicio profesional de sus primeros años en la transición de las décadas del 60-70 los transformaría prontamente en comunicadores visuales que conocían las funciones de los soportes gráficos, así como también la importancia y claridad de los mensajes. Este grupo de egresados trasladó a la realidad del cartel una iconografía que los caracterizó: la contingencia, la consigna política, la rebeldía y los sueños de un mundo con justicia social. Los más jóvenes utilizaron todos los recursos visuales que habían aprendido de algunos profesores de la Escuela, en especial Waldo González con su curso de dibujo aplicado.¹⁰⁷ También resulta importante mencionar la presencia en Artes Aplicadas durante la segunda mitad de los años 60 del artista Pedro Lobos, que realizaba clases de dibujo en los cursos vespertinos del plan de Artesanos.

En el curso impartido por Waldo González se estudiaba la forma de elementos de la naturaleza y también de referentes artificiales, mediante una observación de éstos que iba desde el dibujo analítico o hiperrealista, hasta la máxima síntesis, trabajando con distintas técnicas gráficas. Muchos de estos procesos tenían un carácter experimental, lo que el profesor denominó como el uso de “materiales inusuales”; entre estos, cabe mencionar el papel volantín, material comúnmente utilizado para fabricar este conocido juego tradicional chileno. Quizá ello fue una manera de acercar el arte popular de hacer

107 Fue el primer Licenciado en Artes Plásticas con mención en Afiche y Propaganda; alumno de Ana Cortés en el curso de afiche que la artista impartía desde 1931 en la Escuela.

volantines con las posibilidades expresivas de su materialidad, textura y color, a propósito del afán de rescate cultural que animó el quehacer de Artes Aplicadas. Algo similar fue lo ocurrido con la cerámica, donde la práctica que desarrolló González de la escultura también se tradujo en una forma distinta de hacer carteles. Pero esta inquietud por experimentar el uso de materiales atípicos para la gráfica o de innovar en el empleo de otros ya conocidos, coincide con la visión de la época; en ámbitos más cercanos al diseño de objetos tridimensionales hubo otros profesores que también realizaban estudios en torno al uso de materiales nuevos como el caso de Carmen Montellano, alumna del plan de Artífices y ayudante de Ventura Galván durante su época como Director de la Escuela. Ella experimentó con los polímeros que tuvieron en ese momento un impacto positivo en una área que comenzaba a desarrollarse en el país, la industria del plástico:

“Era la búsqueda de una experiencia plástica... de alguna manera romper con lo tradicional, con la cerámica... por un lado, hubo un grupo que buscó el tema de la identidad en lo vernáculo, lo popular. Pero por otro lado también hubo otros en la avanzada, en la vanguardia. Ahí estaba Carlos Ortúzar, como escultor, que hacía cosas en fibra de vidrio... Yo personalmente no estuve en esa época vinculada al primer grupo, de interés por lo popular, sino que estuve en la experimentación de nuevos materiales... trabajé con la industria de ‘Sylleros hermanos’ que hacía en ese tiempo piezas de automóviles en plástico reforzado. Diseñé mobiliario en plástico con el propósito del diseño industrial”.¹⁰⁸

Podemos decir que esta atmósfera de búsqueda y de aportar al desarrollo artístico e industrial siempre se mantuvo dentro de la Escuela, pero vino a tener mayor notoriedad en una sociedad que buscaba nuevos rumbos. Estos lenguajes se manifestaron en el cartel, recogiendo toda una tradición que circuló por los talleres de Artes Aplicadas, y que tenía como centro las preocupaciones en torno a la identidad. Así estos trabajos vinieron a exteriorizar un sincretismo que sumaba expresiones de lo popular-local a nuevas estéticas que tuvieron gran impacto en las expresiones más cotidianas de la sociedad chilena, como el vestuario, donde se articuló un quehacer que emulaba a los grandes modistos europeos; fue el caso de Marcos Correa y Nelly Alarcón, quienes intentaron abrir un espacio al diseño de autor en una sociedad donde las clases pudientes hacía decenios preferían el producto extranjero. Ellos destacaron por buscar un tipo de moda que fuera expresión del diseño nacional, y para esto abordaron la tradición indígena en sus trabajos, lo que se denominó en su tiempo como “moda autóctona”. Nelly Alarcón alcanzó notoriedad internacional al mostrar sus creaciones en desfiles en París, frente al destacado modisto Pierre Cardin, y en las ciudades de Estocolmo y Londres. Además las revistas femeninas de la época como *Paula*, *Paloma* y en menor medida *Eva* abrieron espacios para promover dicha tendencia.¹⁰⁹

Así como en la moda se intentó desarrollar un tipo de vestimenta que también recuperara las expresiones del mundo popular y artesanal, y que tuvo su esplendor entre los convulsionados años 1967 y 1973, el destacado profesor de Artes Aplicadas Waldo González practicó un tipo de dibujo que constituye uno de los últimos vínculos entre la historia del grabado con signos iconográficos del mundo popular y el mundo social. En su trabajo se destaca toda una tradición proveniente

108 Montellano, Carmen; entrevista por Mauricio Vico, 10-08-07.

109 Montalva, Pía; *Morir un poco, Moda y sociedad en Chile 1960-1976*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2004, p. 89.

de esta expresión artística, pero ahora utilizando el género del cartel para representar una serie de símbolos asociados a la iconografía local y otros de claro sentido nacionalista. Un testimonio de esto fue la serie de carteles que realizó junto a Mario Quiroz para la Polla Chilena de Beneficencia entre marzo de 1971 y septiembre de 1973, donde intentaron recuperar y consolidar un imaginario visual comprometido con el pueblo.

Entre los signos reconocibles de su trabajo estaban la alfarería tradicional de Pomaire, la artesanía en crin de Rari, la cerámica de Quinchamalí, y así también un carácter republicano expresado en la presencia de la bandera, el escudo nacional, el copihue, los juegos tradicionales, la estrella. A lo anterior, se conjugaba la representación de los sectores más modestos del país a través de la familia, la madre, la infancia, los trabajadores, el hogar chileno. En la obra de González se vio reflejado este conjunto de referentes visuales que en gran parte procedían de algunos grabadores ya mencionados, y así también del mundo popular. De alguna forma, este período pone término a una tradición que buscó, tanto en los rasgos antropológicos como en la producción artesanal, constituir un arte con signos “propios”, consigna que siempre estuvo presente en la Escuela de Artes Aplicadas y que recién se vino a manifestar masivamente en el período de la Unidad Popular.

Algunas de las ilustraciones para los carteles de la Polla Chilena de Beneficencia se constituyeron en una visualidad cargada de signos vernáculos, desarrollada al amparo de Artes Aplicadas durante varias generaciones. Es quizás en estos trabajos donde se revela un lenguaje, combinando una expresión local unida a referentes gráficos provenientes del medio externo, particularmente en el ejercicio tipográfico y la diagramación. Estas particularidades se tradujeron en la línea gruesa irregular, los cuerpos toscos, manos y pies exagerados, uso intencionado de la desproporción, rostros con ojos grandes. Este tipo de representación de la figura humana fue practicada en la Escuela por decenios, y nos recuerda la obra de los “grabadores sociales” que pasaron por el plantel en distintos momentos (Venturelli, Lobos, Hermosilla, Santos Chávez).

La deformación de la figura humana fue algo que paralelamente se manifestó también en el muralismo político de izquierda, y mientras Waldo González manipuló conscientemente las alteraciones de la forma, en el trabajo de los brigadistas el lenguaje del dibujo obedeció mayormente a la espontaneidad y rapidez con que debían trazar las figuras en las murallas. Los personajes representados en los carteles de la Polla aludían principalmente a la fortaleza como concepto, que era necesaria para luchar contra la adversidad, la injusticia social, la pobreza. Además, para ello estableció como primer foco de atención la relación madre-hijo, posteriormente a la familia, y después a la comunidad. Son estas las principales constantes que utilizó González en los carteles diseñados en colaboración con Mario Quiroz, egresado del plan de Artesanos, quien se dedicó al dibujo manual de los títulos, la definición del uso del color en los carteles, la diagramación y el armado de originales para imprenta.

Los hermanos Vicente y Antonio Larrea junto a Luis Albornoz terminaron representando desde sus propuestas visuales lo auténticamente nuevo del diseño gráfico nacional, disciplina que hacía tiempo

formaba parte de los procesos industriales y la comunicación visual en los países desarrollados. En una sociedad chilena que siempre se ha caracterizado por desplazamientos tardíos de los movimientos culturales, no era de extrañar que una vez más los cambios en el medio nacional vinieran no tanto de la academia sino desde una actividad que formaba parte del desarrollo económico y que involucraba los signos más prominentes de la época moderna, como la industria y los medios de comunicación.

Los trabajos realizados por la oficina de los hermanos Larrea llevaron la representación de lo local más allá de una simple copia y nostalgia por la artesanía y lo precolombino. Entendieron que además de un vínculo con el mundo popular, su historia y contingencia, estaba la asimilación de corrientes internacionales que comenzaban a estar en boga en ese periodo, como el cartel cubano, la psicodelia, el estilo tipográfico internacional¹¹⁰ y el pop art. Además de los carteles, fue parte fundamental de su trabajo el diseño de carátulas para los principales grupos musicales chilenos que formaron parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Un caso destacable fue la famosa carátula del grupo Quilapayún para el disco "Cantata Santa María de Iquique" que evocaba las luchas sociales que se produjeron en las oficinas salitreras de principios del siglo XX. Se recuperó ese pasado heroico del movimiento obrero, cuyo impulso retornaba con nuevos bríos a comienzos de los años 70. El disco fue lanzado en plena candidatura de Allende, y para ello se recurrió a una imagen de los músicos retratados mediante una fotografía "de época" rodeada por ornamentos tipográficos, lo que conjugado al uso de un color ocre oliva envejecido, transformaba a esta carátula en una clara alusión a la prensa obrera que se gestó en tiempos de Luis Emilio Recabarren. Otro interesante ejemplo fue la doble cita reconocible en el álbum "Canto para una semilla", donde distintos grupos y solistas interpretaban canciones de Violeta Parra. En la imagen diseñada por Luis Albornoz, se presentaba a la destacada artista mediante un imaginario que evocaba por un lado a los grabados de *La Lira Popular*, y por otro a la obra de Santos Chávez. En esta carátula, los referentes visuales antes mencionados adquirían un nuevo sentido, lejano de cualquier carácter literal en el uso de las citas.

