



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO  
MAGISTER EN TEORIA E HISTORIA DEL ARTE

## **La convergencia entre Artes Aplicadas, Artes Populares y Bellas Artes.**

El tránsito Hacia la exploración de nuevas materialidades y/o de una estética experimental, 1964-1966.

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

ALUMNA: Greta Soto Moscoso.

PROFESORA GUÍA: Guadalupe Álvarez de Araya.

SANTIAGO DE CHILE, 2021

## **Resumen:**

La presente investigación tiene por objeto estudiar la convergencia entre el Arte Popular, las Artes Aplicadas y las Bellas Artes a través de los debates, discursos y tensiones en el campo artístico local a mediados de la década del sesenta, principalmente focalizando el interés en la educación artística, los espacios exhibitivos entre los años 1964 y 1966, y que creó vasos comunicantes entre los conceptos de Artes Plásticas y de Artes Aplicadas integrando las artes populares (y por ende, la expansión de lo plástico). Aspecto que se constituye en una práctica artística a través de la exploración de elementos y nuevas materialidades que reconfiguran el “imaginario social” de esta integración de las artes en la figura del artista artesano, en quien dialogan la experiencia formativa e integradora de un oficio con la proyección y ejecución del trabajo artístico, como era el objetivo de las escuelas de Artes Aplicadas y de Canteros.

Para ello, la investigación construye un marco teórico que colabora con el análisis a los planes de estudio de ambas entidades y a diversas fuentes primarias que corresponden a prensa diaria, revistas especializadas y entrevistas. Finalmente, la investigación se concentra en tres instancias exhibitivas en que las fronteras entre ambos conceptos se vieron transgredidas: el Salón Oficial de Artes Plásticas del año 1965, los Salones de Artes Aplicadas de 1964 y 1966 y el concurso artístico “El juego de ajedrez”, de 1966.

Palabras claves: artes aplicadas, escuelas artísticas, artes populares, artista-artesano, imaginario.

## **Abstract:**

The goal of this research is to study the confluence of Popular Arts, Applied Arts and Fine Arts between 1964 and 1967 in Arts Education and Exhibition Spaces, through the debates and controversies in local art field, that created communicating vessels amongst concepts such as Plastic Arts and Applied Arts. These communicating vessels made possible for Popular Arts to integrate the Fine Arts field. These integrations were made possible through a number of experiences and experimentation with new materials and practices that expanded the idea of Plastic Arts. This kind of experiences and artistic practices reshaped the social imaginary that created the figure of the Artist Artisan in whom trade experience and artistic projection dialogued accomplishing the aims of both the Applied Arts and Masons Schools.

For studying this complex matter, we have constructed a theoretical frame that helped us to analyze de curricular plans of both Schools and a variety of different primary sources such as press, specialized magazines and interviews. Finally, this research focuses on three exhibition instances in which artist's and artisan's boundaries were transgressed: The Salón Oficial de Artes Plásticas of 1965, Salón de Artes Aplicadas of 1964 and 1966, and the artistic contest "El Juego de Ajedrez" of 1966.

Key Words: Applied Arts, Artistic Schools, Popular Arts, Artist-Artisan, Imaginary.

## Dedicatoria

*A José Soto Rodríguez  
(1945-2017)  
Artesano Escultor*

## Agradecimientos

Guadalupe Álvarez de Araya, Claudia Alonso, Guillaume, Matías Soto y familia,  
Pamela Navarro (MAC)

## Índice

<b>I.-INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>1. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>15</b>
HIPÓTESIS .....	26
OBJETIVO GENERAL .....	26
OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	27
METODOLOGÍA.....	27
<b>2. LAS ARTES APLICADAS EN CHILE: SU CENTRALIDAD EN EL OFICIO ARTÍSTICO Y LA VISIBILIZACIÓN DEL CONCEPTO DEL ARTISTA ARTESANO .....</b>	<b>30</b>
REFLEXIÓN Y RESOLUCIÓN FRENTE A UN PROBLEMA: “LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA TÉCNICA” BAJO LA IDEA DEL “OFICIO ARTÍSTICO” .....	42
LA EAA Y SU CONCEPCIÓN DEL OFICIO ARTÍSTICO EN LA EXPERIENCIA DE UN “APRENDER- HACIENDO” SITUADO EN EL ESPACIO DEL TALLER .....	44
LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS BAJO LA DIRECCIÓN DE VENTURA GALVÁN Y SUS PRINCIPALES HITOS EN LA DÉCADA DEL SESENTA .....	48
LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA Y PUNTOS EN COMÚN DE LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS Y ESCUELA DE CANTEROS EN LA DÉCADA DEL SESENTA .....	67
<b>3. LOS SALONES OFICIALES (1964-1966) .....</b>	<b>81</b>
EL SALÓN OFICIAL DE ARTES PLÁSTICAS LXXV, 1965. ....	82
EL SALÓN OFICIAL LXXV Y SUS POLÉMICAS.....	90
LOS SALONES DE ARTES APLICADAS Y LOS SALONES OFICIALES: SUS CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS .....	97
<b>4. EL CONCURSO ARTÍSTICO “EL JUEGO DE AJEDREZ” ORGANIZADO POR LA IEAP Y LA EDITORIAL LORD COCHRANE EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1966 ....</b>	<b>114</b>
LAS FERIAS DE ARTES PLÁSTICAS Y EL MUSEO DE ARTE MODERNO .....	121
EL CONCURSO ARTÍSTICO PARA ARTISTAS EL CALENDARIO “EL JUEGO DE AJEDREZ” .....	124
CASO Y LA EXPERIENCIA VIVIDA DEL ESCULTOR VÍCTOR- HUGO NÚÑEZ .....	135
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>141</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>147</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>155</b>

## Índice de Figuras

Figura Nº 1, Matriz de análisis. (Análisis semiótico del discurso, por ejes semánticos). Elaboración propia.....	29
Figura Nº 2. Escuela de Artes Aplicadas (1960-1962) de Ventura Galván. Campus Cerrillos. Cortesía, Archivo Central Andrés Bello.....	51
Figura Nº 3, Coexistencia y relaciones entre las tres Escuelas de la Facultad de Bellas Artes a mediados de la década del sesenta. Elaboración propia.....	59
Figura Nº 4. Tabla Nº 1, Cuadro resumen comparativo de los Reglamentos de las Escuelas Artísticas de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Chile en la década del sesenta.....	80
Figura Nº 5. Luis Mandiola: Obra en cerámica y concreto. Catálogo.....	111
Figura Nº 6. Ricardo Mesa: Realiza una veleta en acero niquelado, hierro y aluminio esmaltado al duco. Catálogo.....	111
Figura Nº 7. Detalle prensa. Luis Oyarzún, “Calendario Lord Cochrane”. Con obra premiada de Sergio Mallol. Diario La Nación, noviembre, 1966 (s/n). Cortesía FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.....	130
Figura Nº 8. Primer premio de adquisición. Primera trienal de escultura. Homenaje al preso político desaparecido. Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México, 1979. Cortesía del autor, Víctor Hugo Núñez.....	137

## I.-Introducción

Nada más interesante que el problema que se nos presenta al iniciar los Salones de Artes Aplicadas. ¿Cuál será su resultado al comienzo? ¿Qué nos revelará el primero respecto al estado de *nuevas modalidades expresivas* que no se han tomado en cuenta como tales todavía? ¿Qué sucede con el *diseño* en general?" (...) *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*<sup>1</sup> que de la vivencia emocional? ¿Cuál es el grado de *equilibrio técnico artístico* en la fotografía?<sup>2</sup>

Jorge Elliot

Con esta reflexión se iniciaba el primer salón de Artes Aplicadas el año 1964. A modo de introducción, ¿el texto presenta el ingreso de lo "artístico-popular"<sup>3</sup> y por ende, su convergencia con al articulación de artista artesano en la construcción del concepto que podríamos problematizar de contemporáneo en Chile?

Por ende, ¿de qué forma dialogan o qué tipo de relación se observa en el entramado cultural desde la institucionalidad y los espacios exhibitivos de la época? Podríamos señalar que a ello responden los "Salones Oficiales", los que sustentaban la lógica social-institucional y, por otro lado, las Ferias de Artes Plásticas en el Parque

---

<sup>1</sup> Esta categoría como unidad de significado, cobra particular sentido e importancia al emerger la figura y lugar común del arquitecto Ventura Galván y, por ende, de las transformaciones conceptuales en la enseñanza artística por las que abogó. Ver nota 100, *supra*, p. 54

<sup>2</sup> Catálogo de exposición "Primer Salón de Artes Aplicadas". Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. 1964, Las cursivas son nuestras.

<sup>3</sup> Carlos Isamitt, en el año 1960, indicada en el texto *Artes aplicadas en Chile en el ámbito popular*, [mecanografiado, incompleto]. Carpeta N°6, serie Correspondencia, Fondo del Archivo Institucional (FAIMAC), Museo de Arte Contemporáneo. En relación a los documentos de esta carpeta se señala: "esta carpeta está conformado por documentos sin data que se han preservado en el expediente por haber sido hallados entre los documentos de ese año. Presumiblemente se trataría de un dossier configurado para dar cuenta del estado de situación de la enseñanza de Arte en Chile, con documentos de diversa procedencia".



Forestal que de forma alternativa se realizaban bajo la organización del Museo de Arte Moderno.

Si bien el concepto de arte popular es complejo en sí, en la medida en que remite a una diversidad de sujetos y prácticas artísticas, la cuestión de lo artístico popular lo complejiza aún más, de hecho, en la mayoría de los autores consultados -en términos de bibliografía crítica-, refieren al carácter ambiguo y movedizo de una definición conceptual. No obstante, para esta investigación, la articulación de lo “artístico popular” denota esta integración y se basó en parte, en el trabajo de reconstrucción de los lineamientos desde la propuesta educativa de la Escuela de Artes Aplicadas que consignó en la década del sesenta, el ingreso del estatuto artístico en la figura del “artista artesano” que se corresponde con la del “obrero y artesano” y su ingreso a la Facultad de Bellas Artes, y que consignan la Escuela de Artes Aplicadas y la Escuela de Canteros. En otros términos, más que una definición conceptual, debiésemos vincularla al quehacer del oficio artístico.

No obstante, en términos operativos, identificamos ciertos rasgos que nos permiten observar una situación asimétrica entre las Escuelas al interior de la Facultad de Bellas Artes, en el período en estudio. La línea proveniente del Arte Popular, cuyas modalidades expresivas las encontramos en las prácticas artísticas de las clases populares de raigambre rural y urbana: arte “primitivo”, arte “instintivo”, “arte inculto”, distintas denominaciones usadas en la teoría de la época, pero que dan más bien cuenta de cierta idea de un “arte racializado” frente a un “gran arte”, “arte erudito”, o “arte culto”, visibiliza una escena que entra en contradicción con las instancias ya exploradas desde las Artes Aplicadas. Ello puede verse, en el quehacer de la artesanía, que se instala en la época como un lugar de visibilización

de las prácticas artísticas y que tensionan el carácter informal y espontáneo de los oficios artísticos, según la literatura erudita de la época.

Por otro lado, esta investigación se propone develar los vínculos entre las Artes Populares y las Artes Aplicadas experimentadas como saberes artísticos que ingresan en términos de materialidades al espacio universitario, así como también, el reconocimiento al obrero y al mundo trabajador de las clases “populares” que habían sido excluidas de una actividad creadora-artística.

A la carencia de estudios acerca de nuestro objeto de investigación en el arte chileno de la época, se une el reducido número de publicaciones que aborden la historia de la Escuela de Artes Aplicadas<sup>4</sup>. En la misma medida, poco o nada se sabe de los vasos comunicantes entre Artes Aplicadas y Bellas Artes, y el lugar preponderante que ocuparon en la noción del artista artesano y lo artístico popular (como ingreso de las artes populares en términos de materialidades) como su articulación en nuestro país como premisa.

Además, los Salones de Artes Aplicadas desde el ámbito de lo popular, parecieran ser un lugar impropio, o incómodo para la institución artística de las Bellas Artes, dado que los Salones Oficiales eran exclusivos para las Bellas Artes y en la cuales no tenía cabida una sección “menor”.

En consecuencia, observamos una tensión entre lo propiamente artístico y lo técnico, es decir, el énfasis en la creación-originalidad versus el saber-hacer y no sólo de lo propiamente artesanal del trabajo manual- en el quehacer de un oficio,

---

<sup>4</sup> La investigación hace referencia al libro *“Artistas, Artesanos y Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas. 1928-1968* de Eduardo Castillo. Editorial Ocho libros, Santiago de Chile. 2010.

sino también de este *saber- hacer* en la construcción de conocimiento, la experiencia y la adquisición de un lenguaje plástico, además del desarrollo de una técnica<sup>5</sup>.

El primer punto se aproxima a la visión del estatuto artístico atribuido a las Bellas Artes, la segunda trata de integrar ambas, y corresponde a la mirada de las Artes Aplicadas como premisa. Esto es evidente en el carácter de las exposiciones y concursos estudiados –donde se observa la tensión entre lineamientos que defienden la obra única (Bellas Artes), frente a la idea de un Arte Industrial que desplaza la discusión desde la creación de objetos, a la exploración de materialidades o experimentación que conlleva el trabajo de la creación artística, en la década del sesenta (1964-1966), y que, sin embargo, tienen las Artes Aplicadas, las Artesanías y el Grabado. Además, el plan curricular de la época de las tres escuelas de educación artística dependientes de la Facultad de Bellas Artes, deja entrever esta problemática -la del ingreso de lo artístico popular y la articulación del artista artesano-, nos hace preguntarnos si esto implicó el desplazamiento hacia el predominio de la visión hegemónica de las Bellas Artes, tras la reforma del año 1968, dado que finalmente las escinde: se crea del Departamento de Diseño y el Departamento de Artesanía, perteneciendo el primero a la Facultad de Arquitectura y el segundo, a la Facultad de Bellas Artes, circunstancia contraria a la idea de integrar ambas en el proceso creativo.

---

<sup>5</sup> José Perotti como primer director de la Escuela de Artes Aplicadas, incluyó en el plan de estudios de esta escuela la asignatura de “tecnología de la pintura” tras sus estudios realizados en Alemania en la década del treinta.

En primera instancia, ante la ausencia de investigación sobre el tema propuesto, establecimos una primera hipótesis según la cual existió una cierta correlación entre lo artístico popular -sobre la premisa de la disolución de la oposición entre Bellas Artes y Artes Menores como formas de un arte social y de integración de las artes (interdisciplinario)- que visibiliza la figura del artista artesano, respecto al desarrollo lineal que se había sucedido en el evento más connotado de la institucionalidad artística: Los Salones Oficiales, pero también en términos de la educación artística, espacios exhibitivos y la institucionalidad que los articulaba:

- a) Escuelas artísticas (Escuela de Bellas Artes, Escuela de Artes Aplicadas y Escuela de Canteros)
- b) Espacios exhibitivos: Museo de Arte Contemporáneo y Museo Nacional de Bellas Artes.
- c) Institucionalidad artística: Facultad de Bellas Artes e Instituto de Extensión de Artes Plásticas.

Como verá el lector, nuestra hipótesis enfrentó tres tipos de coyunturas históricas. En primer lugar, el aparente abandono de estas ambiciones de integración entre Bellas Artes y Artes Aplicadas; En segundo lugar, la no comparecencia de las Artes Aplicadas en los Salones Oficiales a partir de 1967 y, junto a la progresiva radicalización de la sociedad chilena (no evidente en la documentación consultada), el pliegue de amplios sectores de los artistas chilenos, a la campaña que condujo a Salvador Allende a la presidencia de la República; y en tercer lugar, el Golpe de Estado que significó la reformulación de la Facultad de Bellas Artes en una Facultad de Artes.

Así, nuestra investigación muestra el proceso de integración de las artes en un breve período bajo la premisa de la artisticidad por la vía de la interacción con múltiples materialidades tratadas y percibidas en tanto en cuanto que Arte.

Después de presentar nuestro proyecto de investigación, nuestro segundo capítulo ofrece al lector una lectura comprensiva del proceso de reformulación de la Escuela de Artes Aplicadas y su insólito ingreso al Salón Oficial.

En nuestro tercer capítulo examinamos la participación de la Escuela de Artes Aplicadas en el Salón Oficial y ofrecemos una mirada sobre la división existente en la Facultad de Bellas Artes acerca del estatuto artístico de los objetos presentados por los estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas en el Salón Oficial.

En el cuarto capítulo, ofrecemos un análisis del concurso *Juego del Ajedrez*, que simboliza, tanto el esfuerzo de integración de las artes a las Artes Aplicadas, como el fin de ese sueño utópico.

Finalmente, nuestros hallazgos se presentan en nuestras conclusiones en las que esperamos se abran nuevos caminos de investigación, tras las cuales ofrecemos al lector un cuerpo documental que colabora en la comprensión de nuestros hallazgos.

### **Fundamentación de la investigación**

Esta investigación busca indagar en las problemáticas artísticas de las Artes Aplicadas, considerando como punto de convergencia con otras formas de las artes, el ingreso al campo del arte de lo “artístico popular”.

Al respecto, se nos presentan como problemáticas las definiciones de las Artes Aplicadas y sus articulaciones con las Bellas Artes, especialmente cuando se las mira como partícipes de un movimiento artístico moderno. De hecho, al no existir una producción teórica que reflexione sobre la experiencia artística de la Escuela de Artes Aplicadas en Chile desde sus testimonios y primeras fuentes (no existen documentos que argumenten sus planteamientos -dado que fueron extraviados o bien, no están liberados para su consulta o quizás nunca existieron-), esto nos obliga a inferir de otros documentos y testimonios, los cruces y reformulaciones desarrolladas a lo largo de su trayectoria.

Para ello, hemos observado ciertas delimitaciones disciplinares en una primera aproximación, constatando aspectos que constituyen el debate teórico-conceptual y aspectos contextuales en ambas categorías.

La propuesta de esta investigación considera la “cuestión de lo artístico popular” como una matriz proveniente desde la exploración de las materialidades y modalidades expresivas del “arte popular” y por otro, las nociones que acompañan las configuraciones de las Artes Aplicadas que posibilitan esta convergencia, movilizand o nuevas articulaciones y desplazando el lugar común de lo folclórico (tradic ión, arte indígena) como lo central de esta conjunción, tal y como hizo Tomás Lago, cuya perspectiva era de carácter conservacionista, es decir, no lo considera como un producto de la contemporaneidad, sino de un pasado que debemos preservar. Nuestro enfoque implica cierto desplazamiento de una concepción de la historia del arte centrada en la obra, pero que comparte con ella una aproximación al objeto artístico centrada en la experiencia artística, misma en la que se reúnen la reflexión, la interacción, el trabajo y la contemplación.

## 1. Marco Teórico

El teórico del arte Ticio Escobar desarrolla un concepto operativo del arte popular<sup>6</sup>, definiéndolo como:

El conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo. Así, resulta válido hablar de arte popular en cuanto es posible reconocer dimensiones estéticas y contenidos expresivos en ciertas manifestaciones de la cultura popular<sup>7</sup>.

En esta instancia, el autor define lo “popular” atendiendo al lugar subordinado que ocupan determinados sectores. Por ende, en esta relación, el lugar de la cultura popular correspondería a la “elaboración simbólica de esa situación” en cambio, el arte popular sería “el cuerpo de imágenes y formas empleadas por esa cultura para replantear esas verdades”<sup>8</sup>. Para Escobar, esto implicaría dos consecuencias a considerar en su abordaje: por una parte, que lo que caracterizaría al Arte Popular sería “la capacidad de un grupo diferente [del grupo hegemónico] de procesar estéticamente su propio tiempo y de reconocerse en esa operación”, según origen (tradicional, campesino), técnicas (procesos manuales de producción, rusticidad), y cualidades formales (“ingenuismo”, abstracción). Y por otra, considera que “no todo lo cultural es artístico”<sup>9</sup>, dado que lo “poético” siempre eludiría su concepto.

---

<sup>6</sup> Escobar reconoce la ambigüedad y complejidad de abordar “lo popular” y el arte”; para ello construye un concepto operativo que le permitirá “considerar ciertas expresiones del pueblo como formas artísticas diferentes y dejar de lado exclusiones discriminatorias que consideran la cultura hegemónica como la única capaz de dar una versión poética de sí misma”. En: Ticio Escobar. *El Mito del Arte y el Mito del Pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, [1986] (2008). p. 117.

<sup>7</sup> Escobar, *Ibidem*, p. 136.

<sup>8</sup> Escobar, *Ibid.* p. 137.

<sup>9</sup> Para Escobar se deben cumplir las siguientes condiciones: “la colectividad requiere cohesión social, memorias densas y proyectos firmes”. *Ibid.*, p. 138. De hecho, propone que el Arte Popular puede ser un “privilegio de pocas colectividades”.

No obstante, esta investigación utiliza el término “artístico popular” como una categoría relacional, es decir, operativa con respecto al artista-artesano, por ende, no es abordada como una definición conceptual. Esta decisión teórico-metodológica busca diferenciarse del término propuesto por Escobar, en el que las Bellas Artes transcurren paralelas y distantes del Arte Popular, pudiendo así aproximarnos a la convergencia con las Artes Plásticas propuesto en nuestro objeto de investigación.

Otro enfoque, respecto a este punto es desarrollado por García Canclini a fines de los años 70, quien aborda el tema del arte popular como un símil de lo artístico popular, planteando una distinción por oposición entre “arte de elite, arte de masas y arte popular”. Así, el arte popular para el autor sería aquello:

(...) producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera, y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un arte de liberación. Para ello debe apelar no sólo a la sensibilidad y la imaginación, sino también a la capacidad de conocimiento y acción. Su creatividad y su placer consisten en ese trabajo sobre el lenguaje que lo potencia hasta convertirlo en una forma de la praxis.<sup>10</sup>

Para el autor existe una interconexión de niveles entre relaciones y clases sociales en pleno dinamismo. Construye para su análisis el concepto de *mensaje artístico* y sostiene la oposición entre un arte para las masas y otro, del arte popular en cuanto, tiene valor en un nivel macrosocial, el cual grafica en la potencia liberadora y critica de este último como un arte de liberación, no alienante. No obstante, nuestra

---

<sup>10</sup> García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo, México D.F. 1977. Pág.75.



propuesta de operacionalización categorial entiende lo artístico popular en estrecha relación con la figura del artista artesano, como correlato de lo “artístico popular”, de suerte que, cuando hacemos referencia a este término, nos referiremos al aspecto pragmático discursivo que emerge en la categoría del artista-artesano y que esta investigación busca develar.

A diferencia de las artesanías, que se las han entendido como un fenómeno netamente urbano, sometido a condiciones como las de la división del trabajo y las propias de la organización del taller, las Artes Populares<sup>11</sup> en cambio, se ocultan en lo doméstico y en los hogares campesinos o suburbanos. No obstante, cuando tiene éxito, se convierte en artesanía: “al desarrollar la organización de una industria, crea la subdivisión del trabajo y hasta establece un salario”<sup>12</sup>, relacionando la artesanía a una industria a pequeña escala. No obstante, si aumentan la producción descuidarían la técnica antigua, porque es más lenta. Así, en enfoques como éste, el lugar de las Artes Aplicadas lleva a confusión puesto que comparte con ellas el carácter manual.

En las soluciones formales provenientes de su materialidad funcional; no obstante, se diferencian por ser una expresión del arte erudito en los objetos de la vida práctica: su origen e inspiración están evidentemente en el arte decorativo de los artistas nacionales y extranjeros, y su enseñanza se imparte en una escuela de artes, enseñanza racionalizada y sistemática de las leyes del Arte Decorativo<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Véase la definición de arte instintivo vinculado al arte popular: “Todo artista auténtico es un primitivo, pues ignora: el pensamiento, la duda, el razonamiento, y toda convención organizada de objetividad exterior. En los momentos en que se acentúa la crisis de la pintura como fenómeno externo y las formas van a una ordenación de buceo introspectivo, cada vez más abstracto, como un corolario de esta situación, se despierta un renovado interés por la pintura instintiva que aparte de las nociones convencionales de forma y color, ignorando todos los cánones...” Catálogo. *Arte instintivo, pintura instintiva. Escuela de invierno, Universidad de Chile*. Mesa redonda de Arte Popular Chileno con la colaboración de la Unesco, Santiago: Ed. Universitaria, 1959.

<sup>12</sup>Ibid. Pág. 30

<sup>13</sup> Ibidem.

En este sentido es enfático el filósofo Rancière, pues nos invita a reflexionar citando al artista -teórico alemán creador de la Werkbund-, Hermann Muthesius, quien:

...nos recuerda que es en la teorización de las artes aplicadas donde hay que buscar la génesis de las fórmulas que servirán para emblematizar la autonomía del arte (Adorno tiende a desconocer la genealogía paradójica que lleva de Ruskin al Werkbund y la Bauhaus y, al mismo tiempo, el papel de los debates acerca de las artes aplicadas en la construcción de las categorías del modernismo artístico<sup>14</sup>

Es así, que identificamos como hilo conductor la escisión vivida al interior de la institución artística de la época que las Bellas Artes como un arte academicista o puro estableció respecto a la distinción de un arte menor, siguiendo a Rancière en esta reflexión, articulándolo con la idea del “arte social”:

La política del arte social se sitúa allí: en el rechazo de una distinción propia del arte y, por lo tanto, también de las distinciones entre las artes nobles o no nobles. En lo cual, la obra constituye un signo de la igualdad<sup>15</sup>.

Más aún, Rancière sostiene que:

La distinción entre las bellas artes y las artes aplicadas institucionalizó en las costumbres y las mentes esa separación entre el trabajo del artista y el del artesano<sup>16</sup>

Es por ello, que comprendemos lo artístico popular, como la integración de las modalidades expresivas provenientes desde el ámbito del arte popular y las experiencias del trabajo artístico “urbano”, cruzados con el énfasis en los procesos de constitución democráticos, cuyas raigambres las encontramos enunciadas desde la cuestión social y en la preocupación no solo de los artistas por movilizarlas y vivirlas, sino también como parte de una búsqueda de expresión en un contexto

---

<sup>14</sup> Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Editorial Manantial. Buenos Aires, Argentina. [2011]( 2013). Pág.181

<sup>15</sup> Ibid. pág. 162.

<sup>16</sup> Ibid. pág.165.

“artístico” que elimina como signo de igualdad, la división entre artes elevadas y expresiones menores, sobre todos aquellas naturalizadas con una perspectiva de clase, focalizándose en la experiencia y la modalidad expresiva de la creación artística, así para Rancière:

El arte social no es el arte para el pueblo, es el arte al servicio de fines determinados por la sociedad<sup>17</sup>

Es importante, destacar la inquietud y la propuesta educativa formulada desde el propio quehacer artístico la que trata de instalarse desde esta visión colectiva con un denotado énfasis que toma posición finalmente, en torno a lo social como constitutivo de su práctica artística, es decir, integrado en la vida y experiencia cotidiana. Es esta posibilidad que se deja entrever a través de la articulación entre las Artes Aplicadas, las Artes populares y las Bellas Artes como una conjunción que es coherente y posibilita la reformulación por un lado, a lo largo de su trayectoria de un proyecto artístico vinculado a un modelo de enseñanza construido en esta tensión constante del ingreso de las modalidades expresivas del ámbito popular en la década del sesenta y que son contextualizadas en otros sujetos (artistas, artesanos, artífices, trabajadores, etc.) y que encuentran lugar en la creación artística, abocándose principalmente, a “impartir una educación estético-funcional abierta a la sociedad chilena en su conjunto, con un carácter integrador de saberes, contenidos y prácticas provenientes de diversos sectores sociales”<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ibid.pág.161.

<sup>18</sup> Castillo, Eduardo. “Premisas finales”. En *Artesanos, Artistas, Artífices. La escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Editores Ocho Libros, 1º edición, Santiago de Chile. 2010. Pág.413.

Es en esta amplitud de mirada respecto al estatuto de lo artístico que abre esta posibilidad de reflexión en torno, a las controversias suscitadas al interior de la institucionalidad lo que nos permite en primera instancia, ingresar dos perspectivas teóricas o enfoques para investigarlas.

Estas ideas tuvieron su origen en los procesos democratizadores y reflexivos en torno a las artesanías y a las Artes Aplicadas elaboradas en el siglo XIX y primer tercio del siglo XX. Dichas ideas adquirieron el tenor de verdaderas críticas al lugar impropio a las Bellas Artes o Artes “Puras”, que fueran formuladas por John Ruskin y William Morris en Inglaterra con el Movimiento artístico de Arts and Craft (Artes y Oficios), cuya posición respecto al fenómeno artístico integraba las artes sin distinción entre ellas, configurando horizontalmente la relación entre artista y artesano:

La igualdad reconocida de los artistas y artesanos es el medio de un nuevo arte que toma de la gran democracia de las formas de la naturaleza los modos de educar a los hombres de la República<sup>19</sup>

Parte de este ideario desde una concepción socialista del arte, es reformulado en las controversias suscitadas al interior de la Tercera República francesa, desplegándose en torno, al concepto de un “arte social”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Rancière, Op.cit. p.171.