Durante el siglo XX, el arte popular en Chile estuvo mayormente vinculado a sus relaciones con los pueblos originarios y ello implicado con la noción de identidad bajo un sentido antropológico de lo "puro" u originario. Sin embargo, este concepto entró en crisis desde fines de los años 60, debido a que ya no era visto como una imitación de objetos artesanales o un rescate de formas populares, lo que a la postre no difería mucho de la "fría imitación de los estilos históricos" que buscaron evitar Carlos Isamitt y José Perotti. Ahora la motivación era utilizar aquellas formas para impulsar otras nuevas: la renovación del lenguaje. Por ello consideramos que el cartel y también las carátulas de discos pudieron canalizar los viejos ideales que inspiraron a Artes Aplicadas; por un lado, la búsqueda de un arte nacional; por otro, la contribución al desarrollo del país. En estos medios de comunicación visual se gestó una dimensión estética renovada, la representación de las inquietudes e ideales de la sociedad de aquel momento, y una política cercana al marketing a través del impulso a la protección social, en el caso de Waldo González, y a la industria cultural,¹¹¹ en el caso de los hermanos Larrea.

110 Respecto a la escuela tipográfica suiza, los diseñadores nacionales adoptaron su dimensión gráfica renovando el uso de las fuentes serif por las de palo seco, lo que estuvo caracterizado por el empleo de familias como Helvetica o Univers. Por otra parte, estas tipografías llegaron al país a través del catálogo de Letraset y su "letra transferible", que también distribuyó las fuentes realizadas por tipógrafos europeos y norteamericanos como Adrian Frutiger, Herman Zapft y Herb Lubalin, que fueron utilizadas en menor medida.

111 Representada en gran parte por el sello Dicap (Discoteca del Cantar Popular). Este sello, dependiente de la Comisión de Cultura de las Juventudes Comunistas, se llamó inicialmente "Jota Jota", para adoptar posteriormente su nombre definitivo.



Vuelta de la pesca. (linol.)

Hermosilla



Carlos Hermosilla, "Niño del trompo", linóleo. Circa 1960 (Archivo Museo Nacional de Bellas Artes).



Carlos Hermosilla, "Niña del cerro", linóleo. Circa 1958 (Archivo Museo Nacional de Bellas Artes).

Pablo de Rokha

MUNDO a MUNDO

EPOPEYA POPULAR REALISTA
ESTADIO PRIMERO

FRANCIA



M
U
L
T
I
T
U
D

SANTIAGO DE CHILE

1966

EN AMBAS PÁGINAS: Carlos Hermosilla realizó una significativa contribución en el ámbito cultural de izquierda; en este caso, sus grabados en linóleo ilustraron una publicación de su amigo, el poeta Pablo de Rokha (Colección Biblioteca Nacional de Chile; cortesía Fundación de Rokha).



Imp. ENTRECHERROS Vera 416—Sigo

El grabado de la página anterior se titula "Los campesinos", y el de arriba "El orador". Además de su dedicación a los personajes populares de Chile, Hermosilla mostró en su trabajo la influencia del realismo socialista, dado su compromiso político de izquierda.

• 28 DE ENERO DIBUJOS DE

5

De un lado a otro, miles de hombres y mujeres y niños, se preguntaban: ¿Qué es esto? ¿Qué pasa? ¿Es posible? Los cuerpos rodaban, y el polvo de la Plaza Bulnes se tornó escarlata. Las balas, sus detonaciones y silbidos atravesaban el pecho mismo de la Patria.

• 28 DE ENERO DIBUJOS DE

14

Mirar hacia el futuro unidos y libres, determinados y seguros, exigiendo el castigo de quienes mancharon nuestra Patria para siempre, dejando en medio de ella este crimen atroz e inolvidable...

EN AMBAS PÁGINAS: imágenes del libro *28 de Enero*, escrito por Pablo Neruda e ilustrado por José Venturelli. Este trabajo apareció en 1947 motivado por los sucesos ocurridos un año antes en la Plaza Bulnes, donde la represión policial a una manifestación en favor de los trabajadores del salitre costó la vida de varias personas, entre ellas Ramona Parra, dirigente sindical y militante del PC (Archivo Mauricio Vico).

JOSE VENTURELLI



JOSE VENTURELLI



El trabajo realizado por Venturelli representó un antecedente clave de las relaciones entre el grabado y el muralismo político, que en la región tuvieron como paradigma la obra de artistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. *28 de Enero* sería además el precedente directo de una nueva colaboración con Pablo Neruda: las ilustraciones para la edición clandestina del *Canto General*, publicada en 1950.



EN AMBAS PÁGINAS: grabados realizados por Pedro Lobos, que posteriormente fueron reproducidos en serigrafía y distribuidos en carpetas destinadas a reunir fondos de ayuda partidista, dado el compromiso político del artista con el pc. Circa 1958. En estas series, Lobos realizó una serie de arquetipos de los sectores populares, dando especial protagonismo tanto a la infancia como a la mujer (Archivo Mauricio Vico).



La brisa

A. Tobo



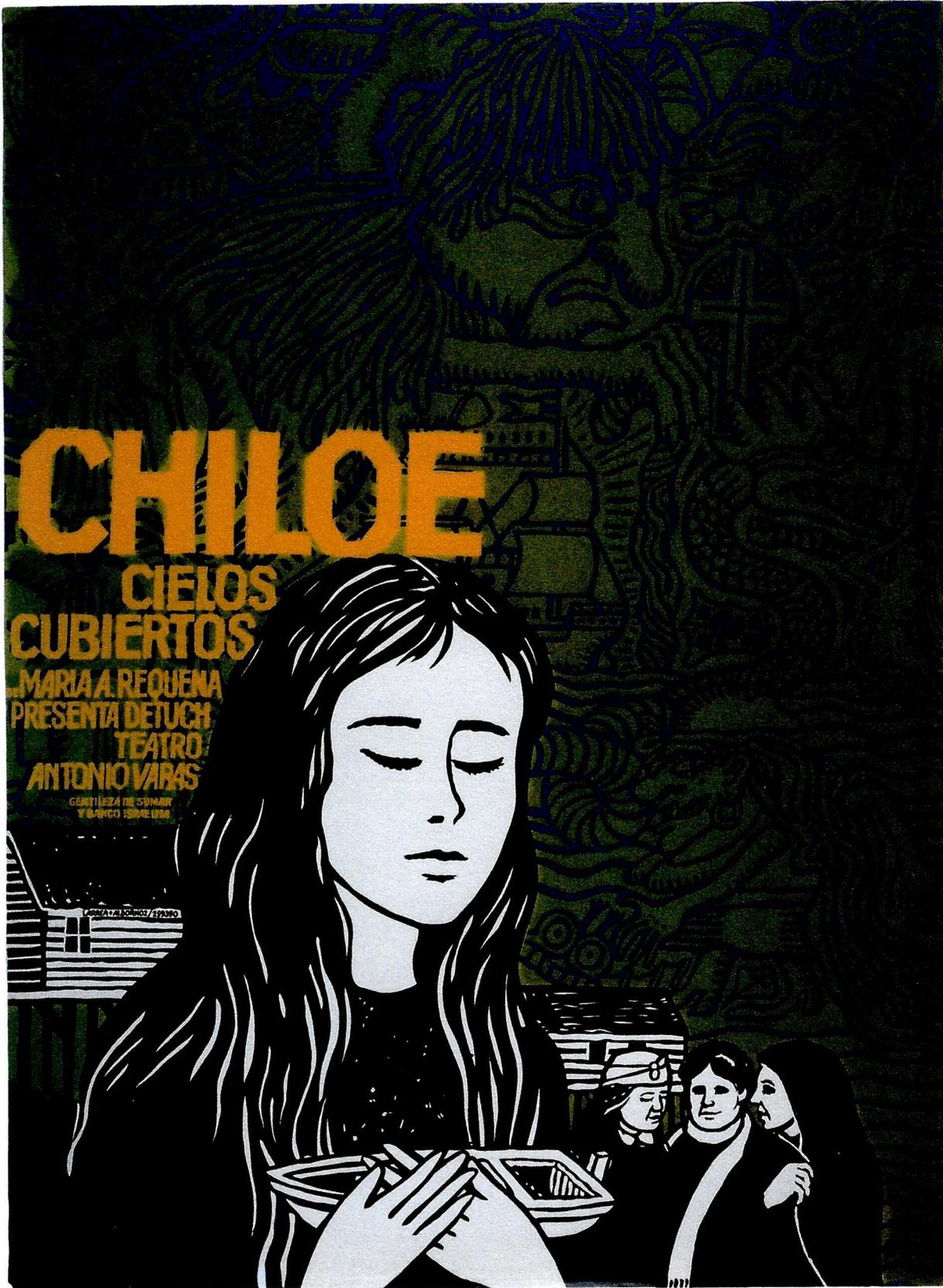
Handwritten text, possibly a signature or date.

Handwritten text, possibly a signature or date.

Handwritten text, possibly a signature or date.



PÁGINA ANTERIOR: "astro creador de mi pueblo", xilografía realizada por Santos Chávez, 1966 (Archivo Museo Nacional de Bellas Artes). A LA IZQUIERDA: estampillas realizadas por Santos Chávez durante el Gobierno de Eduardo Frei Montalva. Ampliamente identificada con la causa del pueblo mapuche, al que pertenecía, la inclusión de la obra del artista en impresos de carácter oficial era reflejo de una sociedad que tuvo que abrirse a temas largamente postergados, como la Reforma Agraria, la situación del campesinado, y la causa mapuche, en el marco de la "Revolución en Libertad" propugnada por la Democracia Cristiana como alternativa al avance de la izquierda en el país (Archivo Familia Castillo Muñoz).



CHILOE

CIELOS CUBIERTOS

MARIA A. REQUENA
PRESENTA DETUCH
TEATRO
ANTONIO VARRAS

GENTILEZA DE SODAR
Y BANCO ISORREIMA



EN AMBAS PÁGINAS: trabajos realizados por la oficina Larrea que reflejan la influencia del grabado. ARRIBA: carátula discográfica del álbum *Canto para una semilla*, donde varios músicos interpretaron canciones de Violeta Parra, 1972. Este trabajo, realizado por Luis Albornoz, denota por un lado la influencia de los grabados de *La Lira Popular*, provenientes de fines del siglo XIX, y por otro la del grabador Santos Chávez, quien caracterizó el mundo campesino del sur del país en forma similar a la ilustración realizada por Albornoz para la gráfica de este disco (Archivo Mauricio Vico). PÁGINA ANTERIOR: cartel diseñado por Luis Albornoz para el Teatro de la Universidad de Chile, que también evoca el trazo de la xilografía en la imagen principal, 1972 (Archivo Centro de Documentación Sergio Larraín García-Moreno).



10.000 MILLONES
3 DE DICIEMBRE
ENTERO E° 1.000 VIGESIMO E° 50
Polla con 2 terminaciones
BENEFICIARIOS:
UNIVERSIDADES
DEL PAIS

**CASA
LIMPIA...
NIÑOS
SANOS**
La higiene en el hogar
es un alto a la mosca
y a la diarrea infantil.

asegurémonos que el pequeño sea grande mañana!...

EN AMBAS PÁGINAS: dos de los carteles realizados por Waldo González y Mario Quiroz para la Polla Chilena de Beneficencia, 1972. En esta campaña es posible reconocer la presencia de arquetipos populares cercanos al imaginario de los grabadores vinculados a Artes Aplicadas durante el tramo comprendido entre los años 30 y los 50 (Archivo Waldo González / Mario Quiroz).



5.000 MILLONES

30 DE ENERO DE 1972

ENTERO E°500 VIGESIMO E°25

BENEFICIARIO: CUERPOS DE BOMBEROS

con 2 terminaciones

Polla

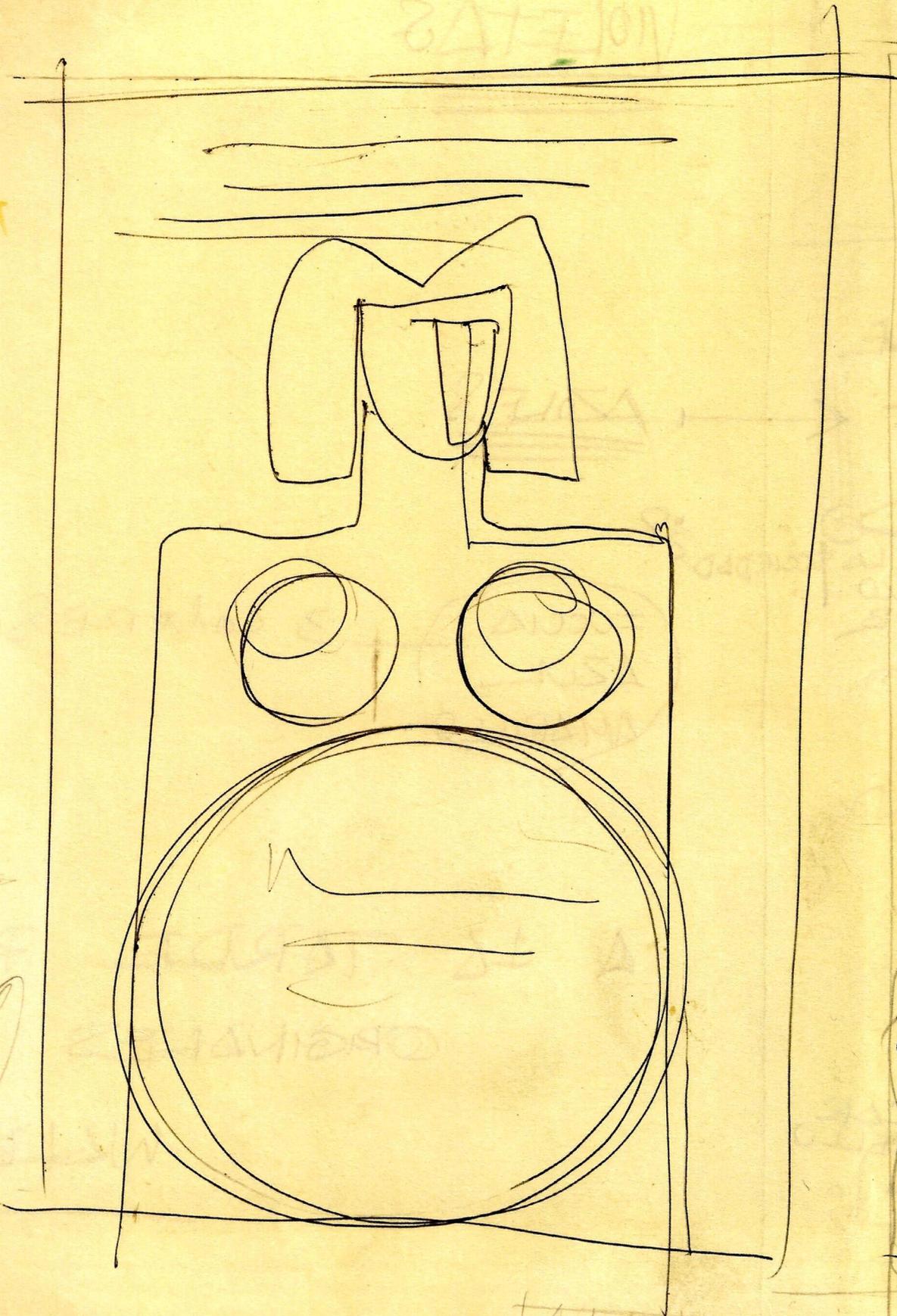
**La lactancia,
ese delicado momento...**

*...en que su pequeñito se
nutre de amor y vitalidad,
es irremplazable, y debe
prolongarse cuanto
sea posible.*

asegurémonos que el pequeño sea grande mañana!...

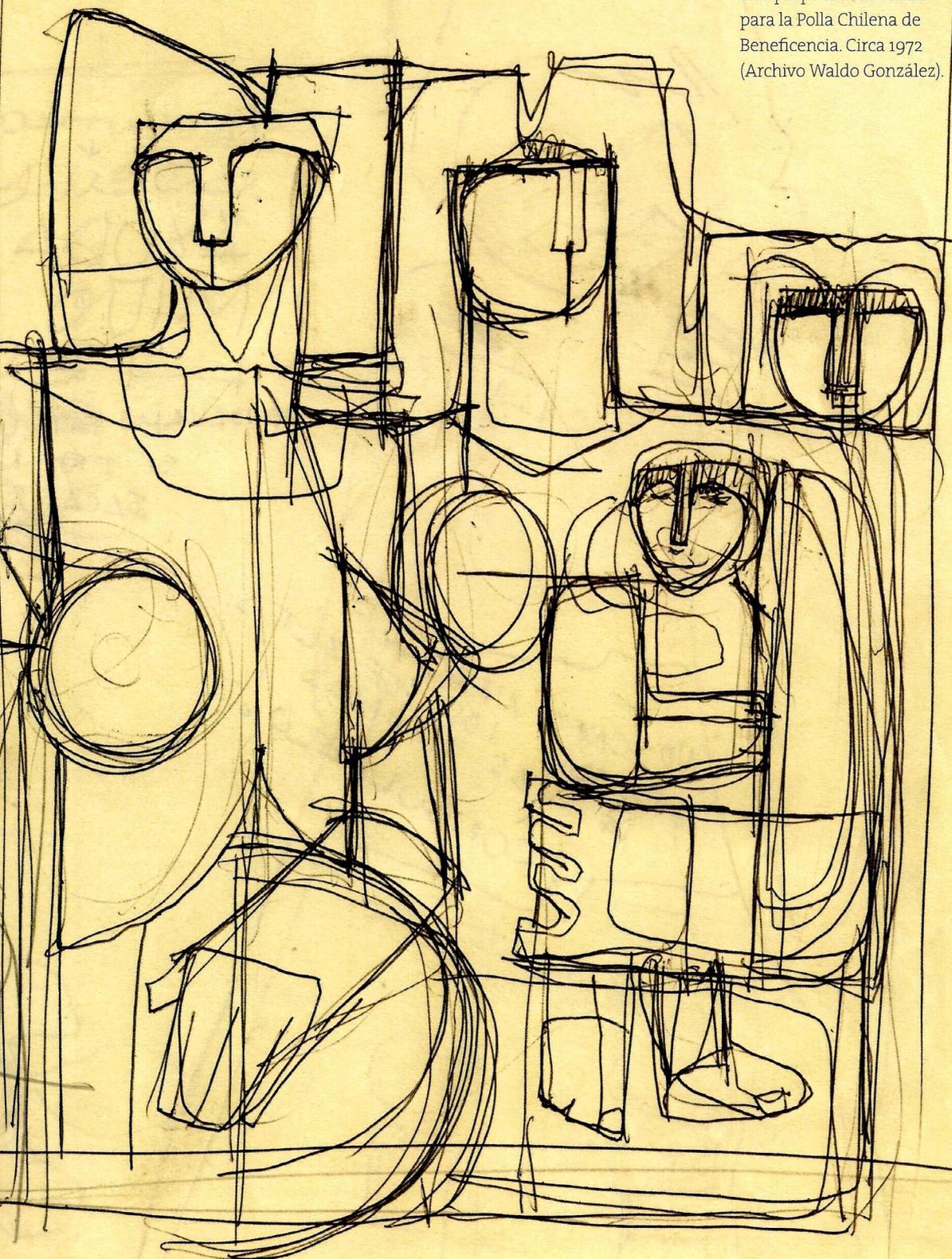
Mientras el trabajo de la página anterior evoca el trazo del linóleo, que González había conocido en la Escuela de Artes Aplicadas al pasar por el curso de grabado de Marcos Bontá, la imagen de arriba comprendía otra búsqueda donde Waldo González abordó la estética de artesanías como la cerámica de Quinchamalí, cuya característica principal es la forma oscura delineada por ornamentación en blanco.