<sup>20</sup> Marx, Roger. *L'art social*. Paris: Collection, Bibliothèque Charpentier, [1903] 1913, (XI-312 p.): ésta expresión conlleva en sí, una polisemia de significados como de prácticas asociadas a este concepto dado que, esta idea tiene un contexto vinculado directamente a las experiencias suscitadas durante la Tercera República francesa, que es tomada en primera instancia como una bandera de lucha por diferentes grupos que tienen en común una visión comprometida y funcional del arte: frente a las posturas burguesas y elitistas de un arte “elevado o superior” vinculado a las Bellas Artes (como herederos de la monarquía o de ideas retrógradas que hacen énfasis en los aspectos segredadores de la experiencia artística). Véase, Menéux, Catherine. “Introduction”. *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre Anthologie de textes sources*. Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.) Éditeur: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR. Paris, Francia. 2014. Pág.12

Así, el “arte social” sería una respuesta que se organiza en distintos frentes, a saber, la arenga por la lucha social que engloba la cuestión social, como también, la práctica artística en el mundo cotidiano a través de reformas a la educación artística, aspirando ambos, a la armonía de la comunidad en sociedad sin distinción de origen de clase. Es así como para los investigadores McWilliam, Méneux y Ramos<sup>21</sup>, al establecer parámetros para su estudio, decidieron generar un corpus de textos que recopila la diversidad de manifestaciones asociadas a esta concepción del arte. Cabe señalar que, dentro de los objetivos perseguidos por el arte social, se aspiraba a conciliar las diferentes praxis artísticas y las acciones sociales, de manera que, se hacía hincapié en la actualización del debate semántico entre “el arte por el arte” y el “arte social”<sup>22</sup>

Una segunda secuencia reflexiva, se inicia con la adscripción a la doctrina solidarista que adquiere ribetes militantes, por ejemplo en Claude Roger-Marx y Leon Rosenthal. Ambos autores eran Críticos e Historiadores del Arte, buscando a través de la realización de una profunda reforma en la educación artística nacional, comprometer dichas transformaciones sociales. Al respecto, McWilliam, Méneux y Ramos señalan que esto implicaba una perspectiva holista que:

Lejos de ser revolucionario, este arte solidarista integra una buena parte de las experiencias realizadas bajo la tercera república en los dominios de la educación artística, del urbanismo, de la vivienda social, de las artes decorativas, de la imaginería muralista, del arte de la calle y de las fiestas públicas<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Para los autores, la investigación así como un campo “referente al arte social”, es reciente. Actualmente se ha caracterizado por ser un tema poco explorado dentro de la historia del arte, es más, el libro es una recopilación crítica que trata de documentar, reconstruyendo desde primeras fuentes los hitos asociados a este tema.

<sup>22</sup> Anne-Marie Bouchard Adolphe Tabarant, *Le Club de l'art social*, 1890. En “L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre *Anthologie de textes sources*. Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.) Éditeur: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR. Paris, Francia. 2014. Pág.313.

<sup>23</sup> Op.cit. p.3. Traducción propia.

Por ende, a raíz del devenir de lo expuesto, se recogen algunas líneas que se entrecruzan y se articulan con la idea de una integración de las artes, tomando por objeto a las Artes Aplicadas y que irán configurando -de manera no lineal-, los modos de entrada o de ingreso de las expresiones de las culturas populares, así como aquellas pertenecientes al mundo obrero-artesanal.

En este sentido nuestra investigación al utilizar un término operativo de lo artístico popular<sup>24</sup>, -más relacional que determinista-, consigna a través del concepto de artista-artesano, la superación del lugar subordinado desde un determinismo social en oposición a la acción del interés de los grupos hegemónicos en mantener esta desigualdad y distancia social. Por ende, consideramos que en la década del sesenta, podemos descubrir parte de la potencia radical de esta insubordinación histórica y una revalorización e integración de actores en los debates cuyas modalidades expresivas logramos identificar en el imaginario compartido del artista-artesano.

Por otro lado, y para efectos de la producción de Historia del Arte, Carlo Ginzburg señala que los documentos emanados por las instituciones permiten establecer una “reconstrucción analítica de la intrincada red de relaciones microscópicas que todo producto artístico, aun el más elemental, presupone”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Véase, *infra*, del presente capítulo, p.16

<sup>25</sup> Ginzburg, Carlo. “La historiografía del instituto Warburg y sus relaciones con Italia, entre Garin y Ginzburg. El grupo toscano de Carlo Del Bravo. Carlo Ginzburg: el paradigma indiciario y sus aplicaciones; el reencuentro con las grandes fuerzas de la historia”. En Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. 1a. ed., Fondo de Cultura Económica, 2003. p.135.

Haciendo uso del paradigma indicial<sup>26</sup>, Ginzburg recuerda la pertinencia de la investigación en los documentos de poder, es decir, aquellos documentos administrativos, oficiales y emanados por el Estado, en nuestro caso, los archivos de la Facultad de Artes y del Museo de Arte Contemporáneo, que ofrecen la posibilidad de recuperar los testimonios o huellas de un pasado -opaco- y que permiten acceder a la lucha por las interpretaciones de los hechos y sus sentidos. Como señala Benjamin, esa lucha se verifica en desigualdad de condiciones –“leer a contrapelo los documentos”<sup>27</sup>-, visibilizando lo latente, el fragmento y la huella, como también las significaciones del imaginario social que para Castoriadis son parte de uno instituyente:

Los individuos socializados son fragmentos hablantes y caminantes de una sociedad dada; y son fragmentos totales; es decir que encarnan -en parte efectivamente, en parte potencialmente- el núcleo esencial de las instituciones y de las significaciones de su sociedad. No hay oposición entre el individuo y la sociedad, el individuo es una creación social, a la vez en tanto tal y en su forma social histórica dada cada vez<sup>28</sup>

En este sentido para el autor hay una correspondencia recíproca entre las partes de la institución y las significaciones imaginarias sociales que podemos observar en el período estudiado, a través de la articulación del concepto operativo de lo artístico popular y su carácter relacional con la concepción del artista artesano. Así nuestra hipótesis entra en diálogo con los decretos emitidos y analizados para concretizar procesos con otras instituciones y espacios exhibitivos, ampliando el campo artístico

---

<sup>26</sup> Ginzburg, Carlo. En “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. *Mitos, emblemas e indicios : morfología e historia* . 2a. ed., Gedisa, 1994, pp. 138-175.

<sup>27</sup> Véase “Sobre el concepto de historia”. Obras completas. Libro II/2. Madrid: Abada, 2005, pp. 303-318.

<sup>28</sup> Castoriadis, Cornelius. En “El imaginario social instituyente”. *Hecho y por hacer : pensar la imaginación : encrucijadas del laberinto V* . 1a. ed., Eudeba, 1998, p. 313.

e incluyendo a las artesanías en las que encontramos las modalidades expresivas de las artes populares y la exploración de materialidades y dominio técnico que conllevan el reconocimiento del oficio artístico que lo sustenta.

Esta figuración de alguna manera grafica esta reciprocidad con un imaginario compartido, que nos lleva al concepto del artista artesano y que es recuperado por las Artes Aplicadas y puesto en circulación en los distintos espacios artísticos y sociales estudiados en el período, tal que,

No se trata sólo de sus dependencias recíprocas pseudo-funcionales, sino más bien de la unidad y el parentesco sustantivo y enigmático entre los artefactos, los regímenes políticos, las obras de arte y -por supuesto- los tipos humanos de una misma sociedad y un mismo período histórico<sup>29</sup>

En este sentido esta figuración “del artista-artesano” corresponde a una búsqueda identitaria que se nutre de esta pregunta por el nosotros y encuentra en la integración de las Artes Plásticas y las Artes Populares en parte, su visibilización en las Artes Aplicadas. No obstante, si consideramos que:

El devenir de las artes y los avances técnico- industriales, permitieron el desarrollo de un campo de especialización que consecutivamente alojó diferentes modelos de producción que se desplazaron desde la práctica puramente artística hacia un modelo disciplinar de orden proyectual (Bellas Artes- Artes Decorativas- Artes Aplicadas- Diseño)<sup>30</sup>.

De esta manera, encontramos en primer lugar que las Artes Aplicadas para algunos como Álvarez Caselli, enmarcan su genealogía en *el campo de los saberes de las ciencias prácticas*<sup>31</sup>, buscando establecer relaciones entre arte y ciencia. No

---

<sup>29</sup> Ibid.p.319

<sup>30</sup> Pedro Álvarez Caselli. “Artes Aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión”. En Castillo Espinoza, Eduardo. *Artesanos artistas artifices : La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968* . Ocho Libros, 2010. pág. 259.

<sup>31</sup> Ibidem.



obstante, como formación discursiva la encontramos presente desde fines del siglo XIX y a inicios del siglo XX, bajo el contexto y las motivaciones de un “arte social”<sup>32</sup> como anteriormente expusimos. En gran medida las ideas modernizadoras de ampliar el campo -no sólo situado en torno a las Bellas Artes-, nos remite a la misma controversia semántica mantenida en los acercamientos entre un “arte por el arte” y un “arte social”. Es decir, lo que articula las Artes Aplicadas es justamente su carácter de “integración o síntesis de las artes” a través de las Artes Plásticas (y los lineamientos de su funcionalidad estuvieron insertos en las problemáticas de la cuestión social que el desarrollo industrial traía aparejada en la sociedad). Es así como podríamos sostener que este enfoque se inicia en Chile bajo el nombre de Artes Aplicadas. Entre una de estas expresiones encontramos su integración con la arquitectura y el interés por estudiar la “habitación obrera”<sup>33</sup>, en otras palabras, la búsqueda del bienestar y del habitar como papel primordial del arte en la sociedad.

En este sentido, las Artes Aplicadas son más bien sociales o colectivas, pues buscan la integración de cada quehacer artístico con el objeto de acoplarse en un sentido compartido de funcionalidad, respecto de los sujetos a los cuales está

---

<sup>32</sup> Marx, Roger. Op.cit., véase nota 20, *infra*, p.20

<sup>33</sup> Podríamos hacer una breve reseña en cómo Ventura Galván a través del desarrollo de sus talleres en la Escuela de Artes Aplicadas, principalmente el taller de “decoración de interiores”, por señalar el más representativo, articuló esta preocupación al interior de los contenidos del propio plantel educativo. Es bajo este contexto que ingresa a sus aulas como docente de la Escuela de Artes Aplicadas el arquitecto Edwin Haramoto que por esos años fue profesor de este plantel, realizando y guiando tesis en distintas menciones de especialización, quien articuló finalmente esta preocupación por la habitación y la “vivienda social” años posteriores en la creación del instituto de la vivienda (INVI). Además, cabe señalar que cuando fue decano de la facultad de arquitectura realizó uno de los únicos homenajes de reconocimiento a la trayectoria de Ventura Galván, en el año 1991. Articulando los lineamientos en base a las motivaciones identificadas en el devenir del “arte social y sus posteriores reformulaciones en la arquitectura, dentro de ellas el impacto a la visión moderna de la arquitectura (Le Corbusier) y la Bauhaus”.

destinada. Aspecto que es distintivo con relación a la concepción autonómica de las Artes Plásticas.

Esto nos sitúa en el cruce, y nos remite, a la controversia siempre actual entre *técnica y cultura*. Dicho de otro modo, la controversia mantenida entre las “Bellas Artes y las Artes Menores o Decorativas” que luego se articularon en las Aplicadas, dando espacio a la síntesis e integración de las artes en los lineamientos de las ideas de un arte industrial aún no exploradas en profundidad.

### **Hipótesis:**

El concepto de artista artesano se configuró en un entramado de relaciones entre la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas y la Escuela de Canteros que, bajo la consigna de la experimentación, buscó incentivar la exploración e integración de técnicas, materialidades y modalidades expresivas. Para ello, las escuelas impulsaron reformas curriculares que familiarizaran a sus estudiantes con la diversidad de formas de expresión que cultivaba y aprovecharon sus organismos extensionales para consolidar dichas confluencias.

### **Objetivo General**

Estudiar la convergencia entre las Artes Populares, las Artes aplicadas y las Bellas Artes en el campo artístico chileno, propiciada por la Facultad de Bellas Artes y sus organismos extensionales, a través de los cambios curriculares, debates,

discursos y polémicas en torno a las prácticas artístico-artesanales, entre los años 1964 y 1966.

### **Objetivos específicos:**

1.-Discutir el rol de las escuelas de artes aplicadas y de canteros de la Facultad de Bellas Artes, en el proceso de autonomización de las prácticas artísticas y la exploración de nuevas materialidades, en el periodo en estudio.

2.-Analizar los discursos y los debates presentes en los Salones Oficiales que dan cuenta del lugar de la experimentación con los recursos plásticos y los procedimientos técnicos en la nueva figura del artista artesano.

3.-Identificar en los espacios exhibitivos la visibilización y el reconocimiento social de nuevas categorías y figuras artísticas que convergen en un imaginario que dialoga con la idea de un arte social.

### **Metodología**

La metodología de investigación utilizada en esta investigación radicó en el levantamiento de fuentes primarias y análisis de las fuentes secundarias desde la perspectiva del discurso social. Aprovechando estrategias procedentes del análisis del semiótico discurso y técnicas propias del análisis cualitativo (contrastación

constante, codificación y emergencia de categorías, inferencias según paradigma indicial). Por ende, se construyeron tres tipos de corpus documentales:

a) Reglamentos, actas, memorias y mallas curriculares de las Escuelas de Artes Aplicadas y de Canteros;

b) Artículos de prensa y Catálogos de exposiciones;

c) Entrevistas en profundidad y registros gráficos.

En primer lugar, procederemos al estudio de la enseñanza de las tres escuelas artísticas en los primeros años de la década del sesenta contrastándolas entre sí, a través de sus actas y cuerpos reglamentarios y curriculares.

En segundo lugar, procederemos al análisis de los Salones Oficiales llevados a cabo entre los años 1964 y 1966: sus debates en actas emitidas por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) y en la prensa escrita referidos al diseño y a las artesanías artísticas.

En tercer lugar, revisaremos los espacios exhibitivos oficiales y alternativos en los que emergió la figura del artista-artesano popularizadas en las Ferias de Artes Plásticas y específicamente en lo que comparece en el concurso artístico “el juego de ajedrez”, a través de los debates, actas, catálogos, y críticas en prensa escrita, que resumen el material documental de archivo, que contrastaremos con entrevistas en profundidad.

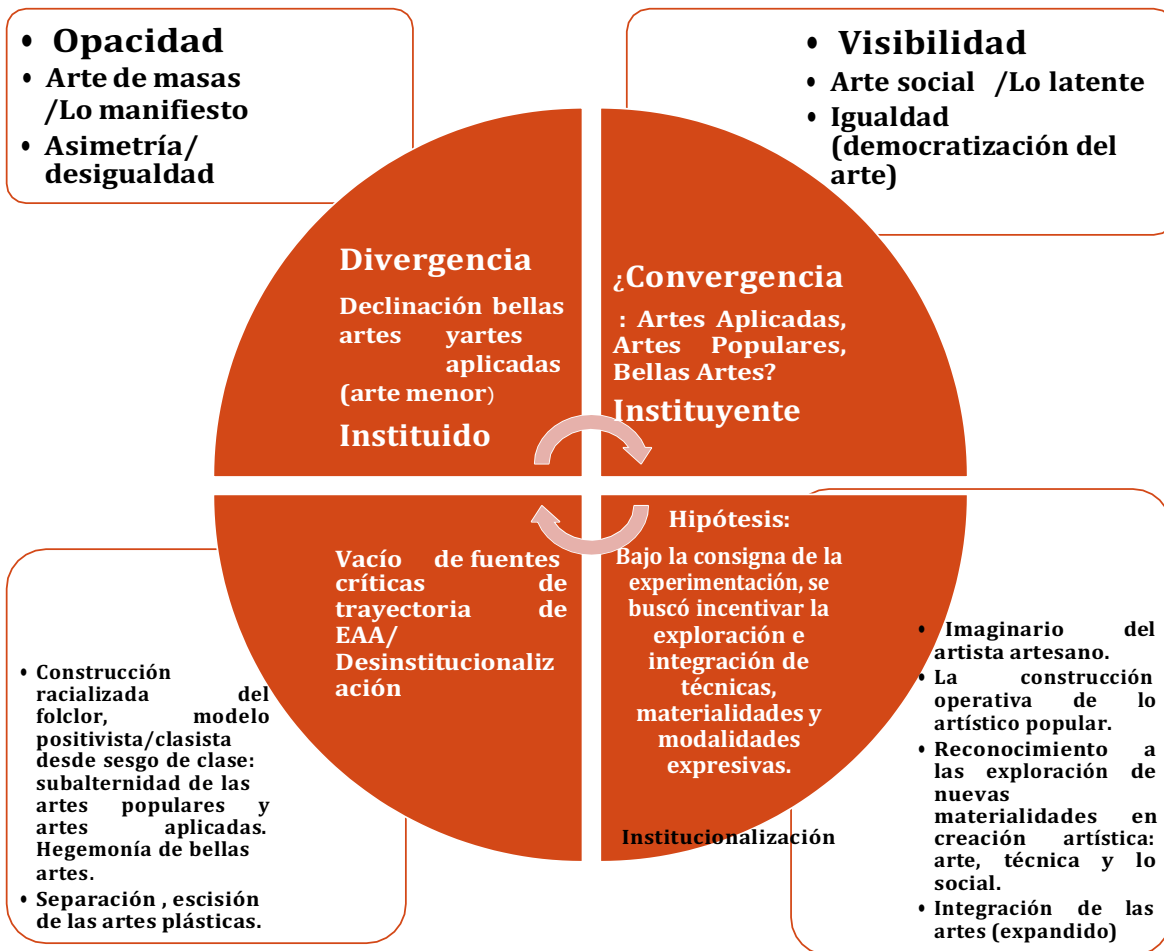


Figura N° 1, Matriz de análisis. (Análisis semiótico del discurso, por ejes semánticos). Elaboración propia

## 2. Las Artes Aplicadas en Chile: su centralidad en el oficio artístico y la visibilización del concepto del artista artesano.

Preguntar por las voces de los años sesenta sin distinción jerarquizada entre artistas, artífices y artesanos, es un indicio de la problemática del arte contemporáneo y las escisiones vividas al interior de la Facultad de Bellas Artes. Es develar el carácter expresivo de una forma interior, en que se participa como un colectivo, una forma de comunidad artística y social.

Con la reorganización de la Educación Artística, a partir del año 1932<sup>34</sup>, y tras la reciente creación de la Escuela de Artes Aplicadas<sup>35</sup> (EAA<sup>36</sup>) en el año 1928, se crea la Escuela de Artes Plásticas, refundiendo la Academia de Bellas Artes y Artes Decorativas, mediante desvinculación de los antiguos planes de estudio para “imprimir nuevos rumbos al arte plástico nacional”<sup>37</sup>. Declarándose un denotado énfasis en la integración, pues consideraban que la unidad de la obra artística “se

---

<sup>34</sup>El año 1879 por Estatuto Orgánico, la Universidad de Chile crea la Facultad de Filosofía, Humanidades y Bellas Artes. Posteriormente en el año 1906 por iniciativa de Virginio Arias, se crea la Escuela de Artes Decorativas. Sin embargo, tras el fracaso de la reforma impulsada por Carlos Isamitt en el año 1928 que produce el cierre de la Escuela de Bellas Artes, un contingente de sus alumnos, son becados para realizar estudios en Europa, mientras la reciente Escuela de Artes Aplicadas se mantiene activa. No obstante, en el año 1929, por un breve período estas formaciones pasan a ser parte del Ministerio de Instrucción Pública, retornando nuevamente a la Universidad de Chile (Decreto N°6348 de 31 de diciembre, 1929) que consolidan a la Facultad de Bellas Artes con la creación de la Escuela de Artes Plásticas, que buscó integrar la antigua Academia de Bellas Artes (palacio) y la Escuela de Artes Decorativas, además del Conservatorio Nacional de Música (bajo el decanato de Domingo Santa Cruz). Todas estas instituciones desde entonces pasaron a formar parte de la Universidad de Chile.

<sup>35</sup> Se crea por decreto del Ministerio de Educación N° 5065, de 13 de noviembre de 1929, por el que dispuso que la antigua “Escuela de Artes Decorativas” pasaba a formar parte de la Universidad, bajo la tutela de la Facultad de Bellas Artes. Con anterioridad a esto, la escuela dependía de la Dirección General de Enseñanza Artística.

<sup>36</sup> En adelante, las escuelas artísticas se les designará con las siguientes siglas en el texto: Escuela de Artes Aplicadas (EAA), Escuela de Canteros (EAC) y Escuela de Bellas Artes (EBA), respectivamente.

<sup>37</sup> *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas*. Santiago de Chile: Ediciones Talleres de la editorial Nascimento, 1933. p.5.

fue perdiendo con la individualización de las producciones (...) Un falso sentido del arte formó una pseudo-aristocracia de artistas”<sup>38</sup>. Así, se generaban las condiciones favorables, por las cuales, la Universidad abogaría por una acción educativa a través de un movimiento reformista de transformación para una nueva mentalidad y sus principios estéticos, creando como respuesta la Escuela de Artes Aplicadas.

Pero la reforma propiciada por la Universidad asignaba este rol a la sección de Artes Aplicadas, que tendría un impacto a largo plazo en “el futuro económico de la nación y de los artistas plásticos del porvenir”<sup>39</sup>, a modo de mejorar y establecer su vinculación con la sociedad y, por ende, abogando por fortalecer el desarrollo de las industrias artísticas.

Así, el diagnóstico que refiere una publicación de la EAA del año 1934, consideraba que la educación artística nacional carecía “de todo sentido y toda inspiración nacional. Se iba perdiendo la bella tradición folclórica del viejo artesanado colonial y el fresco aporte indígena; el artesano o del obrero moderno”<sup>40</sup>, limitándose a copiar los modelos europeos. Es en ese contexto que la nueva concepción de las Artes Aplicadas fue acogida en la Universidad de Chile.

Esto se lograría “a medida que se vencen los añejos prejuicios y se eleva el nivel de la Cultura ambiente, las Artes Aplicadas adquieren más comprensión estética e importancia económica dentro de la vida nacional”<sup>41</sup>.

Así, los objetivos establecidos por la Escuela buscaban

---

<sup>38</sup> *Ibíd.* p.6.

<sup>39</sup> *Ibíd.* p.7.

<sup>40</sup> Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1934. p.4.

<sup>41</sup> *Ibíd.* p.8.

... crear en el país una nueva conciencia estética proyectada no sólo a la pura especulación artística sino también al utensilio, al mueble, al objeto de uso doméstico, pues tuvo que vencer los prejuicios arraigados de quienes pensaban y piensan que el arte debe mantenerse alejado de la vida.<sup>42</sup>

Para cumplir con ello, la sección de Artes Aplicadas de la Escuela de Artes Plásticas en una publicación del año 1933, definía su perfil y establecía objetivos entre los cuales impartía “conocimientos elementales y básicos de la plástica y prepara, en orden de oficios y profesiones, [a] los artesanos, los artífices y [a] los profesores de técnicas de arte aplicado que deben tomar una participación directa y eficaz en nuestras incipientes industrias artísticas<sup>43</sup>”. Así, se conformaba el carácter de apertura de la escuela hacia un fin social, en términos de su ámbito “popular”, el cual refiere que:

La Escuela de Artes Aplicadas para cumplir con su finalidad mantiene cursos diurnos y nocturnos. De este modo ejerce una atracción más amplia; artistas y profesionales, empleados y obreros, acuden a sus aulas buscando en las artes aplicadas las posibilidades que le representan estas nuevas actividades de la enseñanza, integra espíritu creador del alumno y la enseñanza máxima de la técnica...<sup>44</sup>

No obstante, se refuerza esta idea al declarar que el carácter y el compromiso social, que movilizó la apertura de esta escuela, se corresponde con el carácter popular de una institución abierta a la sociedad desde el arte que traducía esta inquietud en acciones concretas de transformación social, según el objetivo que perseguía:

Pero más invaluable que todo ello es haber llevado hasta la clase obrera este nuevo espíritu que estimula y obliga a expresarse a la vocación dormida y ennoblece el trabajo de nuestro artesano liberándolo de la mecanización por medio de la perenne renovación de formas. El contacto del artista con el taller significa también, más que una conquista técnica y un nuevo aporte estético; significa que el arte cumple su deber social e irradia su voluntad de belleza hasta en el utensilio cotidiano<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Ibid. p.3.

<sup>43</sup> *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas*. Op. cit. p. 8

<sup>44</sup> Ibid. p.10.

<sup>45</sup> *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, 1934. p.7.



Esta reflexión deja entrever el carácter que adquirirán ambas escuelas (EAA y Escuela de Canteros) hasta la década del sesenta con la obtención del estatuto universitario de los cursos nocturnos impartidos para obreros<sup>46</sup> y lo que podría ser considerado como una de las acciones que permiten este ingreso, tras el rechazo o declinación de la distinción entre artes elevadas y menores o “aplicadas”, sopesando el carácter y objetivos de cada escuela. Además, de la defensa de las ideas planteadas por el rol y la función social del arte en la sociedad, inclusive anteriores a la cuestión social que se desencadenaría en la crisis del año 1929.

Uno de los escasos documentos escritos sobre José Perotti<sup>47</sup>, director de la Escuela de Artes Aplicadas (EAA) entre los años 1930 al 1956, clarifica los objetivos de la Escuela de Artes Aplicadas, divulgados en la *Revista de Arte*, publicación del año 1934-1935. Este discurso es reconocido y difundido recurrentemente en otras publicaciones y a lo largo del transcurso de esta escuela, fundamentando este carácter social. En un denotado énfasis del sentido colectivo y social, la voz del texto más bien interpela, a un “nosotros”, documento escrito por Perotti, en primera persona como testimonio de su vivencia:

---

<sup>46</sup> Reglamento de la Escuela de Canteros, Aprobado en sesión del H. Consejo Universitario en 27 de octubre de 1965 y por decreto del rector N° 7718, de 2 de diciembre de 1965, que sustituyó el reglamento aprobado el 23 de junio de 1962, Decreto N°3429. Al respecto declaraba en su art. N°5: “*El Curso Obrero Artesano*: “Funcionará, además, un Curso Obrero Artesano de horario nocturno, en las mismas especialidades de la Escuela; tendrá tres años de aprendizaje con el objeto de formar los equipos de trabajo pesado o de elaboración masiva para complementar a los Artesanos especializados y a los Artífices creadores y organizadores. Sus ramos generales serán: Dibujo Aplicado, Dibujo Técnico, Modelado en Arcilla, Historia del Arte Aborigen Americano”. Véase Anexo 1.c.1, 1.c.2 EAC.

<sup>47</sup> Camilo Mori, en una reseña en la *Revista de Arte* (1956), lo describe: “Perotti, renovador del ambiente, no se queda en el mero planteamiento teórico. Como activo divulgador de la plástica del momento decora edificios e iglesias, y en hombre de auténtico espíritu público dirige un curso de dibujo en la Escuela Nocturna para obreros Zenón Torrealba”.

En el sótano de la Academia de Bellas Artes, existía una Escuela de Artes Aplicadas (...) No se le asignaba importancia de ninguna especie. ¡Era el reinado del arte puro! [No manifestando una inquietud por] (...) adentrarse en la fuente inagotable del mundo imaginativo y el reconocimiento a las artes populares, que en Europa son estimadas y dignificadas mientras que, en Chile, en nosotros movía a indiferencia, a inferioridad.<sup>48</sup>

No obstante, la puesta en marcha de esta reforma “fundamental” para Perotti, significó -utilizando su expresión-, conciliar el “presente con el pasado”, permitiendo cierta libertad y una liberación de la copia formal de los estilos históricos<sup>49</sup>, visto como una copia de modelos externos, de ahí su énfasis y vinculación con la expresión de un arte popular.

Esto es vivido como una crítica al arte academicista cuyos ribetes eran propios de la concepción de un arte puro o elevado, hegemonizado por los intereses de una ideología clasista, que construía una idea de un arte popular como una reacción asimétrica de poder y subordinación de sometimiento a cánones elitistas y segregadores que excluía de una experiencia artística y estética a quienes conformaban la clase social propia del pueblo. Tal como lo planteamos más arriba, esto se condice con la necesidad de generar, bajo estas nuevas condiciones, nuevas experiencias de profunda transformación de las mentalidades que, liberadas del sesgo clasista y segregador, se correspondiesen con una nueva experiencia estética, cuyo horizonte de sentido fuese un repliegue hacia una mirada interior, lo

---

<sup>48</sup> Perotti, José. " Las artes aplicadas en Chile." *Revista de Arte* [En línea], 1.4 (1935): p. 7 - 12., consultado en Web. 16 oct. 2020.

<sup>49</sup> En este sentido, la liberación de los estilos históricos se establece como fundamental ante las limitantes impuestas por la concepción de un arte academicista, (elevado y clasista, alejado de la sociedad) y del nuevo proceso de compromiso y transformación pedagógica vivida por la reforma, siendo a la vez un intento de generar nuevos estilos de nuevos lenguajes plásticos, entiéndase acá, lo histórico como la repetición de una copia, además de las críticas al modelo pedagógico academista, que para la EAA, cumplía un rol de acrecentar la distancia social, no permitiendo su desarrollo pleno en la sociedad, en este caso, privando a amplios sectores a la creación y experiencia estética, entre ellos, a la clase trabajadora y obrera, segregados históricamente.

que está íntimamente ligado con la construcción de una cultura chilena y sus supuestos e imaginarios identitarios, en primera instancia, pero en los que la lucha por la reapropiación del arte y el lugar del arte popular resignificaban estas relaciones en acciones concretas más democráticas e inclusivas de una participación colectiva.

Si bien el contexto de esta exigencia estuvo cimentado bajo lo que podríamos reconocer como una ideología de progreso, asentada en el desarrollo industrial, esto está desplegado sobre una mayor participación en los procesos productivos del país, siendo el pueblo su principal articulador como fuerza productiva, y, por ende, creativa, o dicho en otros términos, en una visión de un modelo productivo participativo.

Así, para Perotti *“La tiránica copia, dio paso a la libre investigación”*. Redefiniéndose como una nueva conciencia surgida de una relación profunda entre la vida y el arte desde una forma interior “subjetiva y autorreflexiva”, emerge “la intuición estética hacia la forma ideal, emanada directamente del conocimiento de la realidad subjetiva”<sup>50</sup>. Esta sería la implicancia de la experiencia estética vivida desde una experiencia sensible en el trabajo artístico, al interior del espacio del taller, una primera aproximación a su autorreflexividad<sup>51</sup>, pero también, respondía a

---

<sup>50</sup> Ibid. p. 7.

<sup>51</sup> Utilizamos el concepto de autorreflexividad para referirnos al proceso de creación desde el cual el artista reflexiona desde la experiencia de su propio quehacer. El elemento subjetivo es fundamental para comprender la relación del artista en la vida cotidiana, la subjetividad e intersubjetividad desde un punto de vista fenomenológico cuyos antecedentes los encontramos en la manida autoconciencia de Hegel y particularmente, en Edmund Husserl y del cual es heredero Alfred Schütz, Berger y Luckmann. El uso de este concepto está empleado desde estas fuentes en el sentido del repliegue interior o subjetivo en el acto creativo.

la colectivización de los procesos artísticos alejados de la academia y de la vida cotidiana que los cambios suscitados en la primera mitad del siglo XX propiciaban.