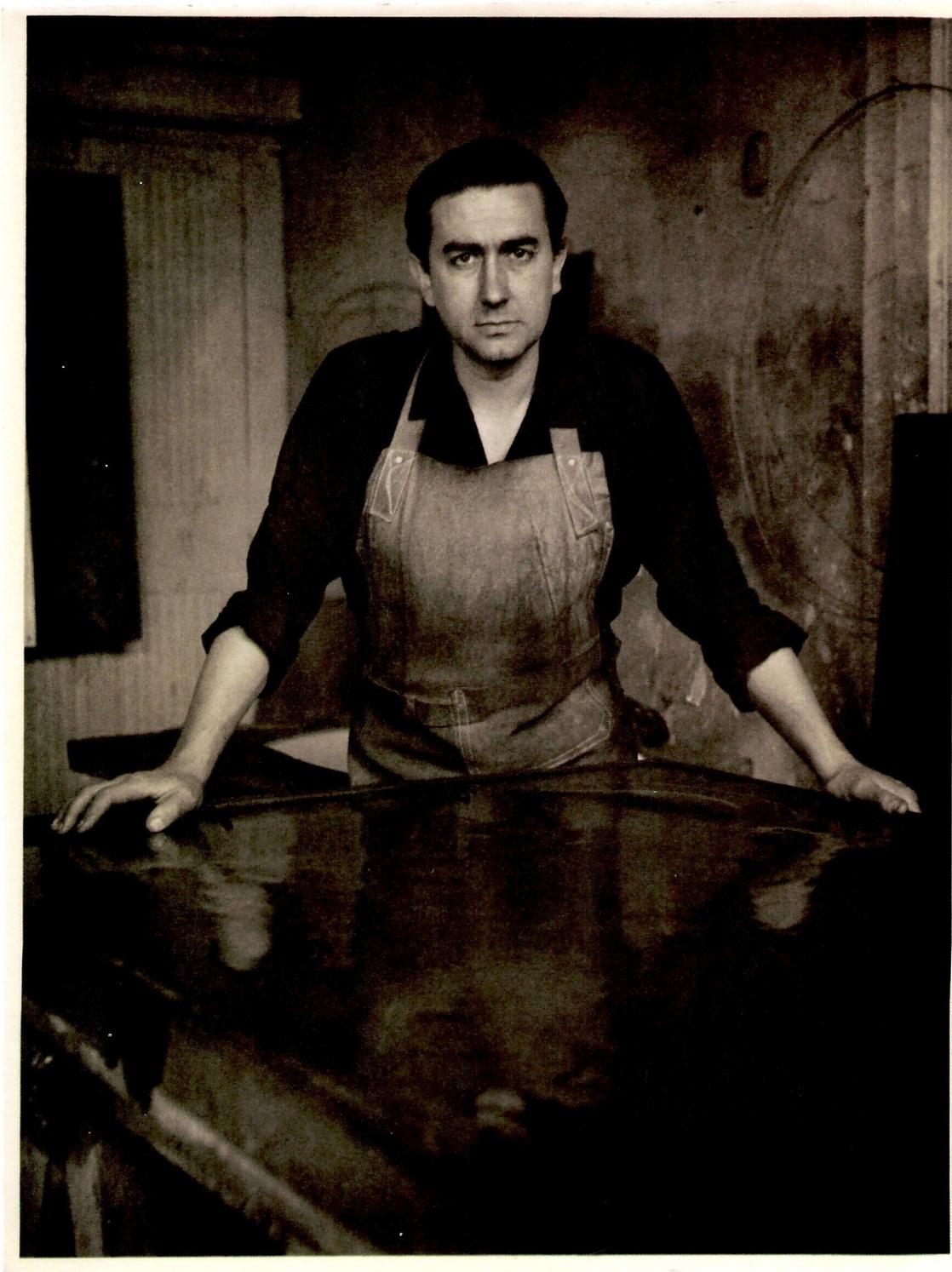
11017152



4746

Boceto realizado por
Waldo González para
una propuesta de cartel
para la Polla Chilena de
Beneficencia. Circa 1972
(Archivo Waldo González).





El artista Juan Egenau en la Escuela de Artes Aplicadas. Circa 1958. Tras la muerte de José Perotti en 1956, Egenau se hizo cargo de uno de los cursos emblemáticos del plantel: esmalte sobre metales, donde había sido alumno del Director a comienzos de los años 50 (Archivo Familia Egenau Pérez).

a estas religiones, lo Invisible se manifiesta en el mundo, no a través de una imagen individual específica, sino a través de toda una historia de apariciones e intervenciones. Tal historia es necesariamente ambigua: documenta las apariciones o intervenciones individuales de lo Invisible (en términos bíblicos: señales y milagros) al interior de la topografía del mundo visible —pero al mismo tiempo lo hace de tal manera que relativiza todas estas apariciones e intervenciones, evitando así la trampa de reconocer una imagen específica como *la* imagen específica de lo Invisible. Lo Invisible permanece invisible precisamente gracias a la multiplicación de sus visualizaciones.

De forma similar, al mirar imágenes digitales somos confrontados cada vez con un nuevo evento de visualización de los datos invisibles. Por lo que podemos decir: la imagen digital es una copia —pero el evento de su visualización es un evento original, dado que la copia digital es una copia que no tiene original visible. Esto significa además que una imagen digital, para ser vista, no ha de ser meramente exhibida sino escenificada, performada. Aquí es cuando la imagen comienza a funcionar de forma análoga a una pieza musical —la partitura en sí siendo la parte silenciosa. Para que la música pueda resonar, ha de ser interpretada. En consecuencia, se puede decir que la digitalización convierte a las artes visuales en un arte escénico (arte performativo). Sin embargo, para representar algo esto debe interpretarse, traicionarse, distorsionarse. Cada performance es una interpretación, y toda interpretación es una traición, un uso incorrecto. La situación es especialmente difícil en el caso del original invisible: si el original es visible, puede ser comparado a una copia —por lo que la copia puede ser corregida y así el sentimiento de traición es reducido. Pero si el original es invisible, tal comparación no es posible —cualquier visualización permanece incierta. Aquí se eleva nuevamente la

figura del curador —y se vuelve aún más poderoso de lo que era anteriormente, porque el curador se convierte ahora no sólo en el expositor sino también en el intérprete de la imagen. El curador no se limita simplemente a mostrar una imagen que estaba originalmente allí pero no a la vista. Más bien, el curador contemporáneo convierte a lo invisible en lo visible.

Al hacer esto, el curador toma decisiones que modifican de manera sustancial a la imagen interpretada. El curador hace esto ante todo al seleccionar la tecnología que será utilizada para visualizar los datos de imagen. La tecnología de la información está hoy en día constantemente cambiando —hardware y software—, simplemente todo se encuentra en flujo. Debido a esto, la imagen es desde ya transformada con cada acto de visualización que utilice una diferente o nueva tecnología. La tecnología de hoy en día piensa en términos de generaciones —hablamos de generaciones de computadores, generaciones de equipos fotográficos y de video. Pero donde hay generaciones también hay conflictos generacionales, contiendas edípicas. Cualquiera que intente transferir sus antiguos archivos de texto o archivos de imágenes utilizando un nuevo software experimentará el poder del complejo de Edipo sobre la tecnología actual —una cantidad de datos se destruye o se pierde en la oscuridad. La metáfora biológica lo dice todo: no sólo la vida, la cual es notoria a este respecto, pero también la tecnología, la cual supuestamente se opone a la naturaleza, se ha convertido en el medio para la reproducción no-idéntica. Pero incluso si la tecnología pudiese garantizar la identidad visual de las diferentes visualizaciones de los mismos datos de imagen, éstas permanecerían no-idénticas en razón de los contextos cambiantes de sus apariciones.

En su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin asume la posibilidad

de una reproducción idéntica y técnicamente perfecta que ya no permita distinción material entre el original y la copia. Sin embargo, al mismo tiempo, una distinción entre el original y la copia permanece válida. Según Benjamin, la obra de arte tradicional pierde su aura cuando es transportada de su lugar original a un espacio de exhibición o cuando es copiada. Eso significa que la pérdida de aura es especialmente importante en el caso de la visualización de un archivo-imagen. Si el original de un “análogo” tradicional es mudado de un lugar a otro, permanece como parte del mismo espacio, de la misma topografía —el mismo mundo visible. Por contraste, el original de un digital —el archivo que contiene los datos digitales— es mudado por su visualización de un espacio de invisibilidad, desde su estatus de “no-imagen” a un espacio de visibilidad, al estatus de “imagen”. En consecuencia, tenemos acá una pérdida verdaderamente enorme de aura —porque nada tiene más aura que lo Invisible. La visualización de lo Invisible es la forma más radical de su profanación. La visualización de los datos digitales es un sacrilegio —comparable al intento de visualizar o representar el Dios invisible del judaísmo o del islamismo. Y este acto de profanación radical no puede ser compensado por un conjunto de normas destinadas a hacer cumplir la iterabilidad de lo visual según los resultados de esta profanación como, por ejemplo, sucedió en el caso de los iconos bizantinos. Como ya se ha dicho, la tecnología moderna no es capaz de establecer tal homogeneidad.

La suposición de Benjamin que una tecnología avanzada puede garantizar la identidad material entre original y copia no ha sido validada por los continuos avances tecnológicos. El desarrollo actual de la tecnología fue en la dirección opuesta —en la dirección de la diversificación de las condiciones bajo las cuales una copia es producida y distribuida y, en consecuencia, la diversificación

de las imágenes visuales resultantes. La característica central de la Internet consiste precisamente en el hecho de que en la red, todos los símbolos, palabras, e imágenes tienen asignada una dirección: están asignados a algún lugar, territorializados, inscritos al interior de una cierta topología. Esto significa que incluso más allá de las permanentes diferencias generacionales y sus cambios correspondientes, el destino de los datos digitales en Internet es esencialmente dependiente de la calidad de un particular hardware, servidor, software, navegador, etcétera. Los archivos individuales pueden ser distorsionados, interpretados diferentemente, o incluso hechos ilegibles. También pueden ser atacados por virus computacionales, borrados accidentalmente, o pueden simplemente envejecer y perecer. De este modo, los archivos en la Internet se convierten en los héroes de su propio relato, el que, como cualquier relato, es principalmente uno de pérdida posible o real. En efecto, tales relatos son contados constantemente: cómo ciertos archivos ya no pueden ser leídos, cómo ciertas páginas web han desaparecido, etcétera.

El espacio social en el cual las imágenes digitalizadas —fotografías y videos— circulan hoy en día es también un espacio extremadamente heterogéneo. Uno puede visualizar videos con la ayuda de una grabadora de videos, pero también con la ayuda de una proyección en pantalla, una televisión, en el contexto de una instalación de video, en el monitor de un computador, en un celular, etcétera. En todos estos casos, el mismo archivo de video se ve diferente incluso en la superficie —sin mencionar los muy diferentes contextos sociales dentro de los cuales es mostrada. La digitalización, es decir, la escritura de la imagen, ayuda a la imagen a convertirse en reproducible, a circular libremente, a distribuirse. Es, por lo tanto, la medicina que cura a la imagen de su pasividad inherente. Pero, al mismo tiempo, la imagen digitalizada se vuelve aún más infectada con

no-identidad —con la necesidad de presentar la imagen como disímil a sí misma—, lo que significa que la cura suplementaria de la imagen —su curaduría— se hace inevitable.

O dicho de otra manera: se hace inevitable traer la imagen digital de nuevo al museo, devuelta al espacio de exhibición. Y aquí, cada presentación de la imagen digitalizada se convierte en una re-creación de esta imagen. Sólo el espacio de exhibición tradicional nos abre la posibilidad de reflexionar acerca del software pero también del hardware, el lado material de los datos de la imagen. Para hablar en los términos del marxismo tradicional: el posicionamiento de lo digital en el espacio de exhibición, hace posible que el espectador reflexione no sólo sobre la superestructura sino también en la base material de la digitalización.

Esto es especialmente aplicable para el video, ya que el video se ha convertido entre tanto en el principal vehículo para la comunicación visual. Cuando las imágenes de video son colocadas en espacios de exposición de arte, éstas subvierten inmediatamente las expectativas que generalmente asociamos con dicho espacio. En el espacio de arte tradicional, el espectador —al menos en el caso ideal— tiene un completo control sobre la duración de su contemplación: él o ella pueden interrumpir en cualquier momento la contemplación de una imagen en particular para volver a ésta más tarde y reanudarla desde el mismo punto en el cual había sido interrumpida. Mientras el espectador esté ausente, la imagen inmóvil permanece idéntica a sí misma. La producción de la identidad de la imagen a lo largo del tiempo, constituye lo que dentro de nuestra cultura llamamos “arte mayor” (*high art*). En nuestras vidas “usuales” o “normales”, el tiempo dedicado a la contemplación está claramente dictado por la vida en sí. Con respecto a imágenes de la vida real, no poseemos soberanía o poder administrativo sobre el tiempo de contemplación: en la vida, somos siempre

sólo testigos accidentales de ciertos eventos y ciertas imágenes, cuya duración no podemos controlar. Todo arte comienza por lo tanto, con el deseo de aferrarse a un momento, de permitir que permanezca por un tiempo indeterminado. Así, el museo —y generalmente cualquier espacio de exhibición artística en donde, como regla general, sean presentadas imágenes estáticas— obtiene su justificación real: garantiza al visitante la habilidad de administrar la duración de su atención. Sin embargo, la situación cambia drásticamente con la introducción de imágenes en movimiento al museo, en tanto que éstas comienzan a dictar el tiempo que el visitante necesita a fin de mirarlas robándole su soberanía tradicional.

En nuestra cultura, tenemos dos modelos diferentes que nos permiten ganar control sobre el tiempo: la inmovilización de la imagen en el museo, y la inmovilización de la audiencia en el cine. Ambos modelos, sin embargo, fracasan cuando las imágenes en movimiento son transferidas al espacio del museo. En ese caso, las imágenes siguen moviéndose —como también la audiencia. Uno no permanece sentado o parado por un periodo prolongado en un espacio de exhibición; más bien uno desanda lo andado a través del espacio una y otra vez, permanece parado en frente de un cuadro¹ durante un tiempo, se acerca o se aleja de él, lo observa desde diferentes perspectivas, etcétera. El movimiento del espectador al interior del espacio de exhibición no puede ser detenido arbitrariamente pues es constitutivo del funcionamiento de la percepción en el sistema del arte. Además, un intento de forzar al visitante a mirar todos

¹ Groys habla acá de “*picture*”. En el idioma inglés, “*picture*” es la palabra que designa a todo medio material o físico de la imagen. Mientras que “*image*” hace referencia a toda representación imaginaria o real. En el español como en el francés, no hay tal distinción, y “*picture*” ha de ser traducida por alguna palabra que designe el sostén material específico más adecuado al caso. [Nota del T.]

los videos o películas en el contexto de una exhibición más grande, de principio a fin, estaría destinado al fracaso desde el inicio —la duración promedio de una visita a una exhibición es simplemente demasiado corta.

Es obvio que esto causa una situación en la cual las expectativas de una visita al cine y de una visita al museo entran en conflicto entre sí. El visitante a una instalación de video básicamente ya no sabe qué hacer: ¿Ha de detenerse y mirar las imágenes que se mueven frente a sus ojos como en el cine?, o como en un museo, ¿continuar con la confianza de que con el tiempo, las imágenes en movimiento no cambian tanto como parecen? Ambas soluciones son claramente insatisfactorias, en realidad, no son soluciones en absoluto. Sin embargo, uno es rápidamente forzado a reconocer que no puede haber ninguna solución adecuada o satisfactoria para esta situación sin precedentes. Cada decisión individual de detenerse o continuar persiste como un difícil compromiso —que posteriormente ha de ser revisado una y otra vez.

Es precisamente esta incertidumbre fundamental, resultante de un movimiento de las imágenes y un movimiento del espectador simultáneo, la que crea el valor estético adicional de llevar imágenes digitalizadas en movimiento al espacio de exhibición. En el caso de la instalación de video, surge un conflicto entre el espectador y el artista por el control de la duración de la contemplación. Por consiguiente, la duración de la contemplación real ha de ser constantemente renegociada. Así, el valor estético de una instalación de video consiste principalmente en tematizar explícitamente la invisibilidad potencial de la imagen, la carencia de control del espectador sobre la duración de la atención prestada en el espacio de exhibición, en el cual previamente prevalecía la ilusión de visibilidad completa. La incapacidad del espectador de tomar un control visual completo es agravada más aún por la

velocidad aumentada a la cual las imágenes en movimiento son actualmente capaces de ser producidas.

Antiguamente, para el espectador, la inversión requerida en términos de trabajo, tiempo y energía para el consumo de una obra de arte tradicional se encontraba en una posición extremadamente favorable en relación a la duración de la producción de arte. Después de que el artista hubiese dedicado un largo tiempo y mucho esfuerzo a la creación de una pintura o una escultura, al espectador se le permitía consumir su trabajo sin mucho esfuerzo y con una sola mirada. Esto explica la superioridad tradicional del consumidor, del espectador, del coleccionista por sobre el artista-artesano como proveedor de pinturas y esculturas producidas necesariamente con arduo trabajo físico. No fue hasta la introducción de la fotografía y de la técnica *ready-made* que el artista se posicionó a sí mismo en el mismo nivel que el espectador en términos de una economía temporal, ya que esto permitía al artista producir imágenes casi de inmediato. Pero ahora la cámara digital puede producir imágenes en movimiento, y grabar y distribuir tales imágenes automáticamente, sin que el artista tenga que dedicar tiempo a ello. Esto le da al artista un claro excedente de tiempo: el espectador debe ahora dedicar más tiempo a mirar las imágenes, que el artista a producirlas. Y de nuevo: esta no es una contemplación cuya duración sea intencionalmente alargada porque el espectador lo necesite para “entender” la imagen —ya que el espectador está completamente a cargo de la duración de su contemplación consciente. Más bien, es el tiempo que el espectador necesita para meramente ser capaz de ver el material de video en su totalidad —y la técnica contemporánea permite producir trabajos de video de una considerable duración en bastante poco tiempo. Cada vez que alguien visita una exhibición de video, es potencialmente confrontado con una parte distinta

del mismo video, lo que significa que la obra es diferente en cada ocasión —y que al mismo tiempo elude parcialmente al ojo del espectador, haciéndose invisible.