Además, en congruencia con el despliegue anterior y, tal como lo estipula la Escuela de Artes Plásticas, instancia que tensiona y problematiza la inclusión de las artes populares en términos de las exploraciones de las materialidades en el quehacer artístico como lo haría la Bauhaus: al integrar las Bellas Artes y Artes Aplicadas. Al respecto, la EAA lo explicita visibilizando esta relación en las artes plásticas en un documento del año 1933 (Sección Artes Aplicadas) y en coherencia con lo declarado por Perotti desde un ámbito del arte social<sup>52</sup>, lugar donde la “obra” constituye un “signo de la igualdad”<sup>53</sup> (igualdad y dignidad social). En este documento identificamos cómo emerge el concepto de artista artesano sustentado en la declinación y lucha contra el clasismo segregador de una élite que establece una distancia social entre artes elevadas y artes menores, en cuanto:

La Escuela de Artes Plásticas trata de definir la verdadera significación del arte en todas sus modalidades, y se esfuerza en darle proyección a las actividades relacionadas con el arte aplicado. Con tales propósitos procura vincular estrechamente el aspecto industrial y manual subordinado a principios estéticos sentando como principio inmovible que la acción creadora del artista es siempre digna y perdurable, cualquiera que sea la materia y la técnica que en ella intervenga. Resulta, en consecuencia, sin sentido establecer separación rigurosa del trabajo de los buenos artesanos y el de los artistas.<sup>54</sup>

Al equiparar el trabajo de ambos, artista y artesano, presente tanto en el discurso de José Perotti como en lo desarrollado en sus objetivos por la EAA, se integran a la concepción del oficio artístico en tanto que el dominio de una técnica (saber-

---

<sup>52</sup> Movimiento artístico reformista que consideraba la educación artística como fundamental para la consecución de una sociedad más justa, igualitaria y fraterna. Término homónimo empleado por Roger Marx en su libro [1903] 1913. Op. cit, pp. 311.

<sup>53</sup> Jacques Rancière. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Editorial Manantial. Buenos Aires, Argentina. [2011] 2013. Op. cit. p. 162.

<sup>54</sup> *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas*. (1933) Op. cit. p. 5.

hacer), estableciendo un espacio entre lo industrial y lo manual (recursos) como saberes integrados al proceso creativo. En este sentido, esta idea la identificamos en una publicación de la EAA del año 1934 donde sostiene que, “lo que importa de esta nueva enseñanza no es sólo la transmisión de la técnica, sino suscitar paralelamente el espíritu de creación artística”<sup>55</sup>. Es así como Perotti repite y refuerza esta idea, fundamentándola en el contexto que la Escuela de Artes Aplicadas

...trata de definir la verdadera significación del arte en todas sus manifestaciones y modalidades. Procura vincular, estrechamente, los aspectos técnicos y estéticos, sentando como principio inconvencible, que la acción creadora del artista es siempre digna y perdurable, cualquiera que sea la técnica o materia que en ella intervenga.<sup>56</sup>

Su incorporación a la Universidad viene a complementar esta idea, dado que “estas artes tenían apenas un mero carácter manual, sin proyección alguna como aporte de cultura y de investigación. [No obstante, reconociéndose como iguales y estableciéndose en un mismo plano], el trabajo del artesano y la concepción del artista, en una estrecha y benéfica hermandad.”<sup>57</sup> Para el artista, ello implicaba la vinculación con otras artes en la búsqueda de su democratización y lograr su visibilidad en el espacio público, y no circunscribiéndose solamente a lo manual, en términos de un cierto dinamismo en la concepción del quehacer artístico y su desarrollo en el dominio técnico del artesano (saber hacer), que estaba condicionada a una imagen folclorizante y pintoresca que lo vinculaba a una sedimentación pre-industrial, fija e inmutable, sino que abriendo sus posibilidades

---

<sup>55</sup> *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas*. (1934). Op. cit. p.5.

<sup>56</sup> Perotti, José. Op. cit. p.8.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

al carácter de investigación que sustentaba el mismo quehacer artístico en esta exploración de materialidades.

Las viejas técnicas se suplieron por otras que respondieran mejor a una impresión de unidad y de sentido lógico, como principio de un estilo en su triple aspecto: forma, color y comodidad, acondicionado a la arquitectura actual.<sup>58</sup>

Así, la Escuela de Artes Aplicadas -continúa el texto de Perotti-, procuraría elevar el espíritu y el buen gusto público “llegando a la intimidad del hogar con el artefacto de uso cotidiano”<sup>59</sup>, así como también, observa un despliegue de estilos en las modalidades expresivas del arte popular, directrices que nos remontan y dialogan con los caminos recorridos por Bauhaus, la Werkbund y el arte social. Por ende, en palabras de Perotti, se cifra el fin social de una reforma en que

La adquisición de nuevas técnicas como las Artes del Fuego, las Artes Gráficas, las Artes Textiles, etc., vinieron a enriquecer los medios expresivos y permiten hoy a la Escuela de Artes Aplicadas, llenar de manera más justa sus fines educativos y aquellas aspiraciones que en forma tan espléndida sintetizara el autor de *La rebelión de los Ángeles*, en las siguientes palabras: *Sólo el arte da valor a la vida. El arte para todos es para todos la vida preciosa y digna de ser vivida.*<sup>60</sup>

Al respecto, el autor citado por José Perotti es el escritor francés Anatole France, quien, en el año 1913, escribe el prefacio al libro que priorizaba, bajo las ideas reformistas de igualdad y progreso, los aspectos defendidos en la educación artística que abogaba por un *arte social*<sup>61</sup> y cuyo autor es Roger Marx<sup>62</sup> (crítico de arte). Es evidente “el horizonte de sentido” que se deja entrever en el campo de las

---

<sup>58</sup> Ibidem. p.8.

<sup>59</sup> Ibidem.p.8

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Al respecto, Anatole France señala: “*libro de doctrina y de combate, de iniciativas y de reformas, de filosofía y de arte, de estética y de sociología, esto se nos aparece en la nueva obra de Roger Marx, el libro que alegremente ha intitulado ‘el Arte Social’[...] evoca una alegre alianza de justicia y de belleza, él nos invita a creer en el deseable progreso que dará a los hombres la más bella de las libertades, la de pensar y la de sentir*” (1913: V). Prefacio de “L’art social”, libro de Roger Marx. Traducción propia.

<sup>62</sup> Marx, Roger. *L’art social*. Paris: Collection, Bibliothèque Charpentier, [1903] 1913, (XI-312 p.)

ideas y las reflexiones en torno al fenómeno artístico de las Artes Aplicadas, que denota, más que su presencia en la vida cotidiana, también su función social.

José Perotti, director de la Escuela de Artes Aplicadas, quien firma la publicación, prosigue en su última reflexión del texto:

Sí, el arte debe ser para todos, porque es de todos, y porque todos lo crean, el artesano, lo mismo que el artista; Artista y Artesano son iguales ante la belleza; juntos la han realizado; las bellas artes y las artes industriales, no se separan. Son el arte, el arte manantial de todas las alegrías, florecimiento de todas las virtudes, la única razón de ser que, por mi parte, haya podido jamás descubrir [sic] en la vida humana.<sup>63</sup>

Perotti es enfático en compartir el enunciado de Anatole France respecto a este *maravilloso problema*, puesto que “L’Art pour tous, dans tout et par tous.”<sup>64</sup> Reforzando nuestro marco teórico vinculado a la idea de un “arte social”, de raigambre no segregadora, ni clasista, que considera inválida una separación tajante entre lo popular y lo culto, pues el arte es uno: “La *política* del arte social se sitúa allí: en el rechazo de una distinción propia del arte y, por lo tanto, también de las distinciones entre las artes nobles o no nobles”<sup>65</sup>

Al respecto, se puede inferir por los textos citados y el énfasis expuesto en la solidaridad e igualdad entre artistas y artesanos, su carácter de integración y anti clasista como motor de las ideas unidas en un mismo quehacer. Reconoceremos posteriormente esta idea en el concepto de artista-artesano que emerge con mayor visibilidad social en la década del sesenta<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Perotti, José. Op.cit. p.12.

<sup>64</sup> Marx, Roger. Op. cit. VIII, prefacio de Anatole France: [“El Arte es para todos, en todo y por todos”]. Traducción propia.

<sup>65</sup> Jacques Rancière. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Editorial Manantial. Buenos Aires, Argentina. (2013) [2011]

<sup>66</sup> Véase, Anexos 1.a, 1.c.1 y 1.c.2: Reglamentos y Decretos de la Facultad de Bellas Artes, EAA y EAC, o nota 120, *supra*. pp. 68-74

En este sentido la EAA sintoniza con este ideario pues

...cumple un alto fin social porque a sus talleres diurnos y nocturnos concurren no solo los artistas que tratan de resolver problemas plásticos, sino también, empleados y obreros que aspiran al dominio de una técnica o de un oficio artístico que les obliga a crear formas, a vencer la rutina imitativa y a desenvolver su expresión estética.<sup>67</sup>

No solo el artista se beneficia del “ejercicio del taller y dominio de técnicas nuevas”, sino la formación de “artesanos especializados que aportan con su oficio una inventiva creadora”<sup>68</sup>, y el trabajador manual e industrial. De esta manera la EAA desarrolla su articulación con

...un arte popular chileno que se libera de la fría imitación de los estilos históricos y empieza a revelar el alma nacional. Ya en la Cerámica, Vitrales, Grabados salidos de nuestra Escuela, se expresa este acento nativo diferenciado y la conquista de nuevas formas.<sup>69</sup>

Es en este párrafo que podríamos sostener la idea de un “arte popular chileno”, desde el ámbito de las artes aplicadas en su vinculación con las materialidades y modalidades expresivas de lo popular, que si bien, fue declarada en sus objetivos, no ha sido integrada en las dimensiones y menos estudiada en lo que implica el carácter dinámico en la comprensión del arte popular (integración que pone en tensión los conceptos de arte, técnica, artesanía, tecnología y diseño, las cuales emergen y se cruzan en la década del sesenta logrando una mayor visibilidad de su quehacer en los espacios exhibitivos).

Para ello se hace necesario contextualizar en términos de la educación artística, el devenir de estas ideas, estableciendo una comparación entre los objetivos de las

---

<sup>67</sup> EAA, 1934. Op. cit. p.5

<sup>68</sup> Ibid.p.5.

<sup>69</sup> Ibidem.p.6.



Escuelas Artísticas al interior de la Facultad de Bellas Artes en la década del sesenta, donde encontramos aún vigentes y en expansión, muchas de las ideas expresadas anteriormente.

No obstante, la EAA, además de destacar el oficio artístico -como parte del dominio técnico-, aspecto que encontramos en el objetivo de la escuela (1960), y el elemento experimental de las materialidades, refrenda la visibilidad de la creatividad artística del “artista-artesano”.

Entre el aspecto más diferenciador y singular entre ellas, está la centralidad en el espacio vital del “taller” presente en la EAA y en la Escuela de Canteros. Esto se relaciona con el modelo pedagógico experimental de los laboratorios -que los diferenciaba de la formación en Bellas Artes-, bajo una idea de taller (aprender haciendo) y que se vincula con la praxis entre teoría y práctica. Es así como, el énfasis estará puesto en el aprendizaje del alumno y esto corresponderá a la coherencia con el plan de estudios<sup>70</sup> desarrollado de forma teórica y práctica (talleres, laboratorios<sup>71</sup> e historia de las técnicas artísticas, por mención).

Por ende, aunar aspectos reflexivos y creativos, en coherencia con su plan de estudios y el plantel educativo, encontramos en los objetivos iniciales planteados por la EAA en el año 1933, la importancia del

...rol asignado al desarrollo de las facultades creadoras del alumno y su depuración artística, debe cumplirse por la acción que ejercen los programas de Dibujo, Modelado y concepto de estética, que comprenden los ramos generales de cultura plástica<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> “listado de profesores vinculados según su especialidad a la Escuela de Artes Aplicadas”. En *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas*: Publicaciones de la Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes. 1934, Op.cit. p.64

<sup>71</sup> Denominación que aparece desde el año 1933 en el reglamento de la Escuela de Artes Aplicadas.

<sup>72</sup> *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas* (1933). Op. cit.p.10

Por ende, la línea de lo teórico-reflexivo, en menor medida dentro del quehacer artístico, estaba integrado en la práctica, en una “sentir e interpretar” dado su carácter experiencial y experimental, consideran que, las asignaturas de Dibujo y Modelado,

... ligan las funciones de los materiales al sentido estético y al poder creador; tienen además la importancia de hacer meditar a los alumnos frente a los modelos que hay que sentir e interpretar; por esta acción se llega a comprender la construcción orgánica que se estudia frente a la naturaleza: cuerpo humano, animales, plantas, etc.<sup>73</sup>

Por otro lado, podemos observar la importancia del dominio técnico como exploración de nuevas materialidades. Así, de forma complementaria, también contribuirá el dibujo técnico<sup>74</sup> por medio de la exploración y la adquisición de conocimiento sobre las materialidades en el taller<sup>75</sup>

### **Reflexión y resolución frente a un problema: “la creación artística y la técnica” bajo la idea del “oficio artístico”**

La realización de una obra de arte aplicado en un material definitivo implica dos problemas fundamentales e íntimos que resolver: el de la creación artística y el de la técnica de su realización, este último se hace más complejo cuando el motivo de creación deja de ser un simple objeto decorativo y se refiere a la construcción de un mueble que tiene una función que desempeñar. Las exigencias técnicas no excluyen en absoluto la especulación superior y los programas cuidan celosamente de que este aspecto de trascendencia definitiva (...) no se menoscabe con la acción mecánica que pudiera predominar en algunos aspectos de la enseñanza. [Lo que refuerza esta idea de creación artística es que] (...) El alumno siempre está en libertad para ensayar toda iniciativa personal; las reglas y preceptos, las copias e imitaciones están prohibidas en atención a que estas prácticas son las que conducen

---

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ventura Galván y José Caracci, eran los docentes encargados del curso.

<sup>75</sup> Ibid. p.11. El texto dice: “ejercitar al alumno en problemas que están íntimamente ligados con la estructuración de modelos, de suerte que alejándose de la composición se interna en los principios de construcción lógica atendiendo a la naturaleza y calidad de los materiales, herramientas y utensilios que se emplean y dificultades que se presentan para la realización definitiva del taller”

al amaneramiento, a la pobreza expresiva y a la pérdida de la sensación de vida y expresión propia.<sup>76</sup>

Además del aspecto señalado de trascendencia en toda experiencia estética vivida, los talleres ponen en situación al alumno en contacto directo con las realidades de la fabricación. Aunando la creación y el desarrollo de una técnica en el trabajo artístico. En este espacio conocen los “materiales de su oficio; madera, metales, arcillas; etc. e intuitivamente conocen las posibilidades y limitaciones de las materias que trabajan”<sup>77</sup>

Es así como bajo la idea de un arte aplicado, los talleres se organizan en diversas técnicas unidos por la afinidad de los “materiales” en un solo taller principal, de suerte que encontramos el siguiente agrupamiento en 5 talleres desarrollados según las materialidades en común, como informan Ventura y Caracci en su publicación del año 1933<sup>78</sup>:

**1.-Taller de Artes del fuego:** Cerámica, Esmalte sobre metales y vidrios, (consta de laboratorio para el análisis y fabricación de pastas y esmaltes);

**2.-Taller de Artes Gráficas:** técnicas de grabado e impresión, afiche y encuadernación “artística”, pues “se ensayan, experimenta y realizan todos los aspectos relacionados con el grabado, la impresión del bello libro y la publicidad artística en general”;

---

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibid.p.17.

<sup>78</sup> Ibid.p.23.

**3.-Taller de Artes de los Metales:** fundición, forja y repujado (trabaja para obtener el ennoblecimiento plástico de los metales en sus múltiples manifestaciones);

**4.-Taller de Artes Textiles (*Textiles*):** que comprende los tejidos en sus diversas técnicas, aplicaciones y juguetería en paño, es de proyección industrial, y ha podido, además, aportar perfeccionamiento en la enseñanza técnica de nuestro país en el ramo de tejidos al telar;

**5.-Taller de Artes de la Madera:** a “inaugurarse el año próximo, estará organizado de manera que su producción pueda estar en relación con el concepto plástico del interior Moderno (...) Todos conocedores de las condiciones extraordinarias del elemento humano que acude a ella en busca de nuevos horizontes, alienta una plena confianza en que le está destinado al establecimiento, aspecto artístico y económico”<sup>79</sup>

Como se puede observar, se plantea la cuestión de la relación entre arte e industria o de un arte industrial integrado en un mismo proceso lo que se consignaba como una separación y jerarquía entre el “ideador” y el “ejecutor”.

### **La EAA y su concepción del oficio artístico en la experiencia de un “aprender- haciendo” situado en el espacio del taller**

En un artículo, Richón Brunet argumenta que, en un inicio, la Escuela Nacional de Bellas Artes poseía una sección de arte decorativo, la cual se crea “sin carácter

---

<sup>79</sup> Ibidem.

comercial ni industrial” pero con un objetivo claro: además de “fomentar la cultura de las clases populares”, debía “dar a los obreros de ciertas industrias de lujo, los principios de cultura artística y nociones de la técnica de estas industrias en lo que toca a la parte artística de ellas”<sup>80</sup>

Los cursos de arte decorativo entonces, que funcionaban en el sótano del Palacio: se componía de cursos nocturnos de dibujo elemental, de elementos de arquitectura (dibujo lineal), de modelado y escultura decorativa, de práctica del desbaste de mármol y piedra, de dibujo decorativo, de amoldadura (...) y cercano al “palacio” un lugar de fundición artística y tímidos ensayos de cerámica.<sup>81</sup>

No obstante, fruto de los cambios políticos y su impacto en “los servicios públicos” que trajo la reforma a los Estatutos de la Escuela de Bellas Artes, ello tuvo como consecuencia la separación de la Escuela de la sección de arte decorativo y “la creación consecutiva de la Escuela de Artes Aplicadas completamente autónoma, con local propio, especialmente adquirido para ella por el Gobierno y con personal administrativo y técnico enteramente desvinculado de la Escuela de Bellas Artes”.<sup>82</sup>

Llama la atención del artículo de Richón-Brunet, la idea de cierta desvinculación en términos técnicos y administrativos de la Escuela de Bellas Artes, siendo que la mayoría de los talleres eran impartidos por docentes que compartían ambas escuelas. No obstante, el aspecto en el cual se diferencia de Bellas Artes es el “giro experiencial y práctico”.

Tal es el caso de Abelardo Bustamante Paschin quien realiza el primer taller que vincula teoría y práctica como “laboratorios”, ya que en sus cursos diurnos señala Brunet que la Escuela de Artes Aplicadas

---

<sup>80</sup> Brunet, Richón. " La Escuela de Artes Aplicadas y su Porvenir." Revista de Arte [En línea], 4.19-20 (1938): p. 14 - 21., consultado en Web. 21 oct. 2020

<sup>81</sup> Ibid. p. 15.

<sup>82</sup> Ibid. p.16.

...trae la idea de la creación de la clase de encuadernación artística antes de que surgiera dicha reforma renovando el lenguaje artístico hacia nuevas materialidades. Que desde el principio tomó un carácter netamente industrial al mismo tiempo que delicadamente artístico.<sup>83</sup>

Por otro lado, cabe destacar que Artes Aplicadas es una respuesta al modelo pedagógico anterior de las artes decorativas que, sólo enseñaba en los cursos nocturnos “nociones teóricas” a los obreros, siendo necesarias para su comprensión: la “experiencia a través del aprendizaje de la técnica y su práctica en los talleres”<sup>84</sup>, precisaba este autor.

Es así como se constituye con este énfasis una educación artística entendida tanto por su carácter social de incorporar nuevos sectores excluidos históricamente, como también, de ir reconociendo saberes y conocimientos en sus “trayectorias” dentro del arte popular y en segunda instancia, de vincular el arte con la vida cotidiana, precisando su acercamiento en un arte aplicado entendido como un oficio artístico integrado en el espacio público.

Entre los/las profesores que se acoplaron a esta iniciativa desde su inicio, el texto de Richón Brunet refiere a: José Perotti (pintor y escultor) que asume como director, a “María Valencia<sup>85</sup> (pintora y dibujante), Ana Cortés (pintora y dibujante), Marcos Bontá (pintor), Julio Ortiz de Zárate (pintor y grabador), René Mesa Campbell (pintor

---

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Ibid. p. 18.

<sup>85</sup> Conocida en la época por su trabajo en “juquetería” con materialidades provenientes del arte popular -cestería, tapicería-, así lo precisan estudios publicados en la “Revista de Educación” (s/d). Biblioteca MAPA: en el artículo “María Valencia y sus monos de papel”. (p. 160-164). En la página 161, sostiene lo siguiente: “Las artes decorativas han recuperado de golpe su importancia en el orden artístico desde algunos años a esta parte, dejando de ser artes menores relegadas a segundo término como ejercicio inferior del artista, para situarse en el lugar que la “categoría del trabajador “le acuerde” [...] “Las esculturas populares chilenas hechas de greda coloreada de charro, con dorados y rojos, pueden servir de pista segura para descubrir una nueva raza de muñecos”(pág.162). Es revelador este texto, pero detenernos daría origen a otra investigación.

y grabador), y el grupo que el autor denomina como los “pionniers” del arte en cerámica, Héctor Banderas y Samuel Román. Sin embargo, el mismo texto expresa que la Escuela está al debe en lo referido al carácter de un establecimiento industrial. En ese contexto “el ministro de educación generó financiamiento directo en lo referido a las reparaciones”<sup>86</sup>, como respuesta ante una huelga iniciada por sus alumnos dado el carácter precario de las instalaciones e infraestructura.

Por otro lado, Jorge Letelier en un artículo publicado en la *Revista de Arte*, señalaba la misma situación de precariedad -que será una constante de la escuela ubicada en la calle Arturo Prat 1171-, y que parte de sus talleres en la década del sesenta migran al campus de Cerrillos por iniciativa de Ventura Galván. No obstante, Letelier reconoce en la EAA un denotado énfasis en la educación del pueblo, puesto que

Son muchos los elementos del pueblo que la Escuela puede reclutar, para iniciarlos en una vía de mejoramiento espiritual y de positivo beneficio (...) [que] A pesar de la estrechez de medios materiales en que la Escuela desenvuelve sus labores y que pone obstáculos a su desarrollo, impidiéndole recibir en sus talleres mayor número de candidatos, ha podido, sin embargo, con su material insuficiente ofrecer año tras otros halagadores resultados al público y, particularmente, al interés de las autoridades educacionales.<sup>87</sup>

Al respecto, esto se ve refrendado en su art. N°1 del año 1936<sup>88</sup>, que declaraba objeto de la Escuela de Artes Aplicadas (EAA) “la enseñanza de la plástica orientada hacia sus aplicaciones, su industrialización tenderá en consecuencia a la formación del Artesano, del Artífice y del Profesor de Artes Aplicadas<sup>89</sup>”. El plan de estudio

---

<sup>86</sup> Ibid. p. 20.

<sup>87</sup> Letelier, Jorge. " Artes aplicadas." *Revista de Arte* [En línea], 3.14 (1937): p. 15 -19., consultado en Web. 21 oct. 2020.

<sup>88</sup> Aprobado por Decreto N° 100, de 24 de marzo de 1936, por el Rector de la Universidad. *Reglamento de la Escuela de Artes Aplicadas*. Prensas de la Universidad de Chile. 1936. p.3

<sup>89</sup> Ibid.

estaba agrupado en tres grupos de asignaturas: cultura artística, ramos técnicos y talleres de especialización e industrialización. Además, de los cursos nocturnos con una duración de tres años. Al respecto, la asignatura de Dibujo Técnico será articuladora y transversal en todas las menciones.

En este sentido, los textos presentados refrendan cómo la EAA desde sus inicios, traduce su orientación hacia la educación del pueblo (expresada por Letelier) en su énfasis reformista, siendo acompañada de una democratización del arte en la que se desarrollan los cursos nocturnos: un constante vincular la sociedad con la educación artística desde la década del treinta.<sup>90</sup>

### **La Escuela de Artes Aplicadas bajo la dirección de Ventura Galván y sus principales hitos en la década del sesenta.**

¿Por qué la *Revista*<sup>91</sup> *en Viaje* dependiente de las publicaciones de la Empresa Nacional de Ferrocarriles del Estado, estuvo presente como testigo en el desarrollo de la Escuela de Artes Aplicadas? Esta relación está sustentada en la figura de Ventura Galván, quien desde la década del 30 se desempeñaba como funcionario público de esta entidad, vinculando su actividad académica con la enseñanza en este plantel y además en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile. Ventura Galván era Arquitecto y profesor de la EAA, quien asume como director en

---

<sup>90</sup> **Condiciones de ingreso y Matrícula.** Art. 5, “postular al certificado de Artesanía General y Títulos de Artífice y Profesor de Artes Aplicadas. Para ingresar a Artesanía debías haber aprobado los estudios primarios. En cambio, para Artífice y Profesor, contar con el grado de “Bachiller en Filosofía”. Prosiguiendo estudios humanísticos en el Instituto Secundario de la Facultad de Bellas Artes. Pues en coherencia con ello, en su Art. 9, consideraba que “tendrán calidad de alumnos universitarios solamente aquellos que estén en posesión del grado de Bachiller en Filosofía”.

<sup>91</sup>Herrera, Raúl. *Revista en viaje*. Publicación de la Empresa de Ferrocarriles del Estado de Chile, 1959. pp 54-56.



el año 1956, después de la muerte de José Perotti. Era el profesor titular del taller en “Decoración de Interiores, Dibujo Técnico e Historia General de las Artes Plásticas” en ese período.

La publicación de Ferrocarriles señalaba que la EAA, nació de la separación y autonomía de la sección de Artes Decorativas de la Escuela de Bellas Artes. Así, La EAA “proporciona a sus alumnos, con capacidad creadora, la enseñanza de los oficios de las artes plásticas en el grado de artífice y de artesano”, tal como lo declaraba en su decreto.

Los talleres en el año 1959, bajo la dirección de Ventura Galván se agrupaban en el siguiente orden: “Artes del fuego”, formado por cerámica y Esmalte sobre Metales; “Artes Gráficas”, formado por Grabado e Impresiones, Afiches y Propaganda, Periodismo Gráfico, Encuadernación y Cartonaje; “Arte de los metales”, con Cerrajería y Fundición Artística; “Artes de la Madera”, con Ebanistería y Tallado en Madera; “Artes Textiles”, con Tejidos al Telar y Gobelinos; “Arte del Vestuario”; “Desbaste en Piedra”; “Pequeña Plástica” y Decoración de Interiores.”

En este sentido, según lo expresa el artículo en cuestión, destaca indudablemente la relevancia en el proceso formativo sustentado en los talleres, pero principalmente, el llevado a cabo por el taller de especialización de Decoración de Interiores, curso transversal a todas las menciones y que era impartido por Ventura Galván. Su importancia versaba en que era el espacio donde se estudiaban las diferentes funciones que se desarrollaban en la habitación, en los términos de acercar el arte y su presencia en la vida cotidiana, desde el artefacto hasta el uso del espacio arquitectónico. Este interés como lo pudimos observar en sus inicios se

vinculaba con lo público cuyo antecedente es la “habitación obrera”<sup>92</sup>, tópico trabajado desde la cuestión social, pues radicaba en que

... en la casa habitación existen funciones específicas, como comer o dormir, donde intervienen los objetos creados por los artífices y realizados en los talleres, como el vaso, el mantel, el plato, las cucharas, la mesa, etc. Existen también problemas de relación entre estos objetos, el mueble y los elementos que limitan el espacio, como el muro, el piso y el cielo, elementos que solucionan en cierto modo los problemas creados por las relaciones entre las funciones de estar, comer, dormir, trabajar y sus derivados. Las funciones mencionadas son motivos que el taller de decoración de interiores debe considerar para que el desarrollo de sus ejercicios tenga una base real.<sup>93</sup>

Al respecto, el artículo precisaba que durante los cuatro años que duraba el curso de decoración, “el alumno conoce progresivamente el objeto, su función y sus relaciones; el ambiente, (...); la organización espacial de diversas actividades, como profesional, comercial, social, para llegar por último a la proyección y realización de modelos derivados de los trabajos anteriores, labor que se ejecuta en los talleres correspondientes por el mismo alumno (...) los egresados son contratados donde hacen la práctica y poco se preocupan después de obtener el título profesional.”<sup>94</sup>

A esto, se complementaba que, para su egreso, los estudiantes debían realizar una práctica de al menos seis meses en una oficina o industria relacionada con el arte aplicado. No obstante, durante el año 1959 se habían graduado tan solo “un artífice y tres artesanos”, finaliza precisando el artículo.

Es así como, en el año 1960, nuevos talleres de la EAA por iniciativa de Ventura Galván, se trasladan al campus de Cerrillos. Al respecto, uno de sus estudiantes vinculado a esta escuela, Eduardo Pérez Tobar, señala que

---

<sup>92</sup> Ver: Rancière. Op.cit. p.171; Oficina del Trabajo. *Las Habitaciones Obreras en Chile*, Santiago de Chile, 1911, pp.46; Escobar Alvarez, Enrique. *Contribución al estudio del problema de la habitación obrera en Chile (Economía Social)*. Imprenta y Encuadernación New York, 1919.

<sup>93</sup> Raúl Herrera. Op.cit.p 55

<sup>94</sup> Ibidem.

La Escuela de Artes Aplicadas se trasladó a Cerrillos, donde Salomón Sack había donado unos terrenos grandes...entonces, ahí estaba la Escuela de Arquitectura y don Ventura, hizo el diseño de la Escuela de Artes [...] La Escuela de Artes Aplicadas...que eran, eran...unos galpones con distintos espacios, donde estaban eh...textil, madera...del fuego...Estaba todo allá...Textil se fue...en octubre... No allá se fueron todos entonces...<sup>95</sup>



Figura N° 2. Escuela de Artes Aplicadas (1960-1962) de Ventura Galván. Campus Cerrillos. Cortesía, Archivo Central Andrés Bello.