La no-identidad de las imágenes de video también se manifiesta, por decirlo así, en un nivel técnico más profundo. Como ya ha sido dicho: si uno altera ciertos parámetros técnicos, uno también altera la imagen. ¿Puede quizás uno preservar algo de la antigua tecnología, de forma tal que la imagen permanezca idéntica a sí misma a lo largo de todas las instancias de su presentación? Preservar la tecnología original desplaza la percepción de una imagen específica, desde la propia imagen a las condiciones técnicas bajo las cuales ésta fue producida. Cuando observamos antiguas fotografías o videos, a lo que principalmente reaccionamos es a la anticuada tecnología de fotografía o video que se nos hace evidente. Esto, sin embargo, no era el efecto que el artista buscaba producir originalmente, dado que carecía de la posibilidad de comparar su obra con los productos de las innovaciones tecnológicas posteriores.

Por lo tanto, la propia imagen probablemente puede ser pasada por alto si es reproducida usando la tecnología original. De esta forma se vuelve comprensible la decisión de transferir tal imagen a nuevos medios tecnológicos, a nuevos software y hardware, de modo que pueda verse limpia nuevamente, y así sea interesante no meramente en retrospectiva, sino que parezca ser una imagen contemporánea. Sin embargo, con esta línea de argumentación, uno se ve atrapado en el mismo dilema del cual, como se sabe generalmente, el teatro contemporáneo es incapaz de librarse. Ya que nadie sabe qué es mejor: el revelar la época o la individualidad de la obra mediante su interpretación. Pues es inevitable que cada interpretación revele uno de estos parámetros mientras que oscurezca el otro. Sin embargo, uno puede utilizar las limitaciones técnicas productivamente —jugando con la cualidad

técnica de la imagen digital en todos los niveles, incluyendo la calidad material del monitor o la superficie de proyección, la luz externa que como sabemos cambia sustantivamente la percepción del espectador de la imagen de video. Así, cada presentación de una imagen digitalizada se convierte en una recreación de la imagen.

Esto demuestra nuevamente: no hay tal cosa como una copia. En el mundo de las imágenes digitalizadas, estamos lidiando sólo con originales —sólo con presentaciones originales de lo ausente, el original digital invisible. La exhibición hace reversible el copiar: transforma la copia en un original. Pero este original permanece parcialmente invisible y no-idéntico. Con esto, se hace evidente por qué tiene sentido aplicar ambas curas a la imagen — digitalizarla y hacer una curaduría— para exhibirla. Esta doble medicina no es más efectiva que las dos curas tomadas por separado; no hace a la imagen verdaderamente fuerte. Muy por el contrario, al aplicar esta doble medicina uno se vuelve consciente de las zonas de la invisibilidad, de la propia falta de control visual, de la imposibilidad de estabilizar la identidad de la imagen —uno no es tan consciente si está lidiando sólo con los objetos en el espacio de exhibición o con las imágenes digitalizadas que circulan libremente. Pero esto significa que la práctica curatorial contemporánea y postdigital puede hacer algo que la exhibición tradicional podía sólo hacer metafóricamente: exhibir lo Invisible.

LA DE ARCHIVO ES LA PRIMERA CONDICIÓN

Cristián Gómez-Moya

Es bien sabido que la acumulación de documentos conlleva una manera de atesorar la historia de los acontecimientos y a su vez una forma de proyectar su pervivencia en el tiempo. Este es el caso de las técnicas para excavar las superficies de la historia —máquinas cuya grasa hidráulica sella o rompe el osario. Aquí la de archivo es la primera condición. Es de un modo tal que nos hace pensar si acaso ha existido alguna forma de humanidad más allá de su permanente insistencia en alcanzar la dignidad de su muerte, ahí donde lo nuevo es su constante amenaza.

Enunciar que la de archivo es la primera condición, es referir en la distancia histórica al conocido aforismo de Jerzy Lec, “la primera condición para la inmortalidad es la muerte” (1959), cuya fórmula ha constituido una interpelación a la historia de las máquinas de archivo. Precisamente la muerte porque lo que se enlaza en el fondo de una máquina de archivo es la relación de fuerzas con la tecnología, el trabajo y la vida. Esto parece ser muy determinante para una discusión acerca de dichas máquinas, así como para los denominados “nuevos medios”, más aún si pensamos la novedad de esos medios como formas de vida emancipadas de los regímenes de representación. Por eso, por elemental que parezca, al cabo de un esfuerzo podremos constatar que la pregunta por los nuevos medios es finalmente una pregunta por las máquinas de circulación de imágenes vivas.

Decimos máquinas e imágenes bajo el entendido que no habría mayor insistencia en los medios sino fuera porque gestionan información, en otros términos capitalizan efigies, copias de un proceso destinado a una fase terminal. De modo que si la condición para que una imagen perviva no es otra que la muerte en su mismo archivo, de la misma forma que la pulsión de muerte se distingue como un proceso, una meta —la meta de toda vida es la muerte, en la voz freudiana— fijada dentro del paradigma de la modernidad humanista, de qué modo entonces se podrían conservar los datos virtuales-vivos gestionados por los nuevos medios. Así, si la inhumación es la condición para que se produzca la historia de lo humano, el archivo sería la condición para la imagen. No obstante, más allá de las enseñanzas autosuficientes de la modernidad, hoy en día la visualidad de la imagen comprende una peculiar forma de conocimiento oblicuo, superficial —toda imagen lo es—, en tanto que la consulta a la imagen, el examen al documento, se realiza más como un vistazo *tanatológico* que como un estudio concienzudo para la vida. Este vistazo parece ser lo más cercano a una estética *postmortem*, en que solamente nos queda el rastro de aquello memorable en el fugaz acto de ver. La duda que cabe es de qué modo humano es posible ver aquello que ha quedado oculto en las evidencias de lo que podríamos nominar como documentos muertos, que no sea por medio del inconsciente óptico que reposa en la máquina tecnológica. El modo de quien consulta ostenta así la frialdad indolente que quien no se inmuta frente al último repliegue agónico.

Bajo la cadencia de estas acongojadas preocupaciones sobre las tecnologías del arte y la visualidad, parece oportuno detenernos en un inquietante escrutinio que aborda el historiador Hal Foster al recuperar una de las estrafalarias sentencias del artista de vanguardia Wyndham Lewis, oscuro

editor de la no menos opaca revista *Blast* (1914), quien advertía con cierta vehemencia inhumana que no habría nada realmente vivo en el arte: “la de muerto es la primera condición del arte: la segunda es la ausencia de alma, en el sentido humano y sentimental [...] el buen arte no debe tener ningún interior: eso es capital”¹. La crueldad —la del fascismo— estaría en el ejercicio sustitutivo humano-imagen-máquina, especulaba Benjamin en *Passagen-Werk*: “Sacar los aspectos mecánicos del organismo es una persistente tendencia del sádico. Puede decirse que el sádico intenta imponer al organismo humano la imagen de la máquina”², cuando no la máquina misma. Esta máquina, más allá del enfoque destructivo del escritor alemán, se habría plasmado en lo que Lewis llamaría el blindaje, o sea, dejar solamente el exterior acuñado por el arte en *la era de las máquinas* para, de esa forma, forjar “los nuevos egos”, un nuevo escudo protector capaz de resistir lo masivo, lo político³.

Dando un rápido vistazo extemporáneo, diríamos que la dimensión estética del sujeto político del arte y los medios estaría gobernada por una historiografía asociada a un síndrome de época con algunos desfases⁴. En el ínterin de aquellos tiempos de vanguardia se plasmó una curiosa (de)sintonía entre lo que Lewis habría augurado como *la era de las máquinas*, y lo que Benjamin, por su parte y mucho tiempo después, habría signado

¹ Citado por Hal Foster, *Dioses prostéticos*, Madrid, Akal, 2008, p. 178.

² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 374

³ Aquel momento de lo inhumano, marcado a fuego por los primeros traumas occidentales, es lo que hoy todavía se observa en la maquinaria del trauma: parecen ser ventanas ciegas a un patio sin luz, sin alma. Véase Wyndham Lewis, “The New Egos”, en *Blast* 1, 1914 [citado por Foster, op. cit., p. 129].

⁴ A la vista tenemos una oportuna crítica a la condición de época como un “tiempo estuche, uniforme, trascendental”. Véase, Willy Thayer, “Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo”, Miguel Valderrama (editor), *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011, pp. 13-24 [p. 13].

como *la época de la reproductibilidad técnica*. Precisamente esta fragmentación asincrónica del efecto máquina produjo la larga euforia de un posicionamiento ideológico: por un lado un pensamiento profascista hacia el futuro, un capital en movimiento capaz de mejorar lo humano por medio de lo inhumano (Marinetti, 1909; Lewis, 1914); por el otro una crítica negativa hacia una politización productivista capaz de superar la alienación tecnológica y de paso anular el aura de la autonomía burguesa (Benjamin, 1934; 1936). Del mismo modo que para Kracauer —sería penoso olvidarlo— la visión del hombre se habría ajustado a causa de la *época tecnológica*. El pensador de *The Mass Ornament* (1927), texto clave de las formas de vida en la nueva artificialidad, aquella asociada a la repetición, las series y las colecciones, hacía ver el descampado de la visión humanista en tanto que la fotografía tecnológica se habría constituido en la única forma de visión⁵.