Con respecto al párrafo anterior, si bien el taller “decoración de interiores” cuyo docente a cargo era el propio director de la EAA, Ventura Galván, quien claramente abogaba por un concepto integral del arte y siempre había estado vinculado a la EAA desde sus inicios. Sin embargo, para ello también es necesario, complementar la relevancia de las directrices desarrolladas por él en esos años bajo la dirección

---

<sup>95</sup> Entrevista realizada a Eduardo Pérez Tobar, agosto-septiembre, Santiago de Chile, 2019. Véase Anexo N° 2.1.a y 2.1.b

de esta Escuela. Si bien, Ventura Galván era de profesión arquitecto -graduado de la Universidad de Chile-, en sus inicios había cursado estudios en la Escuela de Bellas Artes. No obstante, tras el cierre temporal de la Escuela, cuando parte del cuerpo de estudiantes fue becado para cursar estudios en el extranjero, Ventura Galván desiste de estudiar artes e ingresa a arquitectura. Parte de esta trayectoria es narrada por Eduardo Pérez Tobar, alumno de Ventura Galván en la EAA.

**G.S: Y ese comentario que había hecho...en este aspecto, Ventura Galván ¿no?**

E.P.T: Él era un....Él estudió. No, si él era...Mira, él era...empezó estudiando en Bellas Artes, Ventura Galván. Era del grupo Montparnasse, pero el grupo Montparnasse<sup>96</sup> se fueron a Francia y él se quedó porque simplemente no tenía los medios para...para viajar. Se quedó en Chile, eh...y empezó a trabajar en Ferrocarriles.

**G.S.: Ah, empezó a trabajar paralelamente en Ferrocarriles, ¿no?**

E.P.T: Él no se recibió nunca, don Ventura. Simplemente él, él cuando cerraron la...la Facultad de Bellas Artes, un grupo se fue a Francia, el grupo Montparnasse<sup>97</sup> (sic). Y él se quedó en Chile. Y se cambió a la Escuela de Arquitectura, estudió arquitectura...y llegó a ser un buen arquitecto, pero...más bien él se dedicó a la parte...eh, -un poco a lo que yo me he dedicado- a crear Escuela, a trabajar en Escuela, pero su obra. Él proyectó su casa que era muy linda su casa, proyectó... y en Ferrocarriles proyectó puente tú, el edificio que está aquí en Balmaceda Arte Joven, ése edificio es un proyecto de Ventura Galván. La estación de Viña que había...también la diseñó él. Entonces...ése, él era un diseñador, pero...y un acuarelista extraordinario, pero nunca...Yo empecé a conocer la acuarela de él...cuando...cuando iba a dibujar a los cerros de Valparaíso con él, y con Bernal Ponce, ahí dibujábamos y hacíamos...acuarela. Así aprendí acuarela, así Bernal Ponce también(...)

Sin embargo, fue uno de los principales docentes que se mantuvo activo en el transcurso de los años dentro del cuerpo académico de la Escuela de Artes

---

<sup>96</sup> Este comentario es una imprecisión dado que el grupo aludido, si bien se conforma con un denotado carácter de rechazo al academicismo, se agrupa en Chile posterior a llegada de Francia de la mayoría de sus miembros en el año 1923. La observación de E.P.T se refiere al posterior cierre de la Facultad de Bellas Artes en el año 1928-1929 donde sus alumnos son enviados a estudiar a Europa, pero Ventura Galván no es beneficiario.

<sup>97</sup> Tras el cierre de la Escuela de Bellas Artes en el año 1929, se envía a un grupo de sus estudiantes a estudiar a Europa.

Aplicadas, hasta dejar el cargo para ejercer como director de la Escuela de Arquitectura en el año 1963, sucediendo como director de la EAA, Fernando Carracci. No obstante, es clara la influencia de Ventura Galván en el giro de la EAA por esos años. De este giro, identificamos los siguientes hitos:

1. El giro hacia el oficio artístico y dominio técnico en el objetivo de la escuela plasmado en el decreto del año 1960;
2. La anexión de la Escuela de Canteros a la EAA, ambas dependientes de la Facultad de Bellas Artes en el año 1962;
3. La migración de una parte de los talleres al campus de Cerrillos (1960).

De hecho, Ventura Galván proyectó la EAA, iniciando una actividad de autoconstrucción colectiva con los propios alumnos de artes aplicadas.

Existen distintas voces que reconocen en la figura de Ventura Galván, además del taller de especialización de “Decoración de Interiores”, el desarrollo de la actualización de los planes de estudio, la metodología y la dinámica empleada en los talleres. Al respecto, en la entrevista realizada a Eduardo Pérez Tobar, el artista señala que

Uno podía estar ahí, inscribirse y estar entonces, yo iba en los ratos libres, iba a un taller, iba a otro taller y a otro, y de ahí, combiné los talleres, por eso es por lo que pude estar en esmalte, en metales, de madera...en todo. Había hartos...había otro taller de cerámica también, ahí aprendí a modelar.<sup>98</sup>

Así observamos que, desde la dirección de Ventura Galván, se impulsó como metodología que los estudiantes independientemente de su especialización, debiesen cursar todos los talleres impartidos por la EAA. Además del aprendizaje

---

<sup>98</sup> Op. cit. Véase Anexo N° 2.1.a y 2.1.b

teórico-práctico, se propiciaba el acercamiento a otras materialidades al conformar la dinámica de los talleres y su sustentabilidad, no privilegiando ninguna mención sobre otra.

Es así que la presencia de Ventura Galván -inclusive podemos observar su activa participación en las artes plásticas desde la reforma de la Facultad de la Escuela de Arquitectura en el año 1946<sup>99</sup> con la inclusión a nivel curricular del Taller de Plástica, su participación además, del concepto de modernidad que desarrollaba el “Grupo de Estudiantes Plásticos”<sup>100</sup> y la influencia de Timor Weiber (Bauhaus en Chile) que adquiere una coherencia mayor cuando se le observa desde estos cruces interdisciplinarios entre arquitectura y las artes plásticas, devenidas en “artes aplicadas”, propiciando el objetivo de ambas escuelas, tanto de Artes Aplicadas como de la Escuela de Canteros. Es en este contexto que esta última obtiene el

---

<sup>99</sup> Breve nota sobre la reforma en la Facultad de Arquitectura: “Cuando sobreviene la reforma de 1946 el movimiento racionalista europeo estaba maduro y sobre todo, se había dado a conocer la primera gran experiencia didáctica visual contemporánea: Bauhaus y su postulación hacia la nueva estética industrial [...] El plan de 1946 rechazaba no sólo el contenido de la formación académica, aún vigente, por encontrarse al margen de nuestra realidad vital, sino la totalidad de sus estructuras pedagógicas y modos de relación humana en el proceso. [...] [El plan] proclamaba el rol del diseño creativo como actividad central específica del arquitecto...” Entrevista a Schapira, Abraham, En Eliash, Humberto. “tan lejos, tan cerca”, citado en AA.VV., Jaime Bendersky: arquitecto, pintor. Ed. FAU, 1999; Citado en Molina B., Cristóbal. “Alberto Piwonka : en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile”. Tesis de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos ETSAB-UPC , Barcelona, España, 2015, p.47.

<sup>100</sup> El Grupo de Estudiantes Plásticos surge en el año 1948 bajo dirección y tutela de Ventura Galván, docente en los planteles de Arquitectura y Artes Aplicadas, se proponía el acercamiento de artistas plásticos con la realización de trabajos en colaboración con arquitectos. “El grupo contaba con estudiantes ... como Gustavo Poblete Catalán, Gracia Barrios Rivadeneira, José Balmes Parramón, Juan Egenau Moore (quien trabajaría con Alberto Piwonka), Eduardo Martínez Bonati, Roser Bru Llop, Abraham Freifeld Umanskaia, Elsa Bolívar Bravo, entre otros. Varios de ellos formaron parte de la avanzada artística de la década del cincuenta, como es el caso de Poblete, Vergara Grez y Bolívar junto a Luis Droguett y Waldo Vila, quienes crearon el grupo Rectángulo en 1955, el que con el tiempo se conocería como Forma y Espacio”. En Molina B., Cristóbal. Op.cit.p. 58 (tesis); Molina B., Cristóbal. “Orígenes de la Plástica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile: Parraguez, Dvoredsky y Galván”. Revista de Arquitectura [En línea], 16.21 (2010): Pág. 42-51., consultado en Web. 10 nov. 2020.

estatuto universitario el año 1960 ingresando a la Facultad de Bellas Artes el año 1962.

Eduardo Pérez Tobar, en el contexto de la investigación precisa, al respecto:

**G.S: Y además, como usted me narró este espacio que se dio en Cerrillos que también fue...una experiencia...**

E.P.T: Eso fue como una...Yo, Cerrillos fue como una...una "rótula" que articuló...articuló muchas cosas. Cerrillos, Cerrillos la Escuela, la hizo don Ventura después fue decano de allá, de Arquitectura. Pero era un personaje muy especial don Ventura, muy especial. Nunca, nunca don Ventura expuso. Si la única exposición que...cuando él estaba enfermo, pocos meses antes de fallecer, con Edwin le hicimos, cuando Edwin era decano de Arquitectura hicimos una exposición de don Ventura en la Escuela de Arquitectura<sup>101</sup>...Debe estar en los Anales de la Escuela...debe estar la exposición de don Ventura, cuando Edwin era decano. Debe haber sido...

Cuando se le preguntó al artista por qué había decidido cambiar los estudios iniciales de arquitectura por su ingreso a la Escuela de Artes Aplicadas, nos comenta:

**G.S: Y por qué se fue directamente a Artes Aplicadas y por ejemplo, no a Bellas Artes, a sugerencia solo de Ventura, ¿no?**

E.P.T: Claro. No, por los talleres.

**G.S: Por los talleres, ok.**

E.P.T: No es que allá había grabado, esmalte sobre metal, con Egenau. Eh... habían maestros, buenos maestros. Entonces, yo pasé por todos los talleres. Habían como doce, en ebanistería estaba Bodenhöffer, Henri Bodenhöffer, y así. Cada taller tenía, cada especialidad tenía un profesor que, lo más destacado que tuve yo ahí, era Eguluz. Bueno allá había muchos. Bueno y al tomar contacto con ellos, bueno, me interesé por el grabado.

En el mismo sentido describe el carácter experimental de los laboratorios y de los talleres en la EAA, narradas por Pérez Tobar:

---

<sup>101</sup> Haramoto inicia su carrera docente en la EAA, en su discurso califica de innovación creativa el trabajo de Ventura Galván como la EAA en Cerrillos." En, Revista de Arquitectura. " Acuarelas de Ventura Galván Llorente." *Revista de Arquitectura* [En línea], 2.2 (1991): Pág. 76-79., consultado en Web. 7 nov. 2020 <<https://dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/view/31076/32820>>

E.P.T: Empecé a investigar, a experimentar en, hacía unas planchitas y, hice una plancha chiquita "así" (*gesto*). Y le apliqué color, un collage en base a lo que había en la [...] y me quedé interesado, gustando eso, entonces empecé a... a "grabar directamente" sobre la plancha. O sea, empecé a trabajar con automatismo.

**G.S: Ya.**

E.P.T: Sin, o sea, veía como trabajaban los otros, y empecé a ver que recubrían la plancha con, con un barniz, con algo y yo empecé a trabajar con "brea", brea muy diluida, y con eso cubría la plancha. Y eso trabajé eh... eso le interesó a Ventura porque estaba experimentando entonces...

Con respecto a la orgánica de la formación, se solicitaba a los estudiantes cursar todos los talleres a modo de enriquecer y complementar la educación recibida en la instancia de generar un mayor dinamismo y sustentabilidad a la propia escuela entendida como espacio del quehacer de un "oficio artístico" para la exploración de materialidades y dominio técnico:

**G.S: ¿Pero eso fue una inquietud suya, no? ¿O fue a raíz de...?**

E.P.T: No. Yo fui, don Ventura me dejó hacer lo que quisiera ahí. Entonces, me tocaba pasar por todos los talleres. ¡Pasé por todos los talleres!

**G.S: Ah, pasó por todos los talleres.**

E.P.T: Y en la escuela, en el taller fundamental, el "Taller de espacios interiores" que se llamaba, estaba a cargo de Don Ventura. Don Ventura como... con él tomé toda la parte -digamos- el manejo del espacio. Y trabajé, después trabajé mucho en eso.

El Curso de color, si bien, este curso era impartido por los docentes, Camilo Mori y el propio Ventura Galván (el curso de composición lo encontramos impartido desde el año 1946 en la Escuela de Arquitectura y que compartían con la EAA)<sup>102</sup>,

---

<sup>102</sup> El ilustrativo conocer el gráfico del plan de asignaturas de arquitectura de esos años, en el cual encontramos en el bloque de materias complementarias el taller elemental en Artes Aplicadas. Ver: Vallejos O., Diego. " La reforma del '46 hoy: Entrevista Hernán Behm R / HB." *Revista de Arquitectura* [En línea], 12.14 (2006): Pág. 111-115., consultado en Web. 10 nov. 2020



Pérez Tobar destaca la enseñanza recibida, además del énfasis en las matrices conceptuales del curso. Señala su vinculación con Eduardo Vilches a través del curso de color y el interés en el desarrollo de ello por las exploraciones ejercidas por la influencia de Josef Albers. Cabe señalar que el propio Albers fue contratado por la Universidad Católica (Facultad de Arquitectura) el año 1953, donde impartió junto con Alberto Piwonka el curso de iniciación aplicado en las definiciones de la teoría del color. Además de señalar los postulados heredados de la escuela alemana de Bauhaus donde Albers fue docente, y por esos años, también la figura de Anni Albers, que estudió de forma sistemática -a través del arte textil- las técnicas aplicadas a los textiles precolombinos y del arte popular que consignó en su publicación *Del diseño*<sup>103</sup> en el año 1961, trabajando en su íntimo conocimiento de los materiales y técnicas de un modo artesanal.

**G.S: ¿Entonces usted ingresó como profesor asistente en la Escuela de Artes Aplicadas o no?**

**G.S: Usted impartía ese curso.**

E.P.T: Yo impartí ese curso, o sea, se dio un curso de a color. Y yo tenía -o sea- conocí a Vilches y, Vilches estaba haciendo un curso con "Albers", que vino a Chile. Entonces por ahí, empecé a tomar interés por el tema... de "Albers", claro. Entonces investigué, estudié un poco de Albers, pero consideré que era... -siempre una mirada muy... que no era digamos "que era una cosa interesante". Ya, la interacción del color y todo eso. Yo lo empecé a hacer y vi que era bien interesante, entonces lo empecé a aplicar en, en mi grabado. Empecé a hacer "collage" y de esos collages es cuando fui, poco a poco.... Sí, el nexa que yo hice ahí fue que mezclé el collage con el grabado.

El arquitecto Alberto Uranga en una entrevista realizada en el mes de mayo del año 2016 argumentaba al respecto, como un hito fundamental en su concepción de la arquitectura y la plástica:

---

<sup>103</sup> Albers, Annie. *Del Diseño*. Editorial Alias. España, 2014.

A.U: Josef Albers. Él llegó acá a Chile, llegó a Chile contratado por Sergio Larraín que era decano de la escuela, éste...quería hacer que la escuela de arquitectura fuera lo mejor que hubiera en, en el *mundo*...Entonces, contrató a las personas más renombradas...las contrató, y entre ellos contrató a...Josef Albers...También contrató al doctor -que...se me olvida el nombre ahora-, eh...que nos hacía matemáticas...que ese sí fue ayudante de...no sé y cálculo...Él sí que fue ayudante de Einstein en su primera edad. Entonces, yo tuve la suerte de tener...a profesores muy...muy *encumbrados* (risa) que no todos tienen la suerte.<sup>104</sup>

Además, menciona otra figura articuladora entre la teoría e historia del arte y su relación con la arquitectura que estará muy presente en algunas actas emitidas en el período estudiado -como jurado invitado al Salón Oficial de Artes Plásticas según- Acta 8 de junio, 1966-:

A.U: Es que, además, además vino el aporte de la gente que llegó de España, de los españoles que llegaron del Winnipeg, que eran, había muchos intelectuales, los Balmes...en fin. Está el caso de José Ricardo Morales que murió el otro día no más. José Ricardo Morales fue importante en la Historia del Arte<sup>105</sup>.

No obstante, si bien consideramos relevante detenemos, de manera exhaustiva en la propuesta educativa de la Escuela de Artes Aplicadas para comprender el contexto de esta investigación, y los lineamientos establecidos como hilo conductor de nuestra hipótesis de trabajo, consideramos importante, -tal como lo señalábamos en la introducción de este capítulo- explorar de igual manera, los reglamentos y objetivos de estas tres escuelas artísticas dependientes de la Facultad de Bellas Artes.

---

<sup>104</sup> Entrevista realizada al arquitecto Alberto Uranga, el 30 de mayo, 2016.

<sup>105</sup> Ibid.

### Escuelas artísticas, objetivos y vinculaciones en la década del sesenta:



Figura N° 3, Coexistencia y relaciones entre las tres Escuelas de la Facultad de Bellas Artes a mediados de la década del sesenta. Elaboración propia.

Así, se fueron estableciendo vinculaciones entre las Escuelas Artísticas, los Museos y el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes y otras formas de institucionalización artística. Al respecto, en el gráfico N°1 podemos observar la coexistencia de las tres Escuelas de la facultad de Bellas Artes que estaba articulada por la matriz común en las artes plásticas.

Es así como el Museo de Arte Contemporáneo, en esta articulación y respondiendo a lo que declarado en su art. N°1, como dependiente de la junta directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, consignaba que “tiene por objeto promover el conocimiento y la difusión de las artes plásticas vivas nacionales y extranjeras”.<sup>106</sup> Donde cumplirá una función articuladora y de difusión importante,

---

<sup>106</sup> Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo, (aprobado en sesión del H. Consejo Universitario en 15 de noviembre de 1961 por decreto del rector N°10228, de 17 de noviembre de 1961).

ya que su art. 2, declaraba que, “Para cumplir con sus objetivos realizará exposiciones de pintura, escultura, grabado y artes aplicadas y, en general, de toda clase de manifestaciones en el campo de la plástica, tanto de sus autores individuales como de grupos de artistas. Desarrollará un programa anual de exposiciones que dé a conocer el movimiento artístico contemporáneo, sin discriminación de estilos ni escuelas.”<sup>107</sup> La instancia privilegiada de visibilidad artística y de reconocimiento social correspondía a los Salones Oficiales.

Los principales directores del período estudiado fueron Nemesio Antúnez y Luis Oyarzún Peña. Cabe recordar que el Museo de Arte Contemporáneo es uno de los primeros museos universitarios a nivel latinoamericano, vinculando la enseñanza, la investigación y la extensión.

Por otro lado, la Escuela de Bellas Artes en su decreto emanado a inicios de los años cincuenta y veinte en la década del sesenta, nos permite identificar y contrastar la distancia mantenida respecto a las exploraciones de materialidades y la connotación del rol del artista-artesano en la práctica y quehacer artístico de las demás escuelas que conforman las artes plásticas en la Facultad de Bellas Artes. Mientras que en su artículo N° 1 (1952) de su Decreto General, señalaba que la EBA tiene por objeto la “enseñanza de la Pintura, la Escultura y el Dibujo en sus diversas manifestaciones y de los ramos teóricos que complementan esta enseñanza. Preparar, además, a los profesores de artes plásticas en conexión con el Instituto Pedagógico, que se constituían en un Centro de investigación y

---

<sup>107</sup> Ibidem.

difusión.”<sup>108</sup> Nótese la diferencia con Artes Aplicadas y Canteros, focalizados en la formación del Artífice, Artesano y Obrero, sustentados en el oficio artístico y el dominio técnico<sup>109</sup> .

Esto denota las tres actividades artísticas formativas reconocidas como Bellas Artes y el eje conductor, Pintura, Escultura y Dibujo, y de menor manera el Grabado, lugar no explícito en este decreto, en la suposición de su subordinación al Dibujo. No obstante, cabe señalar en el período estudiado y según los objetivos de esta investigación que es en el año 1962, cuando se añade la asignatura de Historia del Arte y en el caso particular de la Pedagogía en Artes Plásticas (por decreto N° 13999- 1962 al Plan de Estudios, única transformación realizada en esos años), consignando la obligatoriedad de cursar el Seminario de Teoría del Arte Popular Americano<sup>110</sup> en estrecha colaboración con el Museo de Arte Popular (1962).

Podemos señalar al respecto la importancia que buscará instalar Tomás Lago para articular, a través de la cátedra y contenidos del “arte popular chileno”, en las pedagogías en arte para la preservación de estas modalidades expresivas de la cultura chilena que cobra visibilidad y que es coherente con el contexto de reconocimiento del arte popular en la década del sesenta.

Al respecto, el Museo de Arte Popular, además de “promover el estudio y la conservación de las artes populares tradicionales”, establecía en su artículo N°3 que

---

<sup>108</sup> Decreto n°5284. -Continuidad del Decreto n°52, 08 de enero, 1952- (05 de septiembre, 1962). Índice “Recopilación de Leyes y Reglamentos”. Universidad de Chile, secretaria general, volumen n°11, abril 1974.

<sup>109</sup> Ver *supra*, Fig.4,Tabla N°1, p.80. o Anexos, *Decretos y Reglamentos de la Facultad de Bellas Artes*, Universidad de Chile.

<sup>110</sup> Decreto y Reglamento del Museo de Arte Popular, 1962. Decreto n°4.044, de 17 de julio de 1962. Recopilación de Leyes y reglamentos, secretaria general, Universidad de Chile.

debería trabajar en estrecha conexión con la “Cátedra de Teoría del Arte Popular Americano de la Facultad de Bellas Artes y con las cátedras análogas de otras Facultades de la Universidad”<sup>111</sup> como bien lo señalábamos anteriormente, reforzando esta articulación entre el espacio académico, de investigación y de difusión de las Artes Populares.

No obstante, este artículo del reglamento -exclusividad y conocimiento en todo lo referente a las artes populares- es el que genera la potestad, para molestia de Tomás Lago el año 1964, tras la Exposición de Arte Popular, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo -dirigido en ese entonces, por Nemesio Antúnez. No obstante, ello se ve reflejado por el contrario, en las condiciones favorables de ingreso y, favorecido por el reglamento del propio Museo, bajo el enunciado de “artes plásticas vivas nacionales”<sup>112</sup>, otorgando un aspecto más bien dinámico a una definición anclada en una idea del arte popular como una “tradición fija” que tensiona e irrumpe el espacio exhibitivo, permitiendo el ingreso de estas modalidades expresivas desde la creación de las artesanías, que si bien, en algunos casos estaba más ligada a un concepto de tradición (saber -hacer), en términos de transferencia, también, se vinculaba a exploraciones de nuevas materialidades.

---

<sup>111</sup> Reglamento del Museo de Arte Popular (aprobado en consejo universitario el 11 de julio, 1962 y por decreto del rector N°4044, del 17 de julio, 1962). Recopilación de Leyes y reglamentos, secretaria general, Universidad de Chile.

<sup>112</sup> Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo. Decreto del Rector 10.228, de 17-11-1961. Art.1, Op. cit.p.61.

Digamos que esta tensión es el aspecto que se descubre como un “lugar común” nuevo que se visualiza y emerge transversalmente desde estos espacios exhibitivos en el período estudiado.

No obstante, en este contexto, debemos reconocer e identificar algunos antecedentes que irán articulando la trayectoria de Tomás Lago y el Museo en torno al “Arte Popular”, entre las primeras iniciativas institucionales que se darán paralelamente fuera del campo de las artes aplicadas para visibilizar las artes populares:

La Exposición organizada por la Comisión de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones(1938).

La Primera Exposición de Arte Popular en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago auspiciada por la Universidad de Chile, en el año 1943, en el marco del centenario de la Universidad de Chile, con una notoria dimensión hispanoamericana y que contó, además, con el apoyo de Amanda Labarca -quien fuera directora del IEAP en esos años. Esta muestra tuvo la participación simbólica de las “Guitarreras”, de Práxedes Caro y el imaginario de “lo humano y lo divino” que la migración del campo a la ciudad, se aceleraría tras el proceso de proletarización<sup>113</sup> del campesinado, reconfigurando por consiguiente su espacio de visibilidad en lo urbano, en términos de comunidades afectivas por esta memoria social compartida.

Posteriormente, esta experiencia se repite el año 1953, en el contexto del Segundo Congreso Universitario y Primera Asamblea General de la Unión de las

---

<sup>113</sup> Garcés Durán, Mario. “Crisis Social y Motines Populares En El 1900.” LOM Ediciones: Santiago, 2014.

Universidades Latinoamericanas, muestra denominada “Exposición de Arte Popular”.<sup>114</sup>

En ese sentido podemos identificar las matrices ideológicas y conceptuales que agrupan esta conformación, encontramos la idea de raza y su determinación positivista sobre el folclor y su vinculación con la ideología del progreso, que se complejiza con el aspecto técnico de una industria que entraba en mayor relación y coherencia con la EAA. El texto del catálogo alude a la idea de una raíz común como identidad étnica a la que pertenecen los países convocados y que se proyecta en la interrelación entre los procesos culturales y “las definiciones raciales tanto como el progreso industrial, económico, artístico y social”, como un sistema. Esta posición orgánica se clarifica más aún cuando se aborda el objetivo de la muestra:

Estudiando este acervo común, juntando y conservando el material etnológico emanado de nuestras raíces tradicionales -industrias fundamentales, labores domésticas, artesanías clásicas- que significan en lo externo procedimientos técnicos heredados y patrones formales característicos, estrechamente ligados entre sí, nos acercamos a las fuentes históricas donde se nutre lo que podríamos llamar una cultura propia.<sup>115</sup>

No obstante, el carácter de la primera aseveración se contradice con la connotación de visibilidad social que adquieren estas agrupaciones por medio de una identidad colectiva cuyas raíces se encuentran en la tradición, y que contribuirían al progreso industrial como una posibilidad de innovación técnica, este punto es ambiguo y nos sitúa en los albores de lo que se presentará en los años sesenta como el estudio serio del debate entre cultura y técnica. En este sentido, las culturas populares contribuyen al conocimiento recíproco que por medio de su

---

<sup>114</sup> Exposición de Arte Popular, Universidad de Chile. Ed. Zig-Zag. Santiago de Chile, noviembre a diciembre de 1953.

<sup>115</sup> Ibidem.



estudio sistemático contribuirá a la “verdadera unidad americana”, no obstante, bajo los parámetros de una ciencia positivista que entrará en debate en la década del sesenta. Ya no como objeto de estudio, sino las modalidades expresivas del arte popular como forma de creación artística.

Con estos antecedentes y por medio de los envíos realizados a estas exposiciones como acervo, se crea el MAPA en el año 1944 (primer museo de estas características en América Latina). Investigando el “pasado viviente” en las expresiones del arte popular, favorecerá las expresiones realizadas en la “cestería, alfarería y tejido”. Paralelamente a esto, la obra de investigación de Tomás Lago será reconocida principalmente en esos años en Francia, donde es invitado a París en el año 1961, siendo recibido por Walter Leheman (jefe de la sección Americana del Museo del Hombre); y por Henry Rivière, director del Museo del Arte y Tradición Popular de París.

Luego, Lago participa en el Primer Seminario Latinoamericano de Artesanías y Artes Populares. Tras presentar su propuesta de reforzar la protección de las artes tradicionales, fue elegido vicepresidente, además de ser designado representante de América del Sur en el Consejo Mundial de Artesanos con sede en Nueva York.

Es así que, gracias a esta sistemática labor de investigación de las artes populares chilenas, logra realizar la cátedra universitaria en la Facultad de Bellas Artes en los primeros años de la década del sesenta (1962), tal como lo habíamos señalado anteriormente.

Además, de destacar algunas instancias documentadas en sincronía con el objeto de estudio, que se suman al reglamento del Museo de Arte Popular (1962)

como las nuevas orientaciones del Museo de Arte Contemporáneo. Es importante señalar el carácter social y de difusión que adquiere el MAC en dichos años, tras la reciente inauguración de una sala de cine en colaboración con la CINETECA de la Universidad que ofrecía funciones abiertas a todo público en Quinta Normal. O bien, la muestra itinerante del Museo móvil que fue realizada en la población San Gregorio el año 1963.<sup>116</sup>

No obstante, para complementar lo anteriormente expuesto, gran parte de estas iniciativas tuvieron una misma matriz intelectual y/o política, que se puede rastrear, en la marcha de los años 20-30 a través de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, con la creación de la revista Claridad, donde participaron la mayoría de los actores involucrados en estas instancias y que en años posteriores concretizaron este tipo de experiencias: Pablo Neruda, Tomás Lago, Mariano Picón-Salas, Manuel Rojas, etc.<sup>117</sup>

En síntesis, de lo anteriormente expuesto, se infieren y establecen vinculaciones, diálogos y conexiones- tal como propone Bruno Latour<sup>118</sup>-, entre las escuelas de artes con los Reglamentos de los Museos pertenecientes al Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Consideramos el diálogo que se establecía en y entre las

---

<sup>116</sup> Ver "Museo de Arte Moderno de Bogotá. Saludo y comentario sobre la exposición de arte chileno en la Población San Gregorio"; "Gabriela Fabres de Alessandri solicita cooperación del MAC para una exposición de arte en la Población San Gregorio"; "Emilio Duhart excusa inasistencia a la inauguración de la Exposición de Arte en la Población Cardenal Caro", Materias, Carpeta 1, 1963. FAIMAC, Museo de Arte Contemporáneo.

<sup>117</sup> La revista Claridad fue una publicación del órgano oficial de la federación de estudiantes de la Universidad de Chile, de idearios ácratas (poeta José Domingo Gómez Rojas), entre los años 1920 y 1926. En un primer período se denominó "periódico de sociología, arte y actualidades", hasta su cierre definitivo entre los años 1931 y 1932, en correspondencia con su homónima en Francia, de los intelectuales pacifistas Henri Barbuse y Anatole France (1919).