El pensamiento político sobre las máquinas tecnológicas de la reproductibilidad, ya se puede deducir, serían tributarias del “Fragmento sobre las máquinas” que Marx en los *Grundrisse* (1857-1858) se encargó de situar desprovisto de idealización humanista, levantando la crítica entre trabajo vivo y trabajo objetivado. Demás está decir que la profundidad que alcanzan los bosquejos en la literatura marxiana se da, justamente, en torno a una serie de capítulos que se consolidan en *El capital* (1867), en donde se describe la *lucha entre el obrero y la máquina*, ya que es por medio de ésta que el capital se vuelve opresivo —la famosa sentencia de Marx sobre la *sujeción social*—, una

⁵ Sigfried Kracauer, *The mass ornament*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1995 [versión original 1927]. En esta discusión sobre la vinculación tecnología-ornamento conviene apuntar referencias imprescindibles en Adolf Loos, *Ornamento y Delito*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 [versión original 1908]; Hal Foster, *Diseño y Delito, y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004 [versión original 2002].

forma de entender la máquina, entonces, como una forma de poder sobre el trabajo vivo. Esto significa que los medios de producción —y al decir esto estamos pensando, con un énfasis solapado, si realmente los únicos medios en el fondo son de producción—, se instalan independiente de si éstos son antiguos o nuevos medios técnicos, sino más bien como la posibilidad de una nueva forma de trabajo. Pero incluso omitiendo tal dicotomía, los medios siempre serán nuevos en la dimensión del capital, porque bien sabemos que éste fluye, se desliza como novedad. La máquina se renueva y tendríamos que decir que no se renueva en la maniquea y manoseada forma del autómatas, sino que se renueva en las formas de vida de su ensamblaje: organicidad, mecánica, intelectualidad y socialización. Lo social, tal como apuntara Gerald Raunig en su versión abstracta, se convierte en un componente maquínico singular: “la concatenación de saber y tecnología, no se agota en el capital fijo sino que se remite, más allá de la máquina y el saber objetivado en ella, a la cooperación social y a la comunicación”⁶. Esto es así porque el ensamblaje pasa por las relaciones comunicacionales entre productores, no obstante éstos no se encuentran necesariamente en contacto directo, ni siquiera se ven o saben que el otro existe funcionalmente en el aparato productivo (*social media*). De algún modo son estas relaciones de trabajo abstracto las que constituyen las redes sociales. En efecto, no se trata ahora de un problema de lucha obrero-máquina sino que más bien —parafraseando a Raunig quien a su vez arguye con los postulados de Deleuze y Guattari— las máquinas devienen sociales, *cuerpo lleno*: lo cognitivo, lo semiótico, lo afectivo, parecen así constituirse en posibles nuevas formas de vida maquínica.

¹⁶ Gerald Raunig, “Algunos fragmentos sobre las máquinas”, *Brumaria 7. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madrid, 2007, pp. 220-235 [p. 224].

Composición y movimiento, nos recuerda el filósofo austriaco, es parte de la definición original que poseían las máquinas en la Antigüedad clásica (Vitruvio, S. I, A. C.), la cual aún se conserva en términos enciclopédicos. Así, en el campo de las tecnologías del arte y la visualidad que nos interesa abordar, no deja de resultar algo paradójico esta vuelta a la composición y al movimiento, así como al afecto y al virtuosismo que producen las máquinas sociales. Parece ser que estas nuevas formas de vida, una vez fuera de la industria, permitirían tomarse el espacio público por asalto, sin mediar bases artificiales, porque el modo preferido de conocimiento maquínico sería su constitución social-performativa a través del movimiento.

Máquinas de archivo

Video y movimiento, archivo y capital; en ambos casos podríamos decir que abren condiciones de oposición propias de una estructura maquínica para el registro del cuerpo, por lo tanto serán consideradas aquí como el sustrato antitético asociado a modos de registro de cuerpos productivos. Del mismo modo también nos parece importante establecer una dialéctica en clave de imagen-movimiento, la cual augura —por medio de la declaración de fuerzas que enuncia— el régimen escópico y espectacular del acoplamiento video-movimiento.

Hace ya dos décadas, luego de consolidarse la hibridación de ciertos géneros vinculados a las artes del registro audiovisual con aquellas prácticas de representación performática —el caso del video-performance, el video-acción y el video-danza, así como aquellas de estructura relacional, el *community based art* o las acciones *site specific*—, el auge de las estéticas de lo cotidiano se habrían asociado a un tipo de etnografía visual

marcada por el ritmo de la creatividad multiculturalidad y el auge de los medios sociales. La justificada acción de dichas prácticas tecnoculturales habría estado condicionada por la presión ejercida en zonas reguladas por la biopolítica y las tecnologías de control de la subjetividad bajo un singular aparato de producción flexible. En este escenario, propicio para la emergencia de dispositivos de visualidad capaces de intervenir procesos hegemónicos con múltiples jergas micropolíticas y autopoieticas, el filósofo Mauricio Lazzarato señalaba que la “videofilosofía” permitía ingresar a un campo de fuerzas entre las subjetividades inteligentes y las movilidades que se generaban en espacios intermedios entre la imagen y el tiempo marcadas por una época postfordista⁷. Esta relación, que el mismo autor se encargaría de proyectar más tarde hacia una teoría del videomontaje no-lineal⁸, hoy en día se puede rastrear en términos de dispositivos visuales y espacios de comunicación lugar-a-lugar, o mejor dicho, cuerpo-a-cuerpo.

Empero confrontar el lugar y el cuerpo con los atributos del mismo sustantivo que declara, requiere señalar que dicho *locus* de enunciación no es posible sin antes establecer las circunstancias bajo las cuales se construye este lenguaje del cuerpo-a-cuerpo o lo que podríamos identificar como una imagen bajo un movimiento performativo. Quiero decir que llevado al plano más preciso de lo que nos compete, esto es la máquina de archivo —la conciencia material del video-a-video—, los datos que allí se inscriben corresponderían a una relación entre imagen e imagen, o sea que no habría una

⁷ Mauricio Lazzarato, *Videofilosofía. La perpercezione del tempo nel postfordismo*, Roma, Manifestolibri, 1996.

⁸ Angela Melitopoulos y Mauricio Lazzarato, “TimesScapes/B-Zone”, *Tipografías políticas. Ensayos visuales en los límites de Europa*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2007, pp. 46-68.

experiencia del cuerpo-en-movimiento, sino más bien la huella de un cuerpo en confrontación con otra imagen-en-movimiento. Tal como lo discutiera Deleuze al señalar “mi cuerpo es una imagen, y por lo tanto un conjunto de acciones y reacciones”⁹, este enfoque comprendería una forma de pensar los cuerpos directamente en torno a una economía política de la imagen en el archivo. De ahí, entonces, que este giro ameritaría discutir si dichas mediaciones constituyen antes un modo productivo de trabajo, vinculado a un tiempo de ejecución y de observación, que un simple testimonio de las relaciones sociales.

En este camino de infraestructuras tecnológicas asociadas al cuerpo o lo que algunos autores han identificado como una tecnología de visión corpolítica, es donde se puede percibir la tensión que subyace entre una práctica micropolítica ignorada y la eficiencia comunicacional de una estructura macropolítica. La producción de imágenes, nos advierte Lazzarato, es un mecanismo vital de la macropolítica, éstas constituyen su imaginario. Tal diferencia también es constatable hoy en día a través de los actos de visualidad, actos que dependen necesariamente de una norma —una máquina heterónoma— que señala/produce la estructura de comportamientos, así como los modos de ver que inscribe y reproduce una comunidad; ya sea por sus formas de recuerdo y memoria como por los tiempos destinados a fijar la aprehensión de otra entidad fuera de sí.

Es frente a esta problemática sobre las máquinas de clasificación de video y trabajo, que conviene tener presente el primer registro en movimiento consignado en 1895. Se trataba de un pequeño *film* de los hermanos Lumière denominado *La sortie des usines Lumière à Lyon* (*Salida de los obreros de la fábrica*

⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 90. Véase, igualmente, Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

Lumière en Lyon-Montplaisir)¹⁰, en cuyo marco —el umbral de la fábrica que al mismo tiempo inauguraba el encuadre de la máquina-cine— aparecía un grupo de trabajadores a la salida de la jornada laboral, imagen que a su vez ejemplarizaba el itinerario regularizador de la nueva vida industrial¹¹. Inminentemente, en la antesala de lo que posteriormente significaría el paradigma fordista de los primeros años del siglo veinte, la película ya materializaba las nuevas formas de vida no sólo de los procesos laborales sino también de los regímenes visuales que han marcado la actual comprensión maquínica de ver los acontecimientos mediante las máquinas de archivo. Un siglo después, el artista y documentalista alemán Harun Farocki recuperaría este mismo fragmento en movimiento para construir, bajo el título *Arbeiter verlassen die Fabrik (Trabajadores saliendo de la fábrica)*¹², un nuevo *film* que utilizaría materiales de archivo encontrados y técnicas de montaje *found footage* —lo que en el caso específico del trabajo de este artista, algunos han denominado un “ensayo de clasificación de imágenes”. Esta máquina de archivo, la imagen-movimiento inscrita en los *films* de la época moderna, enlazaría los modelos fordistas de trabajo, salario y tiempo, con los difusos límites corporales entre la jornada laboral y la salida al ocio; para decirlo en otras palabras, la vida entre el tiempo de producción y el tiempo muerto¹³.

¹⁰ Louis y Auguste Lumière, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir*, París, 1895.

¹¹ Es conveniente señalar que los Lumière registran este film en su propia fábrica dedicada a la producción de artículos fotográficos.

¹² Harun Farocki, video, 37 minutos, 1995. Agradezco a Goethe Institut facilitarme este material de su archivo filmico.

¹³ Es interesante lo que señala el artista al emprender esta búsqueda de documentos industriales en archivos de la televisión y la publicidad, los cuales resultaron muy escasos: “En los avisos publicitarios hay dos temas que producen terror: primero, la muerte; segundo, el trabajo fabril”. Al respecto, Harun Farocki, *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*, Buenos Aires, Editorial Altamira, 2003, p. 33.