<sup>118</sup> Latour, Bruno. En "Conclusión: de la sociedad a lo colectivo. ¿Es posible reensamblar lo social?" *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, Argentina. [2005] 2008. pág 347-362.

siguientes instancias, como un “deber ser” y como un “deber hacer” (Decretos, reglamentos, práctica y producción artística, así como sus espacios de visibilización).

### **La enseñanza artística y puntos en común de la Escuela de Artes Aplicadas y Escuela de Canteros en la década del sesenta.**

Tras identificar en el siguiente desarrollo, los puntos en común entre la EAA y la Escuela de Canteros respecto a su vinculación con las artes populares. No es menor señalar que uno de los principales articuladores de la educación vespertina a obreros y su ingreso al estatuto universitario, haya sido por la acción del escultor y ceramista Samuel Román que, tras su regreso de Alemania (tras cursar la beca Humboldt), obtiene el premio de honor en la Exposición Internacional de “Artes Aplicadas” en la ciudad de Berlín (1938) -y quien recibe décadas más tarde, el Premio Nacional de Arte (1964). En estas circunstancias, y tras su regreso de Alemania, por “orientaciones” de Pablo Neruda, se decide crear la Escuela de Canteros.

Si bien en primera instancia, el taller operó en la casa del artista, -bajo sus recursos y precariedades. No será hasta el año 1962, que, la escuela de Canteros -gracias a los recursos otorgados por Gómez Millas- se trasladará a su sede definitiva en la actual población Santa Julia, en la calle Olmos 3685, en la comuna de Macul. A este lugar, acudían de los más diversos lugares del país, por un lado, interesados en perfeccionar y aprender un oficio, como también, el poder manifestar la continuidad de un trabajo artístico artesanal que muchos poseían e intercambiar

conocimientos trayendo saberes desde su lugar de origen<sup>119</sup>, convirtiendo al “oficio artístico” en vínculo esencial con el espacio público, dado que el carácter de la escuela establecía como objetivo

...la formación del artesano y el artífice, capacitados artística, técnica y conceptualmente para derivar de las artesanías del tallado de la piedra, de la cerámica y fundición de los metales, un Arte Ornamental de carácter público destinado a la Arquitectura y el Urbanismo nacionales.<sup>120</sup>

Es importante señalar en este punto, la dinámica y compleja red de intercambio a nivel de presencia local-regional que adquirieron estas dos escuelas artísticas, particularmente al favorecer el ingreso de buenos estudiantes con menores recursos y de provincias (dado que realizaban escuelas e itinerancias en regiones<sup>121</sup>) como espacio de visibilidad e intercambio.

Respecto a ello, es preciso señalar, de igual forma, que estas escuelas nocturnas y la heterogeneidad de su alumnado, está presente también –con mayor trayectoria- en la Escuela de Artes Aplicadas, cuya sede en sus inicios estuvo ubicada en el populoso sector del barrio Matta, precisamente en la calle Arturo Prat 1171 y que a inicios de la década de los años sesenta, por gestiones de Ventura Galván, logra trasladar algunos de sus talleres a una futura sede de la escuela en Cerrillos<sup>122</sup>, aspecto anteriormente citado.

---

<sup>119</sup> Véase Castillo Espinoza, Eduardo. *Norberto Oropesa : Maestro alfarero* . 1a. ed., Publicaciones Cultura, 2012.

<sup>120</sup> Reglamento de la Escuela de Canteros, Aprobado en sesión del H. Consejo Universitario en 27 de octubre de 1965 y por decreto del rector N° 7718, de 2 de diciembre de 1965. Que sustituyó el reglamento aprobado el 23 de junio de 1962, Decreto N°3429. Véase AnexoN°1.c.1y 1.c.2

<sup>121</sup> Esto se ve refrendado a partir de la creación de las sedes regionales de la EAA -entre 1963 y 1964- como la Sede Norte e itinerancias en el contexto de las escuelas de invierno y de verano realizadas por la Facultad de Artes de la Universidad.

<sup>122</sup> Actualmente funciona la Escuela de formación de Carabineros, ubicada en la av. Pedro Aguirre Cerda 6655, Cerrillos.

Es así como identificamos el énfasis en la formación artístico-técnica de la EAA y la EAC. Además, he de señalar que paralelamente en la década del sesenta (año 1963-1964), se crea una “Escuela de Artes Aplicadas con sede en Arica”, denotando una presencia regional-local en diversas actividades -de las cuales existe registro en actas y en correspondencia del Instituto de Extensión de Artes Plásticas-, como parte de una voluntad política orientada hacia su articulación con la enseñanza nacional y política pública.

Esta última escuela, fue creada el 1º de enero de 1963, y aprobada por decreto del Ministerio de Educación N°106, de 29 de enero de 1964, dependiente a su vez, del Centro Universitario de la Zona Norte y de la correspondiente Facultad de Bellas Artes.

A partir de año 1960, en su Art. 1, encontramos que la EAA declaraba como propósito “La enseñanza de los oficios del arte y la formación técnica de los alumnos con vocación creadora en la plástica, en los grados de Artífice y Artesano. Además, en colaboración con el Instituto Pedagógico, preparará los profesores de Estado en Trabajos Manuales. En su relación de oficio artístico y la adquisición [y] desarrollo de una técnica. Así como también, los planes de estudio para profesores en “labores femeninas” (bordados y encajes, arte del vestuario, tejidos, estampados)”.<sup>123</sup>

Además, en esta escuela encontramos que existían dos salidas de formación académica, al igual que Canteros: “Título de Artífice y Título de Artesano”, ambos

---

<sup>123</sup> Reglamento de la Escuela de Artes Aplicadas, aprobada por sesión del consejo universitario el 9 de noviembre de 1960 y por decreto del rector N°9.472, de 10 de noviembre de 1960. Desplazando el anterior decreto del año 1953. Además, posteriormente existe una modificación al plan de estudios decreto n° 7.090, de 6 de diciembre de 1962. Previamente, en 1959, se había creado un curso de dos años para regularizar la situación de los Profesores de Estado en Artes Manuales. Reglamento del curso extraordinario del año 1959, decreto n° 47.

con menciones de alrededor de unas 23 especializaciones<sup>124</sup> y, por ende, la existencia de una infraestructura para sus respectivos talleres.

Para ello, contaba con Talleres de especialización en: “Esmalte sobre metales, Cerámica, Grabados e Impresiones, Periodismo y Publicidad, Encuadernación, Periodismo Gráfico, Diseños y Estructuras en Metal, Fundición Artística, Ebanistería, Tallado en Madera, Artes Textiles, Artes del Vestuario, Desbaste en Piedra, Pequeña Plástica, Decoración de interiores y paisajismo”. Fijado definitivamente según Decreto del Rector N°7.090, de 6 de diciembre de 1962, los talleres de especialización eran evaluados como según “unidades de trabajo, pruebas y ejercicios”.

Al igual que en la Escuela de Canteros, existía la posibilidad de articular la formación previa con los estudios que impartía la escuela a modo de generar dinamismo o vinculación (interdisciplinaria con otras formaciones de carácter artístico). No obstante, era particular de estas escuelas; Bellas Artes y Arquitectura no lo consideraban en la formación que impartían. De esta manera, las escuelas hacían énfasis en su carácter colaborativo e interdisciplinario a través de la manera de articularse con otras áreas.

Así lo declaraba el Art. 8: “Todas aquellas personas que hayan realizado estudios en Escuelas de Artes o Arquitectura reconocidas por el Estado podrán

---

<sup>124</sup> Plan de estudios de la EAA, 1960 y artículo definitivo el año 1962 (Decreto del Rector 7.090), el plan de artífices, tenía una duración de 4 años; Artesano 3 años y Profesor en Artes Manuales, 4 años. Dibujo y pintura; Escultura; Historia del arte iberoamericano; Composición espacial; Física y Química aplicadas; Proyectos y Organización. Talleres de especialidad inciso final, art. 4 del reglamento de EAA: -Esmalte sobre metales; Cerámica, Grabados e impresiones, Periodismo Gráfico, Diseños y Estructuras en Metal, Fundición Artística, Ebanistería, Tallado en Madera, Artes Textiles, Artes del Vestuario, Desbaste en Piedra, Pequeña Plástica y Decoración de Interiores. Véase Anexo N° 1.a EAA

ingresar a la Escuela, debiendo rendir las pruebas de capacidad artística y técnica”. En este sentido el “oficio artístico y el desarrollo de una técnica”, devela en ambas escuelas, una necesidad de integración al medio que denota el carácter social de la enseñanza interpelada en la figura del artífice y el artesano, cuyo trabajo artístico aplicado se desenvolvería en el espacio público.

Este aspecto se ve reforzado en el título VI, artículo 14, letra c, que señala que “para optar al título de artífice [el estudiante debía] haber realizado una práctica profesional en alguna industria relacionada con la especialidad” en coherencia con la idea de un arte “aplicado”, pero más aún, en el acento otorgado a la importancia de la experiencia como parte del proceso formativo que sustenta la creación y su vinculación con el medio. No obstante, no existen registros o estudios críticos que establezcan esta situación o la hayan estudiado.

Además, según el “Título IX. De la producción de la Escuela” (art.24): “La producción de los talleres será propiedad de la escuela. También lo serán los modelos creados por los alumnos en el curso de su enseñanza”. No obstante, en el Art. 26, se declara que “Los talleres y Laboratorios de la escuela podrán realizar trabajos e investigaciones encargadas por particulares siempre que estén de acuerdo con la índole de la enseñanza y no se opongan al desarrollo normal de los planes de estudios. La aceptación de trabajos extraordinarios se regirá por el reglamento entredicho”.

Al respecto, al establecer el cruce entre la EAA y la Escuela de Canteros, anteriormente presentado, encontramos que ésta fue creada el 15 de diciembre del año 1943 por iniciativa del escultor Samuel Román y por mediación de Pablo Neruda. En sus inicios se denominó “Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda”.

Su enfoque estaba dirigido a la formación de artesanos y obreros, y orientada hacia la arquitectura (ornato) y el espacio público.

El artículo N°36 del acta del Congreso Nacional (Diario de Sesiones del Senado) del año 1960, señalaba que esta escuela pasaba a depender de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, lo que implicaba una cantidad destinada a la ley de presupuesto y la cesión de sus bienes muebles e inmuebles a la Universidad.<sup>125</sup>

Como se trataba de una escuela de artistas, las Comisiones coincidieron en que su ubicación encuadra mejor dentro de la Facultad de Bellas Artes, donde es posible transformarla en una especie de departamento de la referida Facultad.<sup>126</sup>

Situación que recoge la revista *de Anales de la Universidad de Chile* del año 1963<sup>127</sup>, según la pasada sesión del 13 de junio de 1962, donde se aprueba por el Consejo Universitario un reglamento y plan de estudios transitorio anexándola a la EAA como curso o departamento a futuro.

En este sentido debemos señalar que la tardía anexión de esta escuela a la Facultad de Bellas Artes implicó una merma de la memoria institucional y de la ausencia de una producción documental robusta para la investigación y posterior análisis del devenir de esta escuela hasta su cierre definitivo, acontecido el año 1974.

---

<sup>125</sup> En "*PUBLICACIÓN OFICIAL LEGISLATURA EXTRAORDINARIA*" Sesión °2, en martes 11 de octubre de 1960. [https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursolegales/10221.3/21712/1/C19601011\\_02.pdf](https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursolegales/10221.3/21712/1/C19601011_02.pdf) [En línea], consultado en Web. 23 oct. 2020.

<sup>126</sup> *Ibíd.* p.131.

<sup>127</sup> "Crónica Universitaria: Reglamentación transitoria para la Escuela de Canteros." *Anales de la Universidad de Chile* [En línea], . 126 (1963): Pág. 294., consultado en Web. 23 oct. 2020.



No obstante, en sincronía con la EAA, en el “Título IX, De la producción de los talleres”, declaran en su art.19 que, “La producción de los talleres de la escuela será propiedad de la Universidad. Las sumas que se perciban por la enajenación de las obras producidas ingresarán al Presupuesto Universitario como entradas propias del Servicio” (1962).

Así, en las modificaciones de 1966, el art. N° 21, “Las piezas o modelos existentes en los Talleres de la Escuela no podrán ser retirados por los alumnos sin autorización expresa del director, quien procederá de acuerdo con el reglamento especial que deberá dictarse al efecto”.

También, establecía en el “Título X, del taller realizador de los encargos del público”, según su art. 22 que, “La Escuela contará con un Taller Anexo que tendrá por finalidad ejecutar los trabajos de carácter público o privado que sean encargados a la Escuela en cualquiera de sus tres especialidades, con un manifiesto carácter artístico. Las utilidades percibidas por este concepto pasarán a integrar los ingresos universitarios”. (1962-1966). En otros términos, a diferencia de Bellas Artes, los trabajos artísticos de estas escuelas (Artes Aplicadas y Canteros) debían retribuir en parte, su trabajo al espacio del taller.

Así encontramos en el año 1965 que, Canteros declaraba que su función era “la formación del artesano y el artífice, capacitados artística, técnica y conceptualmente para derivar de las artesanías del tallado de la piedra, de la cerámica y fundición de los metales, un Arte Ornamental de carácter público destinado a la Arquitectura y el

Urbanismo nacionales”<sup>128</sup>, sumándose la fundición de metales en esta actualización.

Esto refuerza la idea de que el espacio universitario del taller es un área de producción. Esto es interesante en la medida en que la formación establecía un contrato con la actividad práctica que muestra el lugar central en la formación que ofrecía la escuela, vinculando el hacer con el medio y concibiendo a la práctica como parte integral de la formación -mediada en este caso por la escuela, que actuaba como agente de vinculación respaldando al alumno en el trabajo desarrollado por este. Tampoco existen estudios que puedan consignar los objetivos de esta disposición y el impacto deseado de esta articulación.

Esto nos invita a preguntarnos sobre el objeto de esta disposición, es decir, si se expandió a otras áreas como la “Escuela de Bellas Artes” -trabajo por encargo- cuya matriz provenía de las artes aplicadas. Evidentemente, esto convierte al espacio universitario en un lugar expandido de los talleres como áreas de producción (idea que se asemeja y nos acerca a las concepciones desarrolladas por la escuela de Bauhaus o Ulm y a las corrientes del arte social e industrial). Así también, el documento evidencia la necesidad de acercar el trabajo artístico al espacio productivo de la industria, consignando el espacio del taller con la creatividad del artista para visibilizar su trabajo en lo cotidiano y el espacio público.

Finalmente, Samuel Román en una carta de denuncia sobre la *intromisión de algunos elementos catedráticos de la Facultad de Bellas Artes* provenientes de los

---

<sup>128</sup> Reglamento de la Escuela de Canteros, Aprobado en sesión del H. Consejo Universitario en 27 de octubre de 1965 y por decreto del rector N° 7718, de 2 de diciembre de 1965, que sustituyó el reglamento aprobado el 13 de junio de 1962 (transitorio). Véase Anexo N° 1.c.1 y 1.c.2

académicos de la Escuela de Bellas Artes en la Escuela de Canteros en el año 1967, caracterizaba a la Escuela de la siguiente manera: “Que la Escuela de Canteros es una de las tres Escuelas de la Facultad de Bellas Artes, que su creación, su nombre y su destino tienen por finalidad servir a la nación desde el punto de vista artístico en el enriquecimiento masivo de paseos, plazas públicas, jardines, avenidas, etc., y, que a pesar de ser una Escuela Joven, su popularidad y servicios se han hecho notorios e indispensables por la calidad artística de su producción en beneficio de la comunidad (...) Que de acuerdo a su crecimiento, cuatro de sus asignaturas han sido elevadas a Cátedras Universitarias”.<sup>129</sup>

Respecto a la prosecución de los talleres y especialidades, vinculadas a Artes Aplicadas y Escuela de Canteros, estas posteriormente desaparecieron.<sup>130</sup> Encontramos un decreto del año 1975, un plan de estudios transitorio “para las promociones egresadas a partir de 1963 hasta 1969”, para la carrera de Artífices, con menciones, en la Facultad de Bellas Artes de la sede Santiago Oriente. Este decreto consignaba una serie de menciones y talleres que ya no existían, -los cuales debían ser homologados.<sup>131</sup>

No obstante, con respecto al cierre de EAA y su posterior escisión en los departamentos de diseño y de artesanía, en el año 1970, el decreto N°10032 de 26

---

<sup>129</sup> Documento artístico “Defiende a la escuela de canteros y cerámica ornamental de la pretendida intromisión de algunos elementos catedráticos de la Facultad de Bellas Artes”, Samuel Román, Julio de 1967. Carta dirigida al rector de la Universidad de Chile, sr. Eugenio González R. Esta carta fue emitida antes de ser desvinculado de la Escuela de Canteros. (Ver Anexo N°3)

<sup>130</sup> El 16 de octubre de 1975, se aprueba el plan transitorio para la carrera de Artífices que se impartía en la Facultad de Bellas Artes, sede Santiago Oriente. Decreto N° 002535; Decreto N°001200, Cantería y Cerámica Ornamental, por Mural y Metal, respectivamente.

<sup>131</sup> Decreto N°002535, “Aprueba plan de estudios, transitorio para la carrera de Artífices que se imparte en la Facultad de Bellas Artes, sede Santiago Oriente”. Prorectoría, División de Coordinación Técnica, Universidad de Chile.

de agosto, crea el título de diseñador en las especialidades del diseño en Diseño de Espacios de Interiores y Muebles, Diseño Paisajista, Diseño gráfico publicitario, Diseño Textil, Diseño de Vestuario, Diseño Industrial, pasando de la centralidad del modelo al proyecto, o más bien, a un modelo “proyectual” según Castillo Espinoza<sup>132</sup>.

Si bien el cierre de las Escuelas Artísticas de Artes Aplicadas y Canteros<sup>133</sup> con un carácter denotadamente popular y anti-elitista, frente al academicismo de las Bellas Artes, privaron de la enseñanza universitaria a los sectores más excluidos de la sociedad en su relación con la experiencia artística y su producción, que tras el Golpe de Estado y en particular, el cierre de la Escuela de Canteros, significó abolir el carácter político y popular de la educación, en términos de las primeras escuelas nocturnas para trabajadores y sectores populares, cuyos primeros antecedentes encontramos desde el año 1845 aproximadamente<sup>134</sup>, poniendo fin a los logros y a la educación artística con carácter universitario para la formación de obreros y artesanos devenidas en un “oficio artístico”. Por ende, un quiebre poco explorado

---

<sup>132</sup> Castillo Espinoza, Eduardo. *Artesanos artistas artífices: La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Ocho Libros, 2010. Op cit.

<sup>133</sup> En adelante, las escuelas artísticas se les designará con las siguientes siglas en el texto: Escuela de Artes Aplicadas (EAA), Escuela de Canteros (EAC) y Escuela de Bellas Artes (EBA), respectivamente.

<sup>134</sup> Tal es el caso de la Escuela de Artes y Oficios (EAO, 1849), además de las primeras mutuales de obreros y trabajadores, particularmente, la Sociedad de Artesanos La Unión (SAU). Entre sus fundadores encontramos la importante presencia del arquitecto Fermín Vivaceta. Sociedad que, en la década del 60, crea la primera Universidad Popular con su nombre. "Nacida a la sociabilidad, allá en la noche como el pueblo lo quería, la perseverancia de la vida proletaria, cuando sólo imperaban el obscurantismo y la voluntad de la clase oligarca, cuando se negaba a los trabajadores hasta el derecho de elegir libremente su credo político o religioso, la Sociedad de Artesanos "La Unión" fue como una brazada de luz en las tinieblas de la ignorancia y la esclavitud social y el baluarte primero en que se refugiaron las ansias de libertad, de justicia e instrucción de los hijos de la clase obrera chilena". *Primer centenario de la sociedad de artesanos "La Unión". Cien años de acción a la luz del mutualismo*, 1892-1962, 12 de enero, Santiago de Chile. Editorial Centenario de la Sociedad de Artesanos La Unión, Imp. y Lito "Stanley", Santiago de Chile, 1962, pág.10.

en los sectores movilizados que desde finales del siglo XIX habían logrado incorporarse a experiencias y espacios, como el universitario, logrando en la década del sesenta, que sus prácticas adquiriesen un estatuto universitario y propiamente académico.

En otros términos, la Escuela de Artes Aplicadas (EAA), desde su creación - 1928- bajo la iniciativa del musicólogo Carlos Isamitt, estaba en sincronía o dialogaba con algunos modelos educativos en que esta problemática de alguna manera había sido abordada; por ejemplo, encontramos supuestos y matrices conceptuales visibles en la primera utopía francesa (Saint- Simon y Charles Fourier) y en la Escuela de Bauhaus, especialmente en lo que concierne a regímenes de trabajo colectivo y orgánico para el desarrollo de una faceta industrial-nacional que considerase el trabajo artístico. Para Castillo Espinoza, el principal objetivo de esta escuela “era orientar la educación artística hacia fines prácticos”, en la idea de “asociar estética y función” y combinando “un plan de estudios basado en modelos de enseñanza artística importados de Europa, con el valor otorgado a la cultura local, las artesanías y los oficios tradicionales.”<sup>135</sup> Esta idea será desarrollada en el transcurso de esta escuela hasta su cierre definitivo a fines de la década del sesenta.

Por ende, como síntesis de este capítulo y según lo planteado en esta investigación, se realizó un estudio comparativo de los objetivos de cada escuela artística, a modo de develar cómo estos se vinculan con una idea de arte social y de integración de las artes a través del “oficio artístico” y el espacio vital del “taller”,

---

<sup>135</sup> Op.cit. p.15

rechazando la distinción entre “artes puras o elevadas y artes menores”<sup>136</sup>, cuya centralidad en las bellas artes, era sostenida por la pintura, permitiendo a su vez en este rechazo, el ingreso de la cuestión de un arte social, así como la visibilidad del concepto del artista-artesano<sup>137</sup>, cuya expresión la podemos encontrar en la participación y visibilidad de grupos excluidos que obtienen reconocimiento artístico, desde la variante de estas escuelas y los recursos vinculados al arte popular, pero sobre todo en una dimensión dinámica y no tradicionalista como el folclor, que si bien, se nutre de éste, la indefinición entre la teoría y práctica, producía un punto de inflexión que observamos como escisión al interior de la Facultad de Bellas Artes.

Esto se hace visible en algunas acciones que, por un lado, fueron desarrolladas por Ventura Galván en la Escuela de Artes Aplicadas -cuyo objetivo se clarifica gracias a Eduardo Pérez Tobar<sup>138</sup>-, cuando éste último obtiene una beca de premiación en el Salón Oficial del año 1965 para perfeccionar estudios en dirección a la enseñanza del grabado y el diseño.

#### **G.S: Fue en el mismo año...**

E.P.T: Sesenta y cinco. En mayo del sesenta y cinco, que yo expuse allá y el premio yo lo gané después acá. Después me dieron el premio. Pero no se conectaba una cosa con otra porque nadie supo de mi exposición allá. Nadie sabía nada de lo que pasaba. Yo siempre. entonces, bueno. Después ya, después del premio. Ah, lo que te quería comentar, entonces, con el premio como vuelvo al inicio. Como

---

<sup>136</sup> La cuestión de la dicotomía entre artes puras/elevadas o Bellas Artes y Artes Menores o Aplicadas, es una constante en los debates presentes de la época desde los inicios de la EAA, así como la distinción entre alta y baja cultura, cuyo planteamiento reivindica su declinación desde los albores de un arte social y, en consecuencia, los defendidos por esta escuela, ambos buscaban desestimar esta connotación considerándola clasista, esto problematiza más aún su vinculación con el arte popular.

<sup>137</sup> Véase el planteamiento del problema y marco teórico en la presente investigación, *infra*, capítulo 1, p. 13 - 25.

<sup>138</sup> Entrevista realizada a Eduardo Pérez Tobar (2019), donde describe el interés de Ventura Galván de profundizar estudios en torno al diseño en base a las ideas desarrolladas por la Bauhaus y particularmente, por Le Corbusier, de quien Ventura Galván era un asiduo simpatizante y continuador de sus planeamientos.

Ventura me había encomendado conocer las Escuelas de Diseño...yo en París conocí en la escuela de Beaux Arts, había un taller que era un taller de estética industrial, así se llamaba. Arte industrial, eh...y en ese taller estaba un diseñador, hasta el día de hoy es muy importante, se llama, Roger Tallon. Roger Tallon, me dijo *‘mira no pierdas tu tiempo, ni en Italia ni en...España, no hay escuelas de diseños y en París estamos recién empezando el tema, tienes que ir a la escuela de diseño de ULM, en Alemania. Allí hay una escuela que...después de la Bauhaus, reabrió con esa escuela la UML’,* -que la dirigía en ese tiempo un argentino.

**G.S:** Y eso también, que en parte esta escuela, ¿estaba pensada un poco para dialogar, por ejemplo, como con la arquitectura, no sé me imagino...o tenían...enfoques distintos?

E.P.T: Es que sabes lo qué pasa ahí... todo tiene como base, digamos, en el imaginario la Bauhaus. Claro, yo manejo esa idea, y...cuando voy a Alemania, cuando iba a Alemania, me ha tocado ir a ver exposiciones...de la Bauhaus...y...o sea, reafirmo totalmente lo que yo creo, ¿ya?, que...el arte es uno solo en el sentido, digamos, el arte visual, pero tiene que vincularse con la música, con la danza, con el teatro o sea, es más general la cosa, el artista no...y en la escuela de arte ahora, no hay...no hay tiempo, no hay espacio para que la gente.... Si yo en esta escuela...

Y por otro lado, la activa participación de las escuelas de arquitectura, principalmente de arquitectos como jurados en estos espacios exhibitivos<sup>139</sup> que, bajo la idea de integración de las artes, promovieron estas ideas de rechazo a la profunda distinción entre las Bellas Artes y las artes menores, integrándose a la vez en un trabajo colectivo observable en el concurso artístico del año 1966, “El Juego de Ajedrez”, en evidente vinculación con los planteamientos de la EAA, cuyas matrices rastreamos en la “idea de un arte social” y la Escuela de Bauhaus, entre otras.

Para sintetizar estas ideas, ofrezco a continuación, un cuadro comparativo de las modificaciones reglamentarias de estas tres escuelas en el periodo en estudio.

---

<sup>139</sup> Desarrollamos este aspecto en el capítulo siguiente sobre los espacios exhibitivos y los Salones Oficiales a mediados de la década del sesenta en la presente investigación.

Escuelas Artística	Objeto	Sujeto	Cambios Reglamentarios
Escuela de Artes Aplicadas (EAA)	“La <u>enseñanza</u> de los <u>oficios</u> del arte y la formación <u>técnica</u> de los alumnos con <u>vocación creadora</u> en la <u>plástica</u> , en los grados de Artífice y Artesano. Además, en colaboración con el Instituto Pedagógico, preparará los profesores de Estado en Trabajos Manuales”	-Artífice y Artesano/a.  -Profesor/a de Estado en Artes Manuales.	- <b>1960:</b> Reglamento de la EAA, Decreto del Rector N° 9.473. -Plan de Estudios de la EAA, Decreto del Rector N° 9.472.  - <b>1962:</b> Decreto del Rector N°7.090
Escuela de Canteros (EAC)	**“La <u>formación</u> del artesano y el artífice, <u>capacitados</u> <u>artística</u> , <u>técnica</u> y <u>conceptualmente</u> para derivar de las <u>artesanías</u> del tallado de la piedra, de la cerámica y fundición de los metales, un <u>Arte Ornamental</u> de carácter <u>público</u> destinado a la <u>Arquitectura</u> y el <u>Urbanismo</u> nacionales”	-Artífice y Artesano/a.  -Obrero.	- <b>1962</b> (transitorio, Anales de la UCH)  - <b>*1965:</b> Reglamento de la EAC, Decreto del Rector N° 7.718.  - <b>1966:</b> Plan de Estudios de la EAC, Decreto del Rector N° 9.652.
Escuela de Bellas Artes (EBA)	“La <u>enseñanza</u> de la <u>Pintura</u> , la <u>Escultura</u> y el <u>Dibujo</u> en sus <u>diversas manifestaciones</u> y de los ramos <u>teóricos</u> que complementan esta enseñanza. Preparar, además, a los profesores de artes plásticas en conexión con el Instituto Pedagógico, que se constituían en un Centro de investigación y difusión”	-No declara.  -Profesor en Artes Plásticas.	- <b>1953-1954:</b> Decreto de Rector N°1.607  - <b>1960:</b> Reglamento del Curso de Pedagogía en Artes Plásticas, Decreto del rector N° 7.621.  - <b>1962:</b> Plan de Estudios a la EBA, incluye Seminario de Teoría del Arte Popular Americano. Decreto del Rector N° 5.284.

Figura N° 4. Tabla N° 1, Cuadro resumen comparativo de los Reglamentos de las Escuelas Artísticas de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Chile en la década del sesenta.

**Nota:** Podemos observar que EBA, no presenta transformaciones en su reglamento, sino a nivel curricular con los Seminarios: Cátedra de Teoría del Arte Popular Americano y Problemas de la Enseñanza Plástica en la formación de la pedagogía. Elaboración propia.

En los objetivos de cada escuela se puede apreciar el sentido por el cual esta investigación pudo ser formulada a raíz del debate entre la idea de un arte puro, elevado o culto, frente a las modalidades de un arte menor o aplicado, asociado a expresiones “incultas o populares”, de acuerdo con la terminología utilizada en la bibliografía existente que estudia estos fenómenos artísticos y que están registrados en los debates de la época. Es este contexto, el que me invita a problematizar el ingreso de lo artístico popular (las Artes Populares) al espacio universitario, y que sustenta mi hipótesis de trabajo.



### 3. Los Salones Oficiales (1964-1966)

¿De qué manera las polémicas y debates suscitados, en torno a los Salones oficiales de Artes Plásticas y de Artes Aplicadas, tanto en sus imbricaciones como en sus exclusiones, pusieron en tensión la problemática abordada sobre el ingreso de lo artístico popular vivido en el concepto de artista artesano que da cuenta de nuevas relaciones y categorías que complejizan su relación con el arte académico? ¿O bien, con la institucionalidad oficial, debido a su visibilización y reconocimiento en los espacios exhibitivos de la escena artística?<sup>140</sup> ¿O será que esto corresponde a una reconfiguración del imaginario colectivo que instituye estas prácticas artísticas que desbordan el espacio instituido, llevando a escena modalidades expresivas de nuevas materialidades que amplían lo artístico propiamente tal?

Inclusive, encontramos que esta tensión, si bien, visibiliza, por un lado, las problemáticas que consignaban ciertas definiciones empleadas de arte popular en la academia y en las respectivas escuelas al interior de la Facultad de Bellas Artes. Por otro lado, es manifiesto su reconocimiento y cierta institucionalización que comparece en cuanto a que se refiere a los discursos construidos sobre estas prácticas artísticas, desplegándose un proceso de significación al interior de estos.

---

<sup>140</sup> Basta citar para precisar este punto, el documento artístico “Defiende a la escuela de canteros y cerámica ornamental de la pretendida intromisión de algunos elementos catedráticos de la Facultad de Bellas Artes”, Samuel Román, Julio de 1967. Carta dirigida al rector de la Universidad de Chile, Sr. Eugenio González R. Esta carta fue emitida antes de ser desvinculado de la Escuela de Canteros, en la cual plantea el problema de los intentos de “modificar el plan de estudios y nombrar gente, carentes de todo conocimiento previo de la técnica, de la artesanía de la piedra y la cerámica [...]sin antecedentes artísticos y técnicos...sólo a un afán especulativo para realizar “formas libres” desvirtuando de este modo los objetivos de tipo funcional que deben caracterizar a la Escuela de Artes Aplicadas”. Véase Anexo N°3

Esta tensión es evidente en la constitución de los Salones y de algunos espacios exhibitivos analizados. Principalmente, una tensión con el canon academicista de las Bellas Artes, que problematiza esta relación, tras sus constantes reestructuraciones en los breves períodos de coexistencia entre salones. Si bien Artes Aplicadas logra su autonomía, dejando de ser una “sección menor” dentro del Salón Oficial, esta institucionalidad artística manifiesta una denotada ampliación del campo artístico<sup>141</sup>, lo cual es perceptible en los años estudiados.

No obstante, el Salón, dependiente del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, establecía dentro de sus funciones, visibilizar las manifestaciones de la “plástica nacional”, de modo que, durante la década del sesenta, su reformulación se hace evidente. Estas instancias son reflejadas y vividas por algunos de sus actores, cuya visión es recogida en las actas emitidas por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas en dichos años, y las cuales analizaremos a continuación.

### **El Salón Oficial de Artes Plásticas LXXV, 1965.**

En la presentación del catálogo del Salón Oficial, Galvarino Plaza, expresaba la vitalidad y permanencia de este espacio en la escena nacional y que se presentaba en esta oportunidad, reestructurada en su reglamentación.

---

<sup>141</sup> Entendemos por campo artístico la expresión utilizada por Pierre Bourdieu (1966, 1995), quien lo concibe como un espacio social de disputa y lucha por el reconocimiento simbólico que es mediado por el contexto socio histórico, cuya red articula instituciones, discursos y prácticas artísticas (no sólo objetos) por este reconocimiento como legitimación, dando cuenta para su análisis de las transformaciones situadas y suscitadas en el tiempo de lo artístico propiamente tal. En este sentido, responde más bien a una construcción social que da cuenta de las relaciones de poder e intercambio establecidas por esta lucha simbólica por el reconocimiento de lo artístico.

No obstante, el texto nos permite inferir que, para Plaza, esta vigencia del Salón “nos enfrenta, (...), al corte transversal de la historia de la expresividad creadora de la pintura chilena; en sus catálogos se encontrarán los nombres de artistas que han dado la fisonomía que actualmente tiene nuestra pintura, escultura y diseño”<sup>142</sup>. Al incluir al diseño y al desplazar el lugar del grabado, podría pensarse que integra o equipara a ambas.

En este sentido, la vigencia y reestructuración del Salón implica el ingreso del diseño. Por ende, el Salón Oficial lograba con ello una panorámica -o corte transversal- para una “mayor visión de nuestras artes plásticas por la coincidencia con una colectivación del interés por las artes formales que se hace presente en los más variados sectores culturales”<sup>143</sup>. En este sentido, las expresiones “corte transversal”, “la coincidencia con una colectivización” que estaría presente en los más variados sectores culturales, implicaría el reconocimiento a otras prácticas artísticas, y por ende, la idea de una coincidencia de esta colectivización (agrupamiento), nos da pie para argumentar que se estaba consignando un proceso de reconocimiento y visibilidad que respondía a una dimensión social en las artes, o como bien dice el texto, de representación de los sectores culturales.

Esta reflexión también estará presente, como cierto descentramiento en la historia de la pintura desde las Bellas Artes, siendo observado a su vez, en las discusiones que se desarrollaron en las reuniones y actas del IEAP del período, reuniendo en este debate a artistas, filósofos y críticos, miembros de su colectividad.

---

<sup>142</sup>Plaza, Galvarino: Catálogo del “Salón Oficial 1965, LVXX”. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile. Imprenta Londres.

<sup>143</sup> Ibidem.

Esa versión del Salón Oficial en ese año contó con el siguiente Jurado de Admisión, colocación y premios: la escultora, Lily Garafulic; Jorge Elliot (pintor); Luis Vargas Rosas (pintor); Luis Oyarzún Peña (profesor de Estética); Israel Roa (pintor). Las premiaciones se resolvieron de la siguiente forma: el Premio de Honor Andrés Bello<sup>144</sup> a Eduardo Pérez Tobar; Pintura, Roser Bru; Escultura, Rosa Vicuña; Dibujo y Grabado: Jaime Cruz. Menciones especiales: Pintura: Celina Gálvez; Escultura: José Soto; Dibujo y Grabado: Alfonso Puente.

Si bien las categorías de las premiaciones eran las consignadas desde la pintura y la escultura, el premio principal, Andrés Bello, fue adjudicado al grabado Eduardo Pérez Tobar, artista proveniente de la EAA. Pérez Tobar sostiene una visión particular de esta experiencia vivida, que se articula con otras narrativas. En este sentido, su experiencia responde a una discontinuidad y diferencia, en cuanto que, para él, lo significativo resultaba, para la época, una escuela que era vista en desmedro por las Bellas Artes. Vale la pena destacar que Pérez Tobar se adjudicaba, por primera vez para un egresado de Artes Aplicadas, un premio de estas características al interior de la institucionalidad Oficial. Lo cual nos invita a pensar si esta “coincidencia” estaba dada por la exploración de los usos de nuevas materialidades puestas en escena.

Tras el corpus de entrevistas realizadas al autor, esto emerge y cobra mayor visibilidad, refrendado en parte, en el cómo son abordados los discursos en algunos

---

<sup>144</sup> “La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile ha instituido por primera vez este valioso estímulo para el mejor exponente del Salón Oficial dando con esta iniciativa mayor realce a tan importante manifestación cultural”. Este premio consistía en un pasaje aéreo de ida y vuelta a Paris. Catálogo, Op. cit. (s/n)

medios oficiales en prensa, y en el propio devenir de la representación que el autor evidenciaba en la EAA y su exploración hacia nuevas materialidades, que lo harían viajar a Europa. Puesto que se le asignaba una beca para estudiar la enseñanza del grabado y el diseño como parte de la premiación<sup>145</sup>.

En resumen, podríamos inferir de lo expuesto, que se estaba produciendo una tensión entre los términos del Salón Oficial respecto de la manera de visibilizar a las Artes Plásticas, dado el desplazamiento de la centralidad en torno a la pintura hacia otras modalidades expresivas, que se venía verificando en las artes nacionales, de las cuales, Plaza había identificado al diseño como principal protagonista.

No obstante, existe cierta ambigüedad contenida en actas del año 1965, donde se precisa la suspensión del Salón Oficial del año 1964, respecto a lo acontecido en el año 1963, por su reestructuración, generándose el espacio para el primer Salón Oficial en Artes Aplicadas en la historia del certamen, realizado el año 1964. De ello se desprende el cruce entre ambos Salones en el año 1965, que homologó el espacio del primer Salón de Artes Aplicadas al tradicional Salón Oficial.<sup>146</sup>

Dicho de otra forma, se produce una tensión al proponer el Salón de Artes Aplicadas como el reemplazante del Salón Oficial de Artes Plásticas del año 1964, planteando en la redacción del documento cierta ambigüedad, que produce un cruce a través del ingreso de diseño que sí estaría presente, como nuevo elemento en

---

<sup>145</sup> Fue Ventura Galván quien impulsó a Pérez Tobar a perfeccionarse en la enseñanza del Diseño. Véase en anexos:Entrevista realizada a Eduardo Perez Tobar, Santiago de Chile, agosto-septiembre, 2019.

<sup>146</sup> Documento referido al salón AA, *Actividades desarrolladas por el MAC durante el año 1965*. Sección Materias, carpeta 1, año 1966. FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

ambos Salones. No obstante, como lo deja entrever el documento el año 1965, no se realizaría el Salón de Artes Aplicadas:

Los Salones Oficiales han sido modificados, creándose el Salón de Artes Aplicadas. Desde este año el Salón Oficial de Artes Plásticas ofrece el mayor premio de entre los concedidos en concursos nacionales y consiste en un viaje de ida y regreso vía AIR FRANCE a París más una suma de 4000 escudos. Después del relativo éxito del Primer Salón Oficial de Artes Aplicadas se suspendió su celebración este año para clarificar sus objetivos, puesto que aún existe una idea vaga de lo que debe abarcar este Salón en materia de diseño industrial.<sup>147</sup>

En este aspecto, debido a este cruce existe un planteamiento de lo artístico propiamente tal. Respecto del primer Salón de Artes Aplicadas y del Salón Oficial “renovado”, realizado el año 65, como lo señalamos anteriormente, Plaza los vincula a la idea del “diseño” y a cierta visibilización de los nuevos exponentes en materia de innovaciones plástica. No obstante, si bien se reconoce que los “Salones Oficiales han sido modificados”, creándose para ello el “Primer Salón de Artes Aplicadas”, no se hace explícita su separación, más que en señalar que el año 1965 sí se realizaría el Salón de Artes Plásticas, pero que se suspendía el Salón de Artes Aplicadas para el año 1966, para “clarificar sus objetivos (...) en materia de diseño industrial”<sup>148</sup>, sumando el adjetivo de “industrial” y diferenciándolo del Salón Oficial de Artes Plásticas, en ejes totalmente distintos.

---

<sup>147</sup> Acta del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. (1965). En el documento *Resumen de Actividades realizadas en el año 1965*. Firmado por el “director”: Luis Oyarzún Peña. (pág. 2). Hay un breve párrafo en el mismo documento que resume la preocupación por realizar actividad de extensión y difusión del Instituto de Extensión de Artes Plásticas en provincias: “En el curso del año anterior el Instituto pudo adquirir un vehículo especial para realizar labor de extensión en las provincias. Se inició esta labor presentando muestras de pintura contemporánea y de grabado a las ciudades de Antofagasta, Curicó, Talca, Rancagua y San Fernando”. Recordemos que el año 1963-1964 por decreto universitario, nace la escuela de artes aplicadas en el norte (Atacama).

<sup>148</sup> Ibidem.

Podríamos destacar al respecto, que la modificación del Salón en dos salones diferenciados considera la salida de las Artes Aplicadas como una sección menor del Salón Oficial, que de forma paralela coincide con la adquisición del Premio de Honor, por Eduardo Pérez Tobar. Esto se podría interpretar fundamentadamente como una evidente declinación de esta distancia y su superación bajo esta autonomía instituyente, en la cual, la EAA cobra mayor visibilidad en el espacio social de reconocimiento e intercambio de la plástica nacional que eran los Salones Oficiales. Es así, con este antecedente que, Eduardo Pérez Tobar<sup>149</sup> narra que el principal objetivo tras obtener el premio fue el encomendado por Ventura Galván, esto es, estudiar la enseñanza y experiencias sobre el grabado y el diseño de las Escuelas Artísticas en Europa, punto anteriormente citado:

Pero mira, cuando yo obtuve el premio ahí, el premio consistía en un viaje a Europa y un dinero (...) Entonces, pero el maestro Ventura Galván, me dijo: 'Mira eh, quiero que veas las escuelas de diseño'. Porque él tenía en la cabeza el diseño. En ese tiempo, el diseño estaba muy, muy lejos. Entonces, la tarea que me dio fue ver escuelas de diseño en Europa. [...] Como Ventura me había encomendado conocer las escuelas de diseño...yo en París conocí en la Escuela de Beaux Arts, había (sic) un taller que era un taller de estética industrial, así se llamaba. Arte industrial, eh...y en ese taller estaba un diseñador, hasta el día de hoy es muy importante, se llama, Roger Tallon<sup>150</sup>. Roger Tallon, me dijo: 'Mira, no pierdas tu tiempo, ni en Italia ni en... España, no hay escuelas de diseño y en París estamos recién empezando el tema, tienes que ir a la Escuela de Diseño de Ulm, en Alemania. Allí hay una escuela que...después de la Bauhaus, reabrió con esa escuela, la Ulm, que la dirigía en ese tiempo un argentino` (...) Tomás Maldonado. Y con Tomás, él... por suerte estaba él, -hablaba un poco de francés no más, pero del alemán nada. ¡Nada! pero él, me entregó todo el material que pudo de la escuela y además yo asistía. Asistí a todos los talleres. Asistí a un taller que era muy importante, que era el taller de topología, que aquí no se sabe nada de eso todavía...topología. Entonces, yo ahí entendí y apliqué la topología en mis cursos de composición espacial, yo aplicaba color<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Certificado que acredita que Eduardo Pérez Tobar (Eduperto) es profesor de la Facultad de Bellas Artes y que viaja a Europa becado por el premio Andrés Bello para estudiar grabado y diseño. 1965, FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Artes Contemporáneo, Universidad de Chile.

<sup>150</sup> Roger Tallon, fue docente desde el año 1957 en la Escuela de Artes Aplicadas de París, donde organiza el primer curso de diseño en Francia. No obstante, en el año 1963, crea el departamento de Diseño de la Escuela Nacional Superior de las Artes Decorativas de París, adonde se dirige Eduperto al llegar a Francia.

<sup>151</sup> Op. cit. Ver Anexo N° 2.1.a y 2.1.b

Es bajo este contexto que ingresamos a los Salones de Artes Aplicadas, si bien, los objetivos de esta Escuela estaban centralizados en “la formación del artífice y artesano”<sup>152</sup>. Esto se consignó, desde sus inicios, en la inscripción de un “arte industrial” como tópico que permanece en el trascurso de la escuela y que podemos rastrear desde fines del siglo XIX, tanto en Chile, como en las demás escuelas de otros países (Alemania, Francia e Inglaterra). En ellas, sus matrices se ven articuladas con las ideas de un Arte Social, dialogantes con William Morris, John Ruskin, Herman Muthesius, Walter Gropius<sup>153</sup>, Roger Marx y Herbert Read<sup>154</sup>, por citar algunos. Si bien la postura de Morris sea más bien una respuesta a los procesos de industrialización que separan al hombre del hacer -en tono de defensa de la artesanía en el movimiento de Artes y Oficios, (Art & Craft), su dimensión social y el agrupamiento colectivo del taller, sitúan a la EAA en este espacio.

En Chile estas corrientes estuvieron vinculadas a los inicios de la Escuela de Artes y Oficios (modelo pedagógico francés), la Escuela de Artes Decorativas y principalmente, en la Escuela de Artes Aplicadas que, en la década del sesenta, y

---

<sup>152</sup> Reglamento de la Escuela de Artes Aplicadas, Decreto del Rector N° 9.473, 1960, Universidad de Chile. Véase Anexo N°1.a. EAA

<sup>153</sup> Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. 1a. ed., Nueva Visión, 1957.

<sup>154</sup> Morris, William. *A pesar de los estragos del tiempo: sobre libros y artes populares*. El Desvelo ediciones, 2018, trad. Tomás García Lavín; *Arte y Artesanía*. Ed. José J. De Olañeta, España, 2018; *Las artes menores*. Ed. José J. De Olañeta, España, 2018. Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio-la verdad-la fuerza-la belleza-la vida-el recuerdo-la obediencia*. Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1941. Hermann Muthesius. "The significance of applied art", in Isabelle Frank (comp.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 78 [trad. cast.: "Importancia de las artes aplicadas", en Tomás Maldonado (comp.), *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2002. Read, Herbert. *Arte y Sociedad*. Guillermo Kraft Lt, Buenos Aires, Argentina, 1960; Read, Herbert Edward. *Arte e industria: los principios del arte industrial*. Ed. Infinito, primera edición en español, Argentina, 1961.



en conjunto con la Escuela de Canteros, consignarían el “oficio artístico” como rechazo a la oposición entre artistas y artesanos que estipulaba, en la década del treinta declinar, José Perotti en su concepto del “artista-artesano”<sup>155</sup>.

No obstante, hay que reconocer las instancias que permiten este ingreso, recordando también, el estatuto universitario que adquieren los cursos nocturnos para obreros al interior de la Universidad y de la Facultad de Bellas Artes, bajo el alero de la Escuela de Artes Aplicadas. Como pudimos apreciar en la comparación y vinculación entre los objetivos de cada escuela, estas dos poseían una marcada orientación hacia la integración de las artes, a modo de formular trabajos en conjunto con la arquitectura y, en consecuencia, con el diseño.

Es por ello por lo que podemos entender provisoriamente la cuestión de lo artístico popular por esta vía como la aplicación de estas ideas, que devinieron en un constructo situado socio históricamente (el siglo XIX y primer tercio del siglo XX) de esta integración a través de la figura del artista artesano, que, desde sus inicios adoptó la Escuela de Artes Aplicadas y que lograría su mayor punto de inflexión en la década del sesenta. Esto nos sitúa en los cruces que instalaron los “Salones de Artes Aplicadas”, desmarcándose del canon academicista. Entre los años 1967 y 1968, si bien se transforman y realizan los Concursos de Artes Plásticas y las Bienales de Artes Aplicadas, de forma paralela, la EAA ya no existía, según los cambios suscitados en el decreto N°8.805,<sup>156</sup> evidenciando justamente su ingreso a la institucionalidad artística.

---

<sup>155</sup> Perotti, José. Op. cit. p.8., *Infra*, capítulo 2, nota 48, p.34

<sup>156</sup> Reglamento del Certamen en Artes Plásticas y Bienal de Artes Aplicadas, Decreto del Rector 8.805 de 26-09-1967. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. La diferencia sustancial,

A pesar de lo anterior, esta problematización queda inconclusa y tampoco existen registros o bibliografías que dé cuenta de este proceso, o de las circunstancias que llevaron a su clausura, es decir, actas, reglamentos, decretos, etc., siendo el único antecedente la Reforma Universitaria de los años 1967 y 1968.

### **El Salón Oficial LXXV y sus polémicas.**

El Salón Oficial de 1965, además de presentarse en la Universidad y en prensa (ante la presencia de destacados representantes de la plástica nacional, periodistas y numeroso público), “se presenta totalmente renovado y conforma un señero panorama del espíritu de búsqueda que caracteriza a las actuales generaciones de nuestros artistas”<sup>157</sup>, que hacía coincidir en su muestra toda una colectivización de los más variados sectores culturales. Reconociendo en esa oportunidad, el ingreso a esta diversidad plástica que, para algunos artistas y críticos de arte, se presentaba con una connotación negativa, como “desordenada, anarquizante...”<sup>158</sup> Enfrentándose en términos de *peso académico*, a una trayectoria de artistas, condicionada a los cánones evaluativos de un buen arte, algunos críticos nos sitúan en los lineamientos de un arte academicista, versus quienes veían en las nuevas

---

corresponde a la inclusión de Fotografía dentro de las Artes Gráficas (Dibujo, Grabado) en el certamen de Artes Plásticas. La Bienal en cambio, convocó a las artes gráficas, textiles, maderas, metales, vidrio, plástico, etc. No obstante, si bien surge la categoría de Artes Gráficas esta desplaza al diseño, consignándose como el punto en común de ambos concursos. Lo que articularías las Artes Plásticas.

<sup>157</sup> Noticias del Museo de Arte Contemporáneo, IEAP, Universidad de Chile, mayo de 1965. FAIMAC, Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

<sup>158</sup> “Arte y Polémica. Salón en discordia. Abierto al fuego”, *Las Últimas Noticias*. Sábado 22 de mayo, 1965. Pág. 10.

exploraciones y búsqueda de lenguajes, nuevas promesas o simplemente, notables desconocidos.

Pese a la buena percepción del Instituto respecto a este Salón “con bastante éxito y numeroso público”<sup>159</sup>, donde el jurado había realizado una “depurada y rigurosa selección de las obras presentadas a fin de desvelar el nivel artístico de este tradicional torneo de la plástica nacional; objetivo plenamente logrado y que se pone de manifiesto en la clara superación que, respecto a las exhibiciones de años anteriores, muestra el actual Salón”<sup>160</sup> Lo que generaría una polémica a propósito de los nuevos elementos y corrientes que refrendó el Salón en cuestión. Una de las voces más visibles en este debate, se acompaña del juicio del crítico de arte Víctor Carvacho, quien escribía regularmente en el diario La Nación:

(...) No obstante lo dicho, es necesario dejar consignada para la historia de los Salones Oficiales, la notable faena cumplida por el jurado (...) El coraje, la competencia, el desafío a la decadencia irremediable a que estaba condenada este torneo, el más importante de la plástica nacional, exigía hombres de valor. Desde una trinchera opuesta, un crítico que luchó por el rigor, los saluda y felicita.<sup>161</sup>

Carvacho observa la presencia de “anacronismos que desfiguran valores históricos” lo cual lo considera “chocante, frente a las tendencias actuales”. Es así que define la obra de Eduardo Pérez Tobar como la “gran revelación”, pero piensa del “seudónimo de Eduperto: el absurdo y el mal gusto con que está escogido, no lo favorecen”. Realiza un contrapunto, como crítico de la especialidad, fijando su

---

<sup>159</sup> Correspondencia dirigida a Mario Bahamonde, jefe del depto. de Extensión Universitaria de la Universidad de Chile en la Sede de Antofagasta, enviada por Fernando Morales (comisario general), 12 de mayo, 1965. FAIMAC, Archivo institucional del Museo Contemporáneo.

<sup>160</sup> Noticias del Museo de Arte Contemporáneo, IEAP, Universidad de Chile, FAIMAC. Domingo, 23 de mayo, 1965.

<sup>161</sup> Víctor Carvacho. “Es un digno homenaje a Andrés Bello: LXXV Salón Oficial de Artes Plásticas es el ‘más corregido y disminuido’ de la historia artística de nuestro país”. Diario *La Nación*, página 2; miércoles 19 de mayo, 1965.

mirada en la muestra de escultura en la cual establece la presencia retrospectiva de María Fuentealba, como una lección a los escultores que “parecen autores de bibelots”. Al respecto, califica la obra de José Soto como “eclecticismos (...) graciosamente ornamentales” y en las figuras de Ricardo Mesa, ve una “réplica disminuida de un seguidor sumiso” del escultor Lynn Chadwick.

En este sentido, pone en tensión el aspecto formal de las obras, en términos de las materialidades empleadas, fierro y cemento en el primero, y fierro soldado en el segundo<sup>162</sup>, identificando cierto desplazamiento hacia un aspecto objetual de la obra, interpelando por el escaso valor que tienen las figuras decorativas que él califica de “bibelots”, lo cual podría considerarse un guiño a las referencias al diseño.

Sin embargo, encontramos las siguientes opiniones vertidas sobre la crítica a raíz de los resultados del Salón, en distintos medios de prensa que exigen en toda manifestación artística, la presencia de:

(...) tres factores: el creador, la obra y el crítico. A veces, en perfecto acuerdo, pero no por largo tiempo. Basta tan poco y las querellas se suscitan; se combate con violencia, hay conflicto entre las partes. Se alienta, se destruye. Sin piedad, sin respeto. [...] 50 pinturas, 9 esculturas y 15 grabados constituyen la muestra. Dos salas del Museo de Arte Contemporáneo en la Quinta Normal. Nombres brillantes, de larga trayectoria, junto a figuras nuevas, posibles revelaciones<sup>163</sup>

No obstante, la polémica suscitada en torno al Salón aparece en distintos medios y las calificaciones vertidas por la crítica son recuperadas y citadas en el artículo:

Extraordinaria faena cumplida por el jurado...” ... “El Salón artístico más corregido y disminuido de la historia artística de nuestro país...” ... “Un desorden impresionante...” ... “De lo bueno, poco” ... “Principiantes y desconocidos se llevaron los premios...” ... “Confusión y Anarquía...” ... “Las medallas ya no cuentan...”<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> Op. cit. p. 10

<sup>164</sup> Ibidem.

El texto supone la existencia de una polémica entre bandos generados por los distintos puntos de vista respecto al Salón y que el medio de prensa recoge en las entrevistas realizadas a dos artistas que participaron en él. Entre ellos, Augusto Eguiluz, quien observa una “Capellanía artística” y Ramón Vergara Grez que lo califica de un “criterio congelado”.

Comenzando por la obligación de cierta exclusividad del Salón de “exhibir la pintura y la escultura en sus más diversas manifestaciones”<sup>165</sup>, Eguiluz denuncia una actitud interesada que hace de la muestra algo unilateral: una moda a la que se imponen las tendencias modernas, emitiendo juicios evaluativos sobre el buen arte. Marcando el aspecto objetual del Salón como un desorden, un espacio donde se mezclan “alfombras, cuadros y esculturas”<sup>166</sup>.

Ramón Vergara Grez, por su parte, pintor geométrico<sup>167</sup>, quien era miembro del Instituto de Extensión de Artes Plásticas y al igual que Eguiluz, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, refuerza y coincide en calificar la muestra tras su participación, como una distribución de obras “confusas y anarquizantes”. Además, de los criterios congelados de los críticos que no diferencian entre un buen arte o entre obras que son “buenas y malas”, desplazando la carrera del artista, y, por ende, su trayectoria. Considera que una obra es

---

<sup>165</sup>Ibidem.

<sup>166</sup>Ibidem. Al respecto, la opinión de Eguiluz fue fundamentada según su apreciación de la organización de la muestra, puesto que al ser consultado si conocía las obras premiadas, argumenta que no las había visto.

<sup>167</sup> Ramón Vergara Grez. En *Arte y Polémica: “Salón en discordia”*. *Las Últimas Noticias*, sábado 22 de mayo, 1965. Prensa. (pág. 10 -11).

destruida en eventos como estos “por la vecindad de una exposición colectiva y el ambiente que la rodea”<sup>168</sup>, concluye.

En el mismo contexto, en una entrevista realizada al pintor Edmundo Campos<sup>169</sup>, realiza una crítica a la labor desempeñada por el jurado quienes no habrían cumplido el objetivo de “estimular y premiar los verdaderos valores”. Lo considera “antidemocrático” por la injerencia directa del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Sin embargo, todas las opiniones vertidas coinciden en la pérdida del “sentido jerárquico de los valores” y el no considerar la trayectoria meritoria de los artistas. Pero en particular, la distancia respecto a la visibilización de principiantes y desconocidos. Campos, quien refrenda esta observación contradice el objeto propuesto por el propio Salón, inclusive, la que interpela al diseño e inclusive al oficio artístico que observamos en la visibilidad que adquiere el concepto de artista artesano, en tanto que declara que “en ningún país del mundo premian a principiantes y desconocidos por muy geniales que sean. Y la razón, por lo demás, es muy justa. Nunca se sabe si van a seguir con los pinceles o si al cabo de un tiempo, van a terminar detrás de un mostrador o como fabricantes de muebles”<sup>170</sup>. No obstante, Campos ejercería docencia en la década del setenta desempeñándose en el área de Arte, Lenguaje y Tecnología en la Sede Santiago Sur de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> Campos, Edmundo. “Arte Polémico: Otro pincel se alza contra el Salón”. *Las Últimas Noticias*, martes 25 de mayo, 1965. Pág. 7

<sup>170</sup> Ibidem.

<sup>171</sup> Biografía de Edmundo Campos. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39583.html>, [En línea]. 10 nov. 2020

Es en esta instancia además, que el último párrafo cita las Ferias de Artes Plásticas, aspecto destacable en la manera de presentar las críticas al Salón, enunciadas anteriormente como: el “desorden”, lo “anarquizante”, lo “ornamental”, el peso de la “trayectoria” versus las “nuevas promesas”, la “capellanía artística”, el devenir de los “nuevos artistas en empleados en un mostrador o fabricantes de muebles”, sitúan el lugar común de los imaginarios desplegados en torno a estas “nuevas promesas”, y refutan lo enunciado por los objetivos del propio Salón en la presentación de su catálogo. No obstante, el grabado ya era parte de las menciones del concurso, por lo que el problema no es el rol rector de la pintura, que, sin embargo, es el lugar en que todos los entrevistados retornan para validar para este espacio y más aún el peso o juicio evaluativo de lo que es y no es arte, tensionando lo nuevo con la tradición académica.

Es así que podríamos considerar el ingreso del diseño como parte de una idea de “colectivación del interés por las artes formales”<sup>172</sup> expresado en el catálogo del Salón Oficial por Galvarino Plaza, implicación que a su vez permite el ingreso de los más variados sectores culturales, interpela de forma ambigua lo que se venía gestando al interior de la institucionalidad artística y que en cierta medida complementa en esta reflexión el Salón de Artes Aplicadas, respecto a la tensión entre las grandes trayectorias y las nuevas formas que ingresan bajo “este corte transversal de la expresividad creadora”<sup>173</sup>, desplazando tanto la centralidad de la

---

<sup>172</sup> Op, cit. (s/p)

<sup>173</sup> Ibíd. (s/p)

pintura, como de la escultura, para dar cuenta del “diseño” como nueva categoría en las artes plásticas.

No obstante, Eduardo Pérez Tobar, premio Andrés Bello, señala que entre el Salón Oficial del año 1963 y el de 1965, se hicieron evidentes dos cosas: La primera, la visión de menoscabo social con respecto a la Escuela de Artes Aplicadas<sup>174</sup>, aspecto que él comprende tras la obtención del primer premio en el año 1963 y su inmediata destitución al tercer lugar; la segunda, la obtención del premio “Andrés Bello” en el año 1965, que considera "un pequeño... temblorcito"<sup>175</sup>. Además de este desprestigio de las Bellas Artes hacia las Artes Aplicadas que vuelve a emerger y que siempre ha estado presente, pero ahora como una evidente constatación.