Sin duda el auge de un promontorio quehacer de la vida laboral industrial requería el registro permanente de su modelo productivo justo en la frontera exterior-interior de la factoría. Esto es así porque “el movimiento humano visible —tal como lo señala Farocki— representa los movimientos invisibles de las mercancías, el dinero y las ideas que circulan en la industria”¹⁴. Junto a esta mínima genealogía de máquinas de archivo, bien valdría agregar —montar— otro texto visual inscrito en el video *Primero de Mayo (La Ciudad-fábrica)*¹⁵, en el cual el artista español Marcelo Expósito nos ofrece una edición —también con amplios recursos de imágenes documentales encontradas en galerías de *opendata*— de lo que implicaría la transformación del trabajo fordista hacia lo que se ha entendido, ya entrado el presente siglo, como capital cognitivo y el marco del virtuosismo afectivo propuesto por el filósofo del lenguaje Paolo Virno¹⁶. Recuperando el modelo de la industria automotriz, a través del ejemplo transformativo de una planta de la firma FIAT en la ciudad de Turín convertida actualmente en un hotel de reuniones multicorporativas, el video va de la mano con una versión carnavalesca desarrollada en medio de la imaginaria creativa y virtuosa que ha propiciado la categoría de *multitud*, lo cual plantea además los estados corpolíticos en que el cuerpo se ve afectado y puede afectar un estado de protección o de *gobernanza* social y productiva. En este sentido, cabe rescatar una secuencia del video que en parte ilustra lo dicho anteriormente,

¹⁴ Ibid., p. 40.

¹⁵ Marcelo Expósito, *Primero de Mayo (La Ciudad-Fábrica)*, video, 62 minutos, 2004. Agradezco al artista la sesión del video para efectos de presentaciones audiovisuales y el análisis crítico en torno a estos asuntos.

¹⁶ Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2003. Cf. Para un análisis del ensamble Expósito-Virno confrontar Gerald Raunig, “Modificar la gramática: los trabajos del Paolo Virno sobre el virtuosismo y el éxodo”. Fuente: <http://transform.eipcp.net/correspondence/modifyingthegrammar>

ésta gravita entre la memoria de la producción automotriz y el tiempo fuera del espacio de trabajo, cuya síntesis se materializa en una práctica bien concreta: el cuidado de niños en un espacio de entretenimiento y seguridad, lo cual le permite a los padres trabajadores descansar en el sistema de guardería infantil. Lo que se muestra, en este caso, es un modelo tipificado en un espacio demarcado por acolchadas columnas, en cuyo interior los niños se recrean manejando pequeños automóviles de juguete sobre una pista de juego, mientras la mirada atenta de una joven parvularia los vigila con ternura y resguardo.

Tiempo, recreación, afecto y seguridad serían aquí el lado armónico de una práctica aceptada socialmente en tanto *qué hacer* con los tiempos no productivos de cuerpos en desarrollo, en formación. Sin embargo, esta práctica también se muestra en el video como un sistema normativo, bajo la intención de volver aún más productivo el tiempo de esparcimiento. La nueva fábrica postfordista revelada en este video, por tanto, lo que hace es visualizar los tiempos flexibles, multipropósitos, lugares mixtos entre imaginación, fuerza de trabajo y, especialmente, mucho afecto productivo. Así, en una época identificada sobre la base del trabajo cognitivo, es posible pensar la noción de espectáculo disociada de su emplazamiento de contención y más orientada a los actos de ver imágenes-en-movimiento. Estos actos los podemos identificar como un movimiento dado por sistemas de administración del tiempo. De modo que los procesos de subjetivación, en esta dimensión maquínica del cuerpo-en-movimiento, se ven gobernados por una llamativa forma de visualidad en función a un *parergon* que delimita su espacio de producción. Esto significa que un lenguaje performativo identifica los rastros o los síntomas en que las imágenes pueden dar cuenta de la plusvalía que ahí subyace.

En síntesis, video-a-video, cuerpo-a-cuerpo, confluyen en un cruce de fuerzas que, tal cual lo hemos propuesto aquí, se aventuran hacia un modelo de producción de memoria por cuanto el registro video-movimiento almacena las formas de habitar el espacio político como un aditamento visual. Con todo, más allá de las evidencias de unas prácticas de producción fabril volcadas a la optimización del tiempo fuera de escena, lo que nos conmina este tipo de registros de video es pensar de qué modo la máquinas de archivo contribuyen a preservar cuerpos-en-movimiento productivo y, a su vez, de qué modo la (de)clasificación de imágenes extraídas desde el archivo se comprende como otra forma de montaje productivista que otorga valor a la máquina de archivo.

Deus ex machina / ex media

Atisbando una crisis en las tecnologías de producción de visibilidad, haciendo notar que la vida no se vierte, no se ejerce solamente o únicamente como abertura expandida hacia lo incierto, sino *por medio de*, o sea a través de formas de vida —tecnologías de vida—, el filósofo Willy Thayer, en una serie de ensayos compuestos bajo el título *Tecnologías de la crítica* (2010), realiza un vertiginoso derrotero por las figuras extremas entre tecnología y vida, virtualidad y crítica. Por ello no es de extrañar que la categoría de crítica que el autor allí revisa —como máquina política, *interfase* de la obra¹⁷, de la teatralidad, de la tecnología— sea una permanente búsqueda de emancipación de las formas de vida hacia las policrónicas formas de crítica.

¹⁷ Recordemos que *inframince* era la acepción duchampiana para describir límites fluidos, infradelgados, ultraleves, justo el espacio de indiferenciación entre obra y espectador.

De algún modo, quizá ya demasiado urgente, no se puede esquivar más el sentido de la vida asociado a las tecnologías, más aún si al hablar de las nuevas tecnologías, de los nuevos medios —“los nuevos egos”, decía Lewis—, en el fondo se alude a nuevas formas de vida; esto es bajo el calificativo de nuevas porque advienen en un tiempo, porque de otro modo estarían muertas ya. No bastaría con decir que lo nuevo se aglutina, siguiendo a Boris Groys en su ensayo *Sobre lo nuevo* (2008), en un espacio anterior, justo antes de ingresar al archivo. Esta visión que el autor ha denominado como *supertemporal* descansa en la lógica de una economía de intercambio entre especies que se valoran en medio del espacio profano y el archivo cultural. En este sentido “como la obra de arte incluye un estrato profano y un estrato cultural —dice Groys—, ella actúa, en cierta medida, como el escenario de intercambio entre ambos”¹⁸, por lo tanto operaría como una *interfase*.

La novedad de cualquier régimen patrimonial se entrona en la medida de su profanación singular, por tanto las tecnologías de vida responden a una economía cultural (la industria) que activa su máquina creativa de un modo tal que se vuelve visibilidad total. Lo más visible será entonces lo más nuevo. De ahí que la euforia tecnológica de los nuevos medios, por ejemplo, no responda para nada a un dilema entre lo antiguo y lo nuevo, sino a la necesidad por alcanzar lo nuevo a través de, *por medio de*, la saturación total de la imagen sobreviviente. Sin embargo, una vez instalada la novedad, ésta permanecerá en un limbo indestructible siempre-nuevo, dado que nunca ingresará al archivo cultural porque no habría depósito acorde para su

¹⁸ Boris Groys, *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 160.

preservación —para la seguridad de su secreto—¹⁹, en otras palabras no habría archivo de nuevos medios²⁰.

Si los medios son los que permiten el ingreso, el acceso, la ocupación, la distribución, entonces el consumo se vuelve algo peculiar, se trataría de un consumo del vacío disponible, cual plazas disponibles, ya que lo importante es llenar el espacio, acumular, saturar, penetrar porque así, a través de la dialéctica de llenado y vaciado, se mantiene vigente, vivo el deseo. Es por eso —y tal vez de ahí el peligro de saturar tanto el vacío— que el espacio no debe tener alma, lo importante es su blindaje, su caparazón tecnorgánico hasta inhumar —en el advenimiento de la necrópolis virtual— todo rastro de lo humano.

Estos efectos son una sospecha recurrente en el marco de los nuevos medios. No deja de ser significativo advertir la pléyade de inercias ahuecadas —en el sentido de una máquina desprovista de organicidad— que ofrece la sobrecodificación de una larga tradición *ex machina*. Las bienales de artes mediales, los festivales de medios electrónicos y digitales o las áreas emergentes de nuevos medios que aparecen cada cierta temporada en la agenda de las

¹⁹ El archivo digital siempre será subvertido, su secreto será *desecretado* de su soberanía: compartido, *hackeado*, desclasificado. Wikileaks transfiere la desclasificación secreta, y junto con ello abre un efecto jurisdiccional invertido —su soberanía se encuentra en un servidor alegal—, en el lugar preciso en que se quiebra la soberanía del Estado-nación.

²⁰ En este sentido resulta sintomático que las obras de arte contemporáneo que utilizan los nuevos medios, al menos en los países de América Latina, aún no encuentren espacios institucionales de preservación. Las políticas de archivos para estas obras identificadas como “artes mediales” se ven permanentemente marginadas del canon patrimonial. Las razones son múltiples en términos de infraestructura tecnológica, sin embargo la pregunta habitual es ¿qué es exactamente lo que se estaría coleccionando y documentando, y bajo qué medios? Por otra parte, la crítica levantada por autores de las artes mediales, señalan lo innecesario del archivo en esta situación, pues lo que emerge es un museo vivo en permanente circulación, una “matriz pública” en el decir de José Luis Brea. Para esta discusión véase José Luis Brea, “Museo_RAM: el museo como operador de conectividad”, Simón Marchán (compilador), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 175-193.