Era muy raro...pero, yo no le daba pelota. Claro, porque...les daba...No, les dio mucha rabia que un...que, alguien de Artes Aplicadas...se llevara el premio de honor<sup>176</sup>

Es en este punto que podemos identificar el elemento afectivo (socio emocional) y el determinante de una visión de clase respecto a cierta distancia que adquiriría un plantel y su denotado menoscabo, que presenta la distancia social entre un gran arte y otro menor, reforzando la construcción social de un arte visualizado por un establecimiento de juicios evaluativos y jerárquicos que estratifica las modalidades expresivas. Podríamos inferir de ello que, si la hegemonía de unas Bellas Artes consignaba o consigna cierta opacidad, al contrastar la historia oficial de la Facultad de Artes, al invisibilizar -unida a la poca exploración de estudios críticos referentes

---

<sup>174</sup> “Es como venir de...ponte tú, venir del Valentín Letelier -estudié ahí también- a estudiar en el Saint-George o el Santiago College, o cualquiera de esos colegios. O el Grange School, esa era la relación. Esos tipos de...Los pintores...eran, algunos ah, otros no”. (Entrevista realizada a Eduardo Pérez Tobar, 11 de septiembre, Santiago, 2019).

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Ibidem. Ver Anexo N°2.1.a y 2.1.b: Entrevista realizada a Eduardo Pérez Tobar.



al problema-, la trayectoria de igual intensidad de la EAA, y en menor medida, la Escuela de Canteros, ellas son eclipsadas por esta afección academicista dominante; para Eduardo Pérez Tobar, en parte, se debía a cierta predisposición clasista de segregación social, entre un arte culto y otro de carácter popular:

Porque era una escuela que estaba allá en el Barrio Matta, que era una escuela...como la élite estaba acá, allá estaba lo que botó la ola<sup>177</sup>

### **Los Salones de Artes Aplicadas y Los Salones Oficiales: sus convergencias y divergencias.**

Con la realización del primer Salón de Artes Aplicadas<sup>178</sup> en el año 1964, se rinde homenaje a la memoria de José Perotti, consignando el premio de honor bajo su nombre. En ese año se lo adjudicó el escultor Luis Mandiola.

Los artistas que participaron como jurados fueron Bob Borowicz, Ernst Bodenhover, Juan Egenau, Samuel Román y Ramón Vergara Grez. Fernando Morales Jordán actuó como Comisario General y como Sub-comisario, Galvarino Plaza. En la presentación del Salón, Jorge Elliot, como director del IEAP, comentó:

Nada más interesante que el problema que se nos presenta al iniciar los Salones de Artes Aplicadas. ¿Cuál será su resultado al comienzo? ¿Qué nos revelará el primero respecto al estado de nuevas modalidades expresivas que no se han tomado en cuenta como tales todavía? ¿Qué sucede con el diseño en general?<sup>179</sup>

Elliot retoma el tema del diseño -como señalamos en el Salón Oficial de 1965-, pero en esta instancia considera que el arte “siempre ha sido una forma de conocimiento”, consignando los aspectos cognoscitivos en el “método intuitivo

---

<sup>177</sup> Ibidem. Ver Anexo N°2.1.a y 2.1.b: Entrevista realizada a Eduardo Pérez Tobar.

<sup>178</sup> Aprobado por Decreto del Rector N°9.001, de 26 de noviembre de 1964.

<sup>179</sup> Elliot, Jorge. Catálogo del *Primer Salón de Artes Aplicadas* (diciembre de 1964). Imprenta Londres. Op.cit. p. (s/n)

propio del arte, frente a uno racional”, al considerar que parte del problema ha sido que:

¿No se habrá producido una escisión semejante en el arte mismo? 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 en 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? Fuera de esto es ya evidente que si antes existían artes del espacio (pintura, escultura, arquitectura) y del tiempo (música, poesía, teatro), hoy, como consecuencia del progreso tecnológico, tenemos también las artes del movimiento en una conjugación espacio-tiempo, el cine, por ejemplo. Esperamos que, con los años, por muy humilde que sean sus comienzos, estos Salones nos revelen mucho al respecto <sup>180</sup>.

No obstante, en los talleres de tecnología que fueron impartidos desde un inicio en la Escuela de Artes Aplicadas, en términos de exploraciones con nuevas materialidades, José Perotti fue uno de los docentes más destacados. Entre las materialidades y técnicas presentadas figuran: Lámpara, Fotografía, Esmalte, Mosaico, Tallados en madera, Cerámica, Metal, Encuadernación, Afiches, Géneros, Piedra, Fierro, Terracota, Volantines, Tapicería, Plato mural y Fundición.

Lo interesante de este Salón, a diferencia de los Salones Oficiales, es que participarían artistas provenientes no sólo de artes aplicadas, sino también de Bellas Artes e instancias de carácter artístico con la participación de artesanos donde encontramos la presencia de Guillermo Prado.

Al respecto, para detenernos en este punto, fue Nemesio Antúnez, quien fuera director del Museo de Arte Contemporáneo hasta el año 1964, quien comentaría una década después, en el año 1973 -cuando se desempeñaba como director del Museo Nacional de Bellas Artes-, a raíz de su invitación a Guillermo Prado a exponer en el Museo “como reconocimiento a la maestría plástica y funcional de sus

<sup>180</sup> Ibidem.

creaciones de Volantines, de los cuales se inspiró Nemesio Antúnez”<sup>181</sup>. Al respecto, en una entrevista realizada por Nemesio Antúnez, dos décadas después, en los años noventa, comentaba en un programa de televisión: “¿Cuál es el símbolo de las Fiestas Patrias?, ¿Qué es lo que aparece en todos los cielos de Santiago? El volantín. El volantín es un arte. El volantinero ejemplar es un artista ejemplar (...) El maestro de los volantines en Chile, el hombre indiscutible, que sabe de aerodinámica para hacer sus volantines, hizo clases en la escuela de aviación de aerodinámica, refiriéndose a Guillermo Prado. Profesor de aero-modelismo por veinte años”<sup>182</sup>. Como puede verse, en los comentarios de Antúnez es posible observar el reconocimiento a la visibilidad y al trabajo artístico, que amplía el campo artístico y, por otro lado, la nueva concepción del artista artesano, que nos sitúa en la configuración de un imaginario social compartido.

Si bien habíamos comentado anteriormente, que dado el “éxito del primer Salón”, éste se había postergado -al igual que el Salón Oficial del año 1965- para definir sus “objetivos”, ambos Salones en el año 1966, entran en debates en sus respectivas reestructuraciones y objetivos. El cambio más evidente es el suscitado al interior del Salón de Artes Aplicadas, mientras que el Salón Oficial, realizó una sistemática discusión, evaluando integrar en la convocatoria al Salón, a distintos sectores de la plástica nacional, entre ellos la APECH, a sugerencia de Sergio

---

<sup>181</sup> “Así trabajo yo: El volantinero Guillermo Prado”. Volumen 7, N° 1, Colección *Nosotros los chilenos*. Ed. Quimantú, 1971.

<sup>182</sup> Véase “Ojo con el arte”, 1990, TVN. (Programa dirigido por María de la Luz Savagnac y conducido por Nemesio Antúnez). [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=AWn1-lj3VIY> , consultado en Web 10 nov.2020

Montecinos<sup>183</sup>. Recordemos que unos de sus creadores fue José Perotti y que presidía en esos años, Maruja Pinedo.

El Salón de Artes Plásticas, inició una serie de reuniones que se registran en las actas, respecto a si el certamen debiese dividirse en distintas menciones por “estilos”, lo que generó una acalorada discusión entre los integrantes de la comisión, de igual manera, se generó esta instancia en las comisiones de Artes Aplicadas.

Se comienza por abordar el “problema” de la realización del Salón Oficial para “el cual se había solicitado una sesión especial. Vergara Grez sugiere que no se realicen dos salones sino más bien uno solo dividido en tendencias con un jurado para cada tendencia. Lago, Pinedo y Pedraza defienden un solo Salón para que no perdiera su continuidad y con una distribución diferente. Finalmente, se acuerda realizar un solo Salón. A su vez, Israel Roa opinó que de todas maneras debe dividirse decididamente en dos secciones definidas: una figurativa y no figurativa, con un jurado distinto para cada una de ellas. Se discute y se aprueba que este conste de dos secciones.

Continuando con el debate, por otro lado, Balmes disiente completamente con esta idea, pues lo ve impracticable y no acepta que se divida en tendencias ya que es muy difícil clasificar, limitar, etc.; Roa, por su parte señala que no se entre en detallismo de escuelas y tendencias. Montecino y Elliot clarifican que este es un Salón de “concurso” y no concluso. Balmes sostiene que aceptaría la idea de la

---

<sup>183</sup> Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Acta N°4. Asistencia: Carlos Pedraza, José Balmes, Sergio Montecino, Israel Roa, Luis Vargas Rozas, Tomás Lago, Jorge Elliot, Fernando Morales y Maruja Pinedo. La Tabla presentada a tratar fue: “Salón Oficial de 1966; Salón de Artes Aplicadas 1966; Envío chileno a Exposición Alemana de Artesanía”. Sección Materias, Carpeta 2. 1966 FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

división para que el Salón se distribuyera de forma diferente, pero con un solo jurado y que se suprimiesen los premios. Señala que hay que buscar una solución, pero no la ve en la división<sup>184</sup>.

El documento finalmente señala que Jorge Elliot propone que se realice un salón compuesto de Secciones, con un jurado de admisión para el Arte Figurativo y un jurado de admisión para el de Arte Experimental. Luego ambos jurados nombrarían uno mixto para los premios. Montecino es el único en rechazar esta propuesta. No obstante, se acepta la sugerencia considerando que es una medida transitoria dado que “nadie está conforme con el Salón en su estado actual y que este [sic] se declara en reorganización y estado de evolución”. Vergara Grez, Balmes y Roa son nombrados parte de una comisión por Elliot, para “ajustar los detalles relacionados con el Salón [y] afinar la selección del nombre que llevará cada sección”. En este aspecto, podemos observar el reconocimiento, por parte de Elliot, de una sección figurativa y otra de arte experimental que da cuenta de las transformaciones que se estaban suscitando al interior de la reorganización del Salón para generar una nueva línea que respondiese a las materialidades y nuevos lenguajes de carácter experimental, como lo había manifestado en cierto sentido, la inclusión del diseño.

Respecto al II Salón de Artes Aplicadas de 1966, como punto dos de la Tabla, en el mismo documento (Acta N°4), Elliot informa sobre el curso de las conversaciones, “la posibilidad que se efectuara en combinación con la Sociedad de Fomento Fabril, una exposición auspiciada y asesorada por la Universidad sobre

---

<sup>184</sup> Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Acta N°4 (1966). Op, cit. p.1, FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

Diseño Industrial”<sup>185</sup>, la junta aprueba esta idea. Al respecto, existe correspondencia de envíos realizados por Elliot solicitando apoyo a SOFOFA (arguyendo el desarrollo del diseño y el arte industrial). De hecho, el Salón Oficial de Artes Aplicadas es pródigo en este tipo de conversaciones, a nivel de convocatoria, con participantes de diversas Industrias, aspecto que lo distancia del primer Salón de Artes Aplicadas del año 1964.

No obstante, en la siguiente Acta N° 5 de 31 de marzo de 1966<sup>186</sup>, se observa una mayor amplitud de la mirada respecto a este certamen, especialmente en las opiniones vertidas por Marco Bontá, el cual manifiesta un total acuerdo con las iniciativas planteadas de realizar cambios al reglamento de los Salones, entre una de ellas, dividir el Salón en dos secciones, dado que, “la Universidad de Chile no puede erigirse rectora del arte y sus diversas tendencias, anulando algunas que merecen considerarse como igualmente vigentes”<sup>187</sup>. Podríamos interpretar el comentario referido por Elliot, como una instancia de una mayor visibilización de lo que estaban implicando las artes experimentales y, por otro lado, la artesanía artística, así como el diseño.

No obstante, el Acta del 8 de junio, 1966 continúa con la discusión en torno al Salón Oficial de Artes Plásticas y, ante las decisiones de escindir el Salón, Luis Oyarzún manifiesta su desacuerdo objetando que “esto cierra el acceso a los

---

<sup>185</sup> Op. Cit. Pág.2. Acta n°4, año 1966, IEAP. FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

<sup>186</sup> Instituto de Extensión de Artes Plásticas. *Acta n°5*, 31 de marzo, 1966. Participan en la Junta Directiva: Carlos Pedraza, Decano y Jorge Elliot, director. Consejeros: Maruja Pinedo, José Balmes, Marcos Bontá, Israel Roa, Luis Vargas Rozas, Sergio Montecino, Fernando Morales. Actuó como secretario de actas, Sergio Montecino. Sección Materias, Carpeta 2, 1966. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

<sup>187</sup>Ibidem.

jóvenes que recién comienzan” -contrastando su visión tras la polémica desarrollada en prensa del Salón Oficial anterior (1965)<sup>188</sup>. Propone que se realice de forma alternada un Salón de este tipo.

Por su parte, Elliot desestima la presencia del Círculo de Críticos de Arte, aludiendo a la observación de Balmes de “incluirlos en las actividades como jurado”, pues, sostiene Elliot, que “se debiera solicitar al círculo de críticos de arte que amplíe su número de componentes ya que son solo cuatro o cinco, y acepten en él a otras personas que escriben sobre arte”<sup>189</sup>. Tras los debates, finalmente el Salón Oficial de Artes Plásticas de 1966 contó, en su catálogo, con la presentación de Pedro Miras, en la que sostenía que:

Las instituciones, como las personas, tienen horas lozanas, padecen, envejecen y mueren. En países como el nuestro, sin formas culturales asentadas, la vida de las instituciones parece ser singularmente precaria<sup>190</sup>.

No obstante, el Salón mantenía su vigencia, sostenida por la enseñanza artística<sup>191</sup>. Pese a la “disparidad estilística” del arte actual y los contenidos que se transmitían en los talleres de las Escuelas de Artes. Aunque, por otra parte, las secciones de Pintura y Escultura revelan también, por el juego de los estilos, unos novedosos materiales empleados<sup>192</sup> y que fueron oportunamente observados por el filósofo.

---

<sup>188</sup> Véase nota 158, *infra*, *Op. cit.*, del presente capítulo p.90

<sup>189</sup> Acta 8 de junio, 1966. IEAP, FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

<sup>190</sup> Pedro Miras. *Presentación LXXVI Salón Oficial de Artes Plásticas*. Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Premio de Honor “Andrés Bello”: José Santos Chávez; Pintura: Gracia Barrios; Escultura: Sergio Castillo; Dibujo y Grabado: Ernesto Fontecilla. Menciones especiales: Pintura, Adolfo Couve; Escultura, Carlos Ortúzar; Dibujo y Grabado: Juan Bernal Ponce. 1966.

<sup>191</sup> Al año 1966, existían al interior de la facultad de artes, tres escuelas artísticas, todas ellas con cursos diurnos y vespertinos, y un curso especial para obreros que había logrado en la década del sesenta el estatuto universitario como hito histórico, en donde el artesano, el artífice y el obrero eran considerados “artistas”.

<sup>192</sup> *Ibidem*.



El premio de honor ese año, lo obtuvo José Santos Chávez, quien, como ya dijimos, había cursado talleres en la Escuela de Artes Aplicadas y, al igual que Pérez Tobar, participaba en el Taller 99 dirigido por Nemesio Antúnez. No obstante, tras su premiación, optó por viajar a México para estudiar las escuelas artísticas mexicanas.

No obstante, respecto a la “precaria institucionalidad” artística que mantenía el IEAP a través del Salón Oficial, ese fue el último año en que se celebró, pese al tono de Miras de la “evidente vitalidad” que había logrado generar gracias al “corte transversal de la colectivización de formas”<sup>193</sup>. Al siguiente año (1967) se reglamentaria sobre el concurso de artes plásticas<sup>194</sup>.

Mayor complejidad y actores involucrados suscitó la reestructuración del II Salón de Artes Aplicadas que había instalado la cuestión del diseño y la arquitectura en sus objetivos, integrando además de los miembros de la junta directiva del IEAP, a académicos y arquitectos de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica. Es importante detenernos particularmente en este Salón, puesto que este año se realizaron diversas actividades artísticas que dialogaron de alguna manera con los supuestos enunciados por la convocatoria al Salón de Artes Aplicadas, así como en el marco de la artesanía artística y el diseño en lo “urbano”,

---

<sup>193</sup> Plaza, Galvarino. Op. cit. 1965

<sup>194</sup> Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Acta N° 14 (27 de abril, 1967). Salón Oficial, “la nueva reestructuración y acordando en términos generales, aprobar la idea del señor decano de realizar un concurso o certamen de Artes Plásticas. Este se realizará en forma alternada; pintura, escultura, artes gráficas y contará con un Premio de Honor “Andrés Bello” que consistirá en una suma de dinero de mayor monto que las que existían anteriormente”, presentándose las modificaciones ante el consejo universitario. No obstante, el concurso sería solo de “pintura”. Además, que su fecha sería en el mes de noviembre, donde se señala que “la señora Maruja Pinedo agradezca al presidente de la República, el premio otorgado para el concurso”. Pero el salón no se volvería a impartir. FAIMAC, Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

como se observa en la convocatoria del concurso artístico “El Juego de Ajedrez”. Existen algunas evidencias y documentación asociada que encuadran las tensiones de estas experiencias. Es así como en este contexto, encontramos un artículo de prensa publicado en el año 1965 (referente al II Salón de Artes Aplicadas) que nos sitúa en el clima y nos entrega algunos rasgos y transformaciones de lo que estaba aconteciendo:

Entre el 24 y 27 del presente mes se reciben los trabajos para el II salón de Artes Aplicadas, que tanto éxito alcanzara en el pasado año, cuando, por primera vez en la historia de nuestra pintura, se independizaron las artesanías de la pintura y la escultura adquiriendo perfiles propios<sup>195</sup>

Es en esta tensión de la independencia de las “artesanías” con respecto de la pintura, que reflexionamos su articulación con el diseño, evidenciando con ello, la cuestión de lo “artístico popular”, en tanto en cuanto la presencia del concepto de artista artesano que pone en funcionamiento esta modalidad de producción.

El 8 de noviembre de 1966, se envía la carta de invitación con los objetivos y las bases generales del Segundo Salón de Artes Aplicadas, información que es remitida por Luis Oyarzún Peña, quien argumenta los motivos por los cuales se han suscitado cambios respecto a la experiencia del pasado Salón (1964), especificando lo siguiente:

Los envíos de cerámica, alfarería, esmaltes, orfebrería; objetos en vidrio y plástico; forjados, aplicaciones y objetos de metal al Salón de Artes Aplicadas del año 1964, hicieron ver a la Comisión Organizadora de este Salón, la necesidad de definir esta vez en forma clara los objetivos, finalidades del certamen y las características de las obras admitidas. Conforme al nombre de este Salón, los objetos expuestos han de corresponder al “quehacer y a la estética de la época actual”, su diseño debe ser original, propio del artista o de la industria participante. El expositor deberá considerar que el

---

<sup>195</sup> Brescia, Maura. Prensa: “Sección Panorama Cultural”, *Diario La Nación*, viernes 06 agosto, 1965

jurado no tomará en cuenta únicamente los valores estéticos y cualitativos, sino también los aspectos creativos, inventivos e interpretativos<sup>196</sup>

Acá se observa cómo se equiparan el trabajo artístico de un artista y de una industria (las artesanías son una forma de industria), en términos del “quehacer y a la estética de la época actual”, a través de proceso creativo del diseño. No obstante, la reflexión fundamentada respecto al II Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo, se expresa en un artículo de prensa difundido para su convocatoria:

El Salón se presenta reestructurado en seis secciones: Artes de la madera, del fuego, de los metales, gráficas y textiles, y diseños con una unidad realizada. Esta reestructuración ha conferido al Salón una línea dinámica y más receptiva que permite cumplir en forma más funcional con los objetivos rectores del Instituto de Extensión de Artes Plásticas: la difusión de toda obra artística, sean las enmarcadas en las tradicionales artes plásticas como la de todos aquellos objetos en que se han plasmado inquietudes creativas.

Al mismo tiempo, el Instituto desea brindar a través de este Salón, un estímulo a todos aquellos artistas y, también ofrecer a esos creadores anónimos que laboran aislados de los medios oficiales un incentivo adecuado para que continúen en su fructífera tarea.

Podrán participar en el próximo Salón trabajos de orden artesanal, entre los que se incluyen cerámicas, artes del fuego, artes de la madera, artes gráficas y textiles<sup>197</sup>.

Para dar cuenta de esta ampliación hacia creadores anónimos en esta nueva relación, vinculando su propuesta de un arte industrial a este contexto, encontramos un documento mecanografiado de “asistentes a la reunión de los organizadores del Salón Oficial de Artes Aplicadas”<sup>198</sup> presentando una diversidad y amplitud a nuevos

---

<sup>196</sup> Carta de invitación, II Salón de Artes Aplicadas, 08 de noviembre, 1966. Firma con nombres de María Eugenia Borowicz y Luis Oyarzún Peña, director del Museo de Arte Contemporáneo. 9 de noviembre de 1966, Alberto Uranga acepta participar como jurado de admisión. Documento mecanografiado.

<sup>197</sup> Instituto de Extensión de Artes Plásticas. “Segundo Salón de Artes Aplicadas”. *Noticias del Museo de Arte Contemporáneo*, 1966; Artículo de Prensa. “Segundo Salón de Artes Aplicadas”. *El Mercurio*, domingo 1º de agosto, 1966.

<sup>198</sup> Documento mecanografiado 1: “asistentes a la reunión de los organizadores del Salón Oficial de Artes Aplicadas” Sin fecha, 1966. Como registro tiene los siguientes nombres inscritos en el papel: “Fernando Schmidt, Industrias CIC de Maipú; Guillermo Ramírez, Fomento Fabril y Julio Astudillo,

actores en las modalidades del Salón. No obstante, se deja entrever la coexistencia de un orden artesanal manifiesto frente a un orden industrial latente, por los actores involucrados en esta acta: Bob Borowicz, fotografía; Carlos Landea, Muebles; Jorge Soto Sandoval, Secretario General de la Universidad Técnica del Estado, Diseño Industrial; Ernesto Bodenoffer, Artes Aplicadas<sup>199</sup>; Héctor Román, Escuela de Canteros, escultura; Benito Román, escultura; Felipe Castellano, Muebles; Fernando Caracci<sup>200</sup>

Además, en la estrategia de publicidad para la convocatoria existe la voluntad de enviar nota a José Messina, de la Revista Auca<sup>201</sup>. En este sentido, Artes Aplicadas abrió su convocatoria y articuló a distintos espacios para converger en dicho Salón. Los discursos que se enuncian son manifiestos de este tipo de tensiones que el Salón que buscaba integrar.

Entre los puntos de las “bases para el Segundo Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo”<sup>202</sup> se consignaban los siguientes aspectos: Artes de la Madera, Artes del Fuego, Artes de los Metales, Artes Gráficas, Artes Textiles y Diseños con una unidad realizada en un objeto, no sólo en el proyecto se instaba a

---

jefe de laboratorio Fotográfico e Imprenta. En la segunda página del documento, figura: “Cerámicas, Lo Espejo”

<sup>199</sup> Ibidem. Comentario dice: “vendrá su ayudante”.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Ibidem.

<sup>202</sup> En un cronograma mecanografiado, -07 de mayo- 1966, a través de un escrito titulado “stencil y la prensa” se planteaba la difusión del próximo “Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo”: “El Instituto de Extensión de Artes Plásticas invita calurosamente a todos los arquitectos, artífices, fotógrafos, escultores, grabadores, impresores y pintores a participar en el “Primer Salón del Objeto Contemporáneo”. Enviando sus trabajos de creación original, a las secciones incluyendo fotografía.

explorar las materialidades. Además, el Salón contaría con la participación de la Industria (invitación a la SOFOFA e industrias nacionales).

En el texto que acompañaba las bases de dicho certamen, firmado por Alberto Steinberg, se declara que los principios de la plástica “en la artesanía y en la producción industrial”, modificaron las ideas en torno a “la belleza, utilidad y decoración”. Esto se corresponde con la transformación del concepto de “diseño” que, para el autor, pasa a ser un verbo, el diseñar, “que abarca casi todo el hacer humano, y muchos aspectos de la producción natural. Porque donde haya forma existe diseño, por cuanto las nociones de medida, proporción, color y ritmo invaden la naturaleza entera”<sup>203</sup>

Estableciendo un símil a través del diseño como una característica presente en las “obras”. Es decir, comparten “los elementos de medida, color, valor, composición y equilibrio que conectan (...) desde el punto de vista formal obras de tan diverso significado espiritual como es una escultura de Alexander Calder y una máquina de escribir, una ménade de Scopas y un ánfora griega”<sup>204</sup>. Podríamos preguntarnos si esta interpretación se adecúa a una idea de proceso creativo o bien, al aspecto objetual propiamente tal. Pero los textos no nos permiten responder esta interrogante.

Como vemos, en el texto se produce un desplazamiento hacia la intención creativa y su logro, lo que implica, en el contexto de las Artes Aplicadas -o dicho de

---

<sup>203</sup> Bases del concurso publicadas en catálogo (diciembre de 1966). Alberto Steinberg. Sección Materias, Carpeta 14. Publicación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.1966

<sup>204</sup> Ibidem.

otra forma, el desprendimiento del oficio artístico-, la alusión a lo proyectual como forma de “designar el inmenso cúmulo de creaciones que obedecen a la idea de diseño” integrando, la idea con la ejecución, “que pueda producir todo lo que la industria y la técnica [permitan], como asimismo la inventiva humana en cuanto [a] creación de objetos originales, ya sea usando técnicas nuevas o transformando las antiguas”<sup>205</sup>. Por ende, el término objeto contemporáneo abre el concepto de diseño para “todas aquellas obras de este nuevo espíritu creativo”, precisa Steinberg, produciendo la coexistencia entre la artesanía artística y el diseño.

En el Catálogo de la Exposición “Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo”<sup>206</sup>, se presentaban algunas precisiones conceptuales, con las que el término de objeto contemporáneo se abría a la capacidad creativa, bajo las modalidades tradicionales-expresivas de las Artes Aplicadas y Decorativas. El autor reconoce que es un concepto polémico, pero que abrirá nuevas proyecciones al campo de la plástica. No obstante, si bien, clarifica que tiene una orientación experimental:

(...) significa también un tamiz más fino, y adecuado para valorar las artesanías de cultivo tradicional, ajustando este tipo de realización a principios, que por una parte den mayor cabida a innovaciones de orden técnico e inventivo, y por otra, acentúen los valores de autenticidad que dignifiquen la creación artesanal. La inclusión del diseño industrial aquí presente es el punto de partida de futuras iniciativas de este orden, que ejemplifiquen las ventajas de un alto nivel estético en la producción industrial<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> Alberto Steinberg. Catálogo, “Segundo Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo”. Diciembre de 1966, Museo de Arte Contemporáneo. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

<sup>207</sup> Ibidem.

Esto complejiza aún más esta tensión entre la manera de concebir la creación artesanal y la producción industrial. No obstante, el aspecto dinámico que integra la innovación de orden técnico e inventivo hacia el oficio artístico de carácter artesanal, relaciona no sólo los procesos, sino también las materialidades que los talleres y laboratorios establecieron al interior de la EAA. Por ende, desplaza la concepción de un arte popular -artesanía- que Lago buscaba proteger ante la innovación tecnológica, denotando un carácter conservador y esencialista del ámbito de lo artesanal (arte popular). Esto nuevamente revela que fue una preocupación constante de las Artes Aplicadas, el mantener un diálogo con las “artes vivas”, principalmente las provenientes de las expresiones del arte popular y en el contexto de lo urbano.

Si embargo, la diferencia del presente Salón de Artes Aplicadas respecto de su versión anterior, versa sobre “los objetivos poco claros”, sustentando esta observación en las materialidades utilizadas en este certamen: “cerámica, alfarería, esmaltes, orfebrería; objetos en vidrio y plástico; forjados, aplicaciones y objetos de metal<sup>208</sup>, podríamos establecer que este juicio desestima el carácter artesanal, desplazándose hacia uno de orden más bien industrial (del oficio artístico y técnico como lo establecía el reglamento de la EAA) y que equipara el trabajo del artista con la industria, a diferencia de la figura del “artista-artesano”, como lo encarnaba la figura de Guillermo Prado. No obstante, se mantiene el carácter experimental de

---

<sup>208</sup> Carta de invitación, II Salón de Artes Aplicadas, 08 de noviembre, 1966. Firma con nombres de María Eugenia Borowicz y Luis Oyarzún Peña, director del Museo de Arte Contemporáneo. 9 de noviembre de 1966, Alberto Uranga acepta participar como jurado de admisión. Documento mecanografiado.

las exploraciones con las materialidades, tal como lo observamos en las figuras 2 y 3. Sin embargo, para pensar esta nueva relación entre arte e industria que se estaba suscitando en este contexto, baste revisar algunas de las industrias concurrentes: Comandari, Muebles Sur, Briones y Briones, Textiles Llanca, Marc Buchs, Marianne Wendt, A. Stuvan y vidriería Dell' Orto.

Luis Mandiola, presenta en esa oportunidad una muestra de cerámica y concreto: “Estos elementos pueden formar unidad arquitectónica, combinando las posibilidades naturales de ambos materiales”<sup>209</sup>, sostiene el artista.



Figura N° 5. Luis Mandiola: Obra en cerámica y concreto. Catálogo

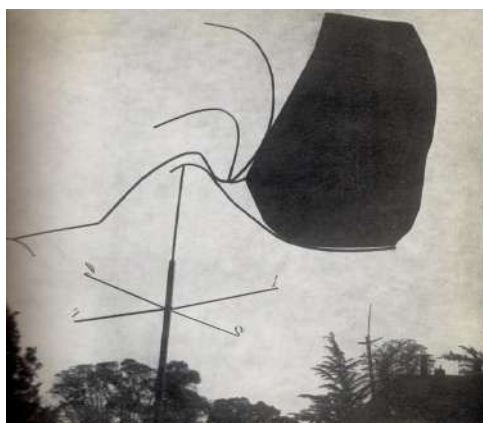


Figura N° 6. Ricardo Mesa: Realiza una veleta en acero niquelado, hierro y aluminio esmaltado al duco. Catálogo.

---

<sup>209</sup> Op. cit. s/n de pág.



No obstante, pese a la observación de Carlos Pedraza con respecto a que los miembros del jurado de premios fuesen “artistas vinculados a las artes aplicadas”<sup>210</sup>, el Jurado de Admisión y de colocación estuvo conformado por Margarita Johow y Gracia Barrios, Ernest Bodenhover, Bob Borowicz, Luis Mandiola, Ricardo Mesa, Rodolfo Opazo, Carlos Ortúzar, Alberto Steinberg, Matías Vial y Armin Wexler. El Jurado de premios: Inés Puyó, Ricardo Bindis, Ernest Bodenhöffer, Alfonso Luco y Rodolfo Opazo. En su mayoría artistas de la Escuela de Bellas Artes.

Otra instancia importante que se dio paralelamente en el período estudiado corresponde a la invitación de participar en la Exposición Artesanía Artística Internacional en la ciudad de Stuttgart (República Federal de Alemania), en la que el IEAP acepta la invitación de participar con el envío de cuatro artistas chilenos: Héctor Herrera, Luis Mandiola, Héctor Román y Ricardo Mesa, cada uno en su especialidad artesanal<sup>211</sup>. Al respecto, curiosa es la solicitud formal para participar en dicha muestra en vista de sus normas y al hecho de que esta actividad se llevaba realizando desde el año 1964, en colaboración con el Centro de Estudios de la Artesanía Artística Alemana de Colonia. El fin u objetivo de la exposición era: “Mostrar en un certamen internacional creaciones de la máxima categoría de las artesanías artísticas, incluyendo también el arte religioso. Por esta razón quedan

---

<sup>210</sup> Instituto de Extensión de Artes Plástica. Acta N° 10 (22 de noviembre, 1966): “El decano Carlos Pedraza recuerda que el jurado de premios debe estar compuesto por “especializados en cada técnica de Artes Aplicadas”. Maruja Pinedo propone a Inés Puyó, finalmente el jurado queda compuesto por la figura de un “titular” y un “suplente”. En esta lista figura como suplente Alberto Piwonka del titular, Ernst Bodenhover”. Sección Materias, Carpeta 15. 1966. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo. 1966

<sup>211</sup> Correspondencia, Jorge Elliot director (IEAP) a Gunter Wassenberg, agregado cultural de la embajada RFA, 4 de abril, 1966. Sección Materias, Carpeta 11. FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo. 1966.

excluidos todos los objetos y obras de la producción industrial y aquellos que se destinen a la reproducción mecánica”<sup>212</sup>. En ese sentido, este aspecto refleja la tensión o punto de inflexión entre arte, artesanía y diseño, en relación con las ideas planteadas por el II Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo, (y no un Salón de diseño industrial).

Finalmente, a diferencia del primer Salón de Artes Aplicadas, no se observa participación de artesanos como lo fue la participación de Guillermo Prado, citado anteriormente -dado el carácter de “orden artesanal”, en su convocatoria. No obstante, en junio de ese año, el jurado propuesto en primera instancia, sí participó en una exposición organizada por el IEAP, donde se convocaba a concursar en la creación de piezas para un “Juego de Ajedrez”, el cual desarrollaremos a continuación, con el objetivo de observar de qué manera dialogan estos planteamientos sobre las reestructuraciones de los salones y los debates sobre los salones estudiados, contrastando la idea de un oficio artístico y la técnica, versus el diseño y el proceso industrial en términos de exploración de las materialidades en tanto cuanto que tecnologías de un-saber hacer-, y no simplemente en el plano objetual, es decir, como meras producciones artísticas, y en el que buscaremos identificar, en sus cruces y diferencias, las modalidades expresivas del arte popular en la convergencia de la educación artística y el lugar de los espacios exhibitivos convocados.

---

<sup>212</sup> Normas por las que se regirá la “Exposición Artesanía Artística Internacional” que se celebrará en el verano de 1966 en el Langesgewerbeamt (Dirección de Artesanía e Industria del Estado de Baden-Württemberg) con sede en Stuttgart. Documento mecanografiado (sin fecha). Sección Materias, Carpeta 2. 1965. FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

#### **4. El concurso artístico “El Juego de ajedrez” organizado por la IEAP y la editorial Lord Cochrane en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1966.**

(...) Para las personas que desconozcan el juego de ajedrez, pero que algo quieren saber de sus consecuencias, diremos que el peón es la única figura del tablero susceptible de cambio. Mientras las torres, caballos, alfiles, damas y reyes permanecen estacionarios en su condición, y por siempre serán los representantes de las figuras a ellos asignadas, sólo el peón avanza por el tablero con la carga explosiva de la transformación. Este cambio está latente en el valor atribuido a dicha pieza. Ciertamente que muy pocos peones, en muy contadas partidas, realizan esta esperanza de cambio, pues casi siempre todos perecen a medio camino. Pero, en todo caso, la posibilidad es segura, y es en esta voluntad de transformación, y en la transformación misma, donde observamos una importante simbología, pues la muchachita, al aceptar la representación de esa modesta pieza, la más indefensa y la más sacrificada, la más expuesta en toda partida de ajedrez, sabe que dicho riesgo puede estar compensado con la maravillosa posibilidad de la transformación total<sup>213</sup>

¿De qué forma dialogan o qué tipo de relación se observa en el entramado cultural desde la institucionalidad y los espacios exhibitivos de la época? Podríamos señalar que a ello responden Los “Salones” (inclusive, el de alumnos), respuesta que podemos obtener a través del análisis del proceso de construcción de una lógica social e institucional no exenta de tensiones y que se puede rastrear desde el desarrollo de los tópicos abordados en los Salones Oficiales de Artes Plásticas y Aplicadas en la década del sesenta, como observamos con anterioridad a través de las nuevas categorías de artesanía artística y diseño presentes en ella.

Esto sería consecuente con las condiciones de aparición de los salones de Artes Aplicadas (1964-1966). Si bien antes existían como un apartado –especial- dentro de los Salones Oficiales, es en el año 1964 cuando se realiza el primer Salón de Artes Aplicadas, coincidente con la no realización del salón oficial de ese año y del cual exploramos una hipótesis formulada por Eduardo Pérez Tobar (Eduperto),

---

<sup>213</sup> Braulio Arenas. “El juego de Ajedrez o visiones del país de las maravillas”. *Editorial Lord Cochrane*, Santiago de Chile, 1966. pp. 23-24.

quien intentó explicar las razones por las cuales no se realizó en el transcurso de nuestra entrevista.

Por ende, encontramos en la manera en la que el concurso artístico el Juego de Ajedrez visibilizó por una parte, en sus materialidades y modalidades expresivas puestas en escena, cierta instancia de experimentalidad y vinculación con un arte popular vivo, y por otro, el carácter simbólico de un imaginario social que nos interpela y problematiza su relación con la institucionalidad artística a través del concepto de artista-artesano, en cuanto a sus prácticas artísticas y discursividades que convergen hacia la idea de un arte social, o al menos, encontramos que visibiliza algunas. Una de las primeras instancias identificadas es la tensión entre un concepto y manera de consignar la artesanía como expresión y modalidad expresiva con respecto al arte popular, instancia que, también se activa en los salones con el ingreso del diseño y la artesanía artística, entre una visión moderna de una práctica artística que continuaba implicando una subordinación de las Artes Aplicadas a las Bellas Artes.

No obstante, al respecto, logramos identificar ciertas acciones que interpelaron o al menos cuestionaron el rol del arte popular en la educación artística a través de su institucionalización. Uno de los primeros hitos coincide en el año 1962, con la incorporación de la Escuela de Canteros a la Escuela de Artes Aplicadas, reconociendo el estatuto académico del curso obrero nocturno, ya abordado; y por otro lado, la vinculación de la cátedra del Seminario en Teoría del Arte Popular<sup>214</sup> con el Museo de Arte Popular por Tomás Lago, por decreto universitario N° 4044

---

<sup>214</sup> Reglamento del Museo de Arte Popular. Véase nota 111, *infra*, Op. cit., capítulo 2, p.62

aprobado el 17 de julio<sup>215</sup>, firmado por el rector Juan Gómez Millas, consignando las funciones que le correspondían al Museo al interior de la Universidad. En su artículo 1, el documento precisa que el Museo como dependiente del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, tenía por objeto “promover el estudio y la conservación de las artes populares tradicionales”.

Sin embargo, el carácter articulador entre el Museo, la investigación y su difusión tendrán una observación en su artículo 9:

Toda exposición sobre arte popular organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas u otro organismo de la Universidad de Chile deberá contar con la aprobación técnica del director del Museo<sup>216</sup>.

Es a raíz de este artículo que se genera la molestia de Lago -director del Museo de Arte Popular- respecto a la dirección del MAC en el año 1964, por la exposición:

“Arte Popular Americano”<sup>217</sup>. Este debate lo encontramos en tres documentos:

-Correspondencia de Tomás Lago a Jorge Edwards, criticando la exposición de Arte Popular en el MAC. FAIMAC, Carpeta 10.

-Carta de Tomás Lago, dirigida a Nemesio Antúnez, donde expresa su molestia por la muestra de Arte Popular en el MAC. FAIMAC, Carpeta 14.

-Artículo de prensa. “Cuatro artistas populares de la provincia participan en Exposición de Arte Folklórico”<sup>218</sup>

Nos detenemos en este último punto, para argumentar lo relevante de esta instancia al activar y dinamizar el concepto de arte popular en lo “urbano” que lo

---

<sup>215</sup> Op.cit. *infra*, p.62

<sup>216</sup> Ibidem.

<sup>217</sup> “Arte Popular Americano”, catálogo exposición, 1964, Museo de Arte Contemporáneo.

<sup>218</sup> Artículo de Prensa: “Cuatro artistas populares de la provincia participan en Exposición de Arte Folklórico”. *Diario El Día*, jueves 24 de septiembre, 1964. (s/n)

desplaza de lo tradicional, al interior del Museo de Arte Contemporáneo, como el principal convocante. Sabemos, no obstante, de las afinidades que mantenía el director del Museo, Nemesio Antúnez, con el ámbito de las artes populares<sup>219</sup>, a través del grabado y su producción gráfica y que se expresaban en algunos elementos y recursos compartidos, entre los que encontramos algunos referentes al imaginario de la cultura popular presentes en las alfareras de Quinchamalí, Talagante, Pomaire<sup>220</sup> y que convergen en tópicos de trabajo desarrollados al interior del Taller 99 de grabado. Así podemos entender la presencia y afinidad con Santos Chávez, en este imaginario compartido que encontraríamos reunidos también, en el concurso artístico Juego de Ajedrez, 1966.

Parte de este imaginario artístico popular, se remite inclusive, al breve período de docencia en el plantel de la Escuela de Artes Aplicadas de Nemesio Antúnez por estos tópicos<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Para refrendar esta instancia cabe señalar la Exposición de Grabados Chilenos en Ginebra, con participación de Roser Bru, Jaime Cruz, Nemesio Antúnez, Eduardo Vilches y Violeta Parra (1965). Cortesía de FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo. Y esta conjunción a través del grabado en "Se solicita al IEAP, Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Aplicadas, Círculo de Críticos de Arte y Facultad de Arquitectura y Bellas Artes UC designar sus representantes para el jurado de la II Bienal Americana de Grabado", 1965. FAIMAC, Museo de Arte Contemporáneo, carpeta 15.

<sup>220</sup> Que apuntaban a una dirección distinta de los estudios de Tomás Lago, ya citados. Véase *infra*, pp.61-62, capítulo 2.

<sup>221</sup> "Mi intención al llegar era incorporarme a la Universidad de Chile, en ese tiempo, nadie conocía como yo, en Chile, las nuevas técnicas del grabado. Hablé con el Decano de la Facultad de Bellas Artes, Luis Oyarzún, quien me pidió me sometiera a un examen ante los profesores del ramo, lo que hice, y así, de esta manera, fui nombrado "profesor extraordinario". Hice clases en la escuela de Artes Aplicadas en Arturo Prat, no obstante la cantidad de alumnos inscritos, se me pidió no seguir después del primer semestre. Hubo luego una plaza vacante en la Escuela de Bellas Artes, por motivos burocráticos tampoco pude llegar a enseñar. Como yo no buscaba "pega", sino que quería dar en Chile lo que había aprendido por mi cuenta en el extranjero, me decidí abrir mi propio taller, fue una decisión acertada, de la cual todavía me enorgullezco". En N. Antúnez, "Carta sobre el grabado". En *Retrospectiva grabados 1946-1989*. Galería Praxis, 6 de junio – 8 de julio de 1989. Santiago: Ediciones Hernán Garfías Ltda., 1989, (s/n).

Además de compartir una visión que valora y reconoce en el oficio artístico la valoración de un tipo de saber-hacer, de dominio técnico y conocimiento transferible, que equipara a artista y artesano, podríamos suponer que esta exhibición activó una concepción del arte popular que disienta de la mirada más bien proteccionista y purista de Lago. Centrando la mirada en aspectos más bien positivistas, que correspondían a una organización del trabajo artístico acorde con la división social del trabajo, como una industria a pequeña escala y de ámbito folclórico.

Sin embargo, desde el año 1959, se venían realizando distintas instancias de instalar o visibilizar el arte popular en lo urbano, en coexistencia con las artes plásticas. De esta manera, un arte popular destinado a convertirse en material de estudio, conservación y archivo, era dinamizado y contrastado como parte de un arte vivo bajo la revalorización de las Ferias de Artes Plásticas.

Un artículo de prensa contextualizaba los actores involucrados:

Cuatro cultores del arte popular están representando a la provincia de Coquimbo en la Exposición de Arte Popular que se realiza en Santiago y que fue organizada por el Museo de Arte Contemporáneo que dirige el conocido pintor y crítico Nemesio Antúnez<sup>222</sup>.

Más abajo señala, el mismo artículo, que esta muestra tiene por “objetivo destacar los muy diversos géneros de la artesanía que se practica en el territorio nacional en forma dispersa y anónima”. Generando una mayor visibilidad de esta “Faena”[sic]. No obstante, debido a esta condición de anonimato, “no persiguen un fin utilitario sino decorativo y cuando es utilitario tienen un singular sentido estético”<sup>223</sup>. Aquí lo

---

<sup>222</sup> Diario *El Día*, Op. cit. (s/p), véase nota 218, *infra*, p.116

<sup>223</sup> *Ibidem*.

utilitario es comprendido como el objeto artístico artesanal en tanto que una expresión estética.

Esta muestra lo consigna como un despliegue más dinámico del concepto de objeto artesanal, desmarcándose de su centralidad folclorizante y lo refrenda en un espacio social de vinculación, articulando la idea de un museo abierto o vivo, por un lado, en términos de los objetivos propuestos por el propio Museo de Arte Contemporáneo, -entidad organizadora del evento-, que claramente problematizan el aspecto más bien social, puesto que se realiza un trabajo de vinculación entre el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo Arqueológico de la Serena. Esta última institución, ubicó a “4 artistas” provenientes de las localidades de Vicuña, Tongoy y Compañía Alta, contando el evento con la participación, además, de “centenares anónimos populares”<sup>224</sup>. Por otro lado, todo el evento visibiliza su correspondencia con un deseo de reformular el concepto de arte popular, que fuese más atingente a la idea de un arte social, en términos de agruparse bajo los criterios más amplios de las artes plásticas.

Cabe señalar que la caracterización de las participantes consigna que todas eran mujeres. Materialidades y técnicas presentadas en los trabajos: “Greda, figuras de azúcar, tejidos a crochet y flores de papel. Clara Contreras, es ceramista y realiza figuras de toros, vacas, vaquillas, huasos a caballo, etc., que corresponden a un arte figurativo. Además, en sus obras de greda cocida interviene la flor de la talara”<sup>225</sup>, aspecto que por un lado, visibiliza la actividad creativa y de producción

---

<sup>224</sup> Artículo de prensa. Ibid. ver nota 218, *infra*, del presente capítulo, p.116

<sup>225</sup> Ibidem.



artística femenina, y que por la otra, refuerza su aspecto creativo y estético al equiparar, bajo el concepto de lo plástico, estas modalidades expresivas.

En este sentido, podríamos reflexionar si el ingreso de estas expresiones al Museo de Arte Contemporáneo, en términos de sus significaciones sociales, nos sitúa en las transformaciones de los procesos de significación hacia la reconfiguración de un imaginario compartido que da cuenta de un nuevo fenómeno no observado, vinculado con la idea de un arte y museo social, en el sentido de que el artista y artesano, y las expresiones de artes populares sin distinción de clase, participan en la creación artística y su reconocimiento en iguales condiciones. Por ende, ¿con ello, podemos considerar que esto significa un quiebre respecto al desplazamiento y segregación histórica en que las artes vividas como populares habían sido consignadas, ignoradas por supuestos, estigmas o prejuicios que podríamos considerar de clasistas, al verlas como “incultas o menores” o bien, no artísticas, vulnerándolas simbólicamente?

Además, del carácter informal y no académico de las mismas, en cuanto que, ahora, comienzan a ser vistas como el dominio de un saber-hacer y el desarrollo de un oficio artístico que en la época observamos como una configuración semántica que sostiene su visibilidad, en correspondencia con las demás artes, principalmente las desarrolladas por la EAA.

No obstante, en términos de nominación, en tanto en cuanto que nueva relación con lo instituido -y sus estructuras simbólicas-, el texto nos remite a identificarlos con un arte folclórico, término legitimado en el contexto de la época, subestimando el “arte popular” (que era el nombre de la exposición), palabra que actúa más bien como un estigma o sesgo de clase que nos devuelve a su opacidad, en términos

ideológicos y de construcción histórica, interpelándonos sobre el uso de categorías ya obsoletas para nombrar estas nuevas relaciones y modalidades que problematizan el lugar de lo instituido.

En este sentido, la organización de esta exposición evidencia el carácter dinámico y plástico de búsqueda hacia las modalidades expresivas de las artes populares, principalmente en un contexto urbano. Recordemos las Ferias de Artes Plásticas que se realizaban desde el año 1959 en el Parque Forestal y que fueron también dialogantes con los siguientes hitos que de alguna manera, visibilizan la inquietud por el lugar del artista-artesano en la escena artística chilena.

### **Las Ferias de Artes Plásticas y el Museo de Arte Moderno.**

Es bajo estos antecedentes que es importante destacar los espacios exhibitivos que pudieron emerger de forma alternativa y en los cuales, podemos rastrear respecto a esta nueva relación en que convergieron una diversidad de prácticas, así como la revalorización y el reconocimiento visual y artístico en que comparecían -a modo de espacios de exploración e intercambio colectivo de diversos oficios artísticos-, generando un desplazamiento de la centralidad de lo académico propiamente tal.

Es así como Germán Gassman, un abogado chileno gran admirador del arte popular, toma la iniciativa, tras visitar las Ferias de Artes de París, de recrear una feria de similares características convocando a una diversidad de prácticas artísticas y materialidades, visibilizando sus creaciones al aire libre y en el espacio público. Es por ello por lo que, en diciembre del año 1959, se realiza en el Parque Forestal

entre los puentes de Loreto y Purísima la Primera Feria de Artes Plásticas convocando a diversos artistas, así como a connotados artesana/os en participar de esta iniciativa, entre los/las artesana/os encontramos a Violeta Parra, Manzanito, Etelvina Gaete, etc.

Los organizadores logran situar un espacio alternativo a los Salones Oficiales adquiriendo el carácter de certámenes y adquisiciones por medio de premios y distinciones a las diferentes expresiones plásticas que luego pasarían en el año 1960 a constituir el Museo de Arte Moderno (MAM), institución sin un espacio físico más que el museo abierto al aire libre en el Parque Forestal -como se refería a él, Germán Gassman-, pero vinculado estrechamente al Museo de Arte Contemporáneo<sup>226</sup>.

En esta primera versión y tras el apoyo recibido de distintas entidades universitarias y empresas, la comisión organizadora realizó 5 premiaciones:

La primera categoría correspondía al Premio Universidad de Concepción, que fue entregado a Ida González; el Premio de Pintura a Carlos Ortúzar; Premio de Escultura a Rosa Vicuña; Premio de Grabado a Matías Vial y Premio de Cerámica a Luis Mandiola. Estos premios suponían una suma de dinero destinado a los premiados. En esta instancia, Matías Vial, había señalado en una entrevista el rol que adquiere este espacio para configurar la lógica social de ello en un artículo de prensa en el diario Las Últimas Noticias, el 14 de diciembre de 1959, donde obtuvo el premio de Grabado:

---

<sup>226</sup> Si bien hay registros de correspondencia y actas en el archivo institucional de este Museo, surge la duda al respecto, si obras de adquisición habrían pasado a constituir parte del acervo del Museo de Arte Contemporáneo.

La Feria ha sido más efectiva que los salones y los museos. Es una labor viva que se comunica directamente con el pueblo, no esperábamos tanta afluencia de público. Creo que estas ferias deberían repetirse constantemente sin objeciones estéticas y con la máxima amplitud, tal como la presente<sup>227</sup>.

Sergio Mallol en el año 1960 se adjudica la mención Honrosa<sup>228</sup>. De esta manera, la Feria de Artes Plásticas cumplió un objetivo que, como Museo y organización sin fines de lucro, buscó organizar espacios de encuentro entre arte y sociedad que “abrían nuevas posibilidades al artista y al artesano, permitiéndoles encontrarse con su público, haciéndoles sentir personas respetadas y respetables”<sup>229</sup>

De esta manera el Museo de Arte Moderno (MAM), logra acortar la distancia social y en cierta manera romper con la idea clasista instalada desde las élites de una distinción tajante entre artistas y artesanos, situándolos en un mismo espacio de encuentro y valorizando sus creaciones al defender la presencia del arte popular en las muestras realizadas a lo largo del transcurso de esta feria, en cuanto a que ambos eran *trabajadores* artísticos. Esto también implicaría la valorización de la artesanía como creación artística habilitando canales de comunicación y rescatando del anonimato y desvalorización social a las expresiones de arte popular bajo la idea de lo plástico. De esta manera se sitúa un imaginario desde las artes aplicadas en vinculación con la vida cotidiana, pese a que no contaban con espacios de visibilización más que los Salones Oficiales.

---

<sup>227</sup> Cáceres, Alicia., and Juan. Reyes Navarrete. *Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del Siglo XX: historia hecha con las manos*. 1a. ed., Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008.p. 13.

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Op. cit. p.14.

## **El concurso artístico para artistas el calendario “El Juego de Ajedrez”**

Es en este contexto que el concurso “Juego de Ajedrez” entra en escena y se puede considerar parte de este debate sobre las cuestiones planteadas en los salones y la Feria de Artes Plásticas, como hemos visto, donde cristalizan estas sensibilidades de época y donde se puede identificar una de las directrices de la EAA, reconociendo el énfasis en referentes de carácter local-popular, pero más bien, cruzadas por la actividad creativa del pueblo y las transformaciones o dinámicas asociadas a ello, como fue el caso de las Artes Gráficas.

El objetivo declarado por la Editorial Lord Cochrane tras realizar todos los años, un calendario artístico, y cuyos envíos participaban en la sección de Artes Gráficas en la Bienal de São Paulo, perseguía “divulgar e incentivar el arte chileno; poniendo sus recursos gráficos a disposición de los artistas, de modo de proporcionar al arte, el marco visual que merece”<sup>230</sup>.

La convocatoria expresaba en sus bases difundidas en la prensa<sup>231</sup> los siguientes aspectos: el primero de ellos, informaba que el tema central sería realizar piezas para un Juego de Ajedrez “con total libertad de espíritu y técnica”, estipulando como única condición el respetar la jerarquía de las piezas y su movilidad.

---

<sup>230</sup> Calendario del concurso el Juego de Ajedrez. Editorial Lord Cochrane, 1966. (s/n)

<sup>231</sup> Convocatoria concurso “Juego de Ajedrez para el Calendario Editorial Lord Cochrane 1966”, Santiago de Chile, Diario *La Nación*. 1965. Sección Materias. Carpeta N°1. Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo, FAIMAC.1965.

Consideraban como participantes a todos los artistas, “ya sean escultores, pintores, ceramistas o esmaltistas chilenos o extranjeros residentes en el país”. No obstante, sabemos que participarían dentro de las premiaciones artesanas.

Respecto al Material de trabajo de las piezas: “Puede usarse cualquier material, exigiéndose solamente que sea sólido y durable: terracota, mármol, madera, bronce, piedra, fierro soldado, cerámica, hueso, superficies policromadas, etc.”<sup>232</sup>

Este aspecto, junto con los anteriores, nos permite comprender la manera en que el concurso puso en juego, en sintonía y coherencia, lo que se venía visibilizando en la producción artística y sus modalidades expresivas, que hemos comentado en los apartados anteriores: escuelas artísticas, Salones Oficiales y los espacios exhibitivos analizados. Además, de la idea de “proyectar” el tablero, que vincula directamente a la artesanía con diseño.

Así, el carácter alusivo en la convocatoria a conciliar diversas formas de exploración del trabajo artístico puede ser considerado como una síntesis de lo artístico-disciplinar, propiamente tal, en el campo de lo estético-expresivo, de lo que pudiese comprenderse como una forma interior en una materialidad (Oyarzún):

El artista no trabaja sino secundariamente con conceptos y, aunque su materia originaria sean las imágenes, opera con cosas, como los alquimistas, con la materia y sus matices, con masas y pigmentos, con teclas, cuerdas y bronces, con lenguas sonoras. Y, sin embargo, todo este trabajo tan exteriorizante se vuelve hacia lo interno, hacia la figura oculta del artista mismo y de su dinámica intimidad<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Ibidem.

<sup>233</sup> Oyarzún, Luis. "Ideas sobre el arte contemporáneo". *Meditaciones estéticas : (ensayos)* . 1a. ed., Universitaria, 1981.p. 59 (pp. 37-60)

Es decir, a través de las materialidades, es que se ponen en funcionamiento, tanto las materialidades de las Bellas Artes (bronce, etc.), hasta las materialidades más “espurias” o “no nobles” en que comparece la objetualidad del arte entre materiales reciclables, madera, fierro, cemento; o bien, en la amplitud o expansión de prácticas más vinculadas al arte popular: tallado en madera, crin, conchas, papel, cerámica en greda, etc. presentes en el concurso. Esto grafica, en cierta medida, el uso de materiales maleables que se vinculan al concepto de las Artes Plásticas en su integración al concepto de artista-artesano y los objetivos propuestos por la EAA.

En estas dimensiones comparece en parte la densidad del concurso. Oyarzún opinaba que la tensión define el arte contemporáneo:

Nos interesa el arte contemporáneo no sólo por si mismo, sino principalmente por su íntima ligazón con el estilo de nuestra cultura. En efecto, es posible que en pocas épocas como la nuestra -o tal vez en ninguna- la problemática fundamental del arte haya estado tan sustancialmente unida con la general de la cultura y su destino, es decir, con las preguntas esenciales acerca del hombre y lo que él va haciendo y siendo en su historia presente<sup>234</sup>

Por ende, lo contemporáneo es problemático porque está en transformación, innovando: la creación artística debe explorar todo tipo de materialidades para la expresión de una forma interior, a decir de Oyarzún. Esto se graficaría en la presentación de la convocatoria y lo contemporáneo del evento. No obstante, su planteamiento es moderno, al romper con los registros consignados por las Bellas Artes, dada la integración de otro tipo de materialidades en la descripción de la convocatoria del concurso.

---

<sup>234</sup> Oyarzún, Luis: Op. cit. p. 18; “El arte moderno se describe y define como experimental, un arte que rompe cada día sus propias convenciones” p.47

Al respecto, en primera instancia el jurado iba a estar constituido por: Maruja Pinedo (presidente de la Asociación Chilena de pintores y escultores), Jorge Elliot (Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas), Luis Oyarzún (Director del Museo de Arte Contemporáneo), Víctor Carvacho (Representante del Círculo de Críticos de Arte de Santiago), Sergio Larraín (Decano de la Facultad de Bellas Artes y Arquitectura de la Universidad Católica), Alberto Piwonka (Profesor de Plástica de la Universidad Católica), Mario Toral (Director Artístico de la Editorial), un representante elegido por los artistas participantes, y el Vicepresidente de la Editorial Lord Cochrane.

No obstante, en el Catálogo, “El juego de Ajedrez” del Museo Nacional de Bellas Artes, el año 1966, estipulaba:

Presentamos en esta muestra del Museo Nacional de Bellas Artes, una selección de los ciento treinta juegos recibidos, testimonio elocuente de cómo ven los artistas el juego en la actualidad. Un jurado compuesto de artistas, críticos de arte y representantes de la Editorial, asesorados por Rodrigo Flores, campeón Nacional de Ajedrez, distinguió a los siguientes artistas: Primer premio, adquisición, Sergio Mallol (la Editorial ha donado este juego al acervo del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile). El segundo premio, José Soto. Menciones Honrosas Cuca Buchard, Práxedes Caro, Etelvina Gaete, Analena Fernández, María Jorquera, Rosa Vicuña, René Arriagada, Sergio Castillo, Mario Carreño, Eduardo Marín, Fulvio Martínez y Ricardo Mesa. Acompaña el calendario un ensayo sobre el juego-ciencia escrito por Braulio Arenas, poeta, ensayista...

Cumplimos con estas publicaciones y con esta exposición el propósito, que también nos ha guiado en años anteriores, de difundir la obra de nuestros valores artísticos y literarios, tratando de darles la difusión y dignidad gráfica que les corresponden para su justa y merecida apreciación<sup>235</sup>

El jurado final incluiría a Rodrigo Flores, Campeón Nacional de Ajedrez el año 1965 y a Antonio Romera, crítico de arte.

---

<sup>235</sup> Op.cit. (s/n)



En el despliegue de la crítica y en la reseña difundida en prensa por Luis Oyarzún, encontramos los siguientes aspectos que apoyan nuestro enfoque, en el sentido y lugar consignado al aspecto colectivo del trabajo artístico, que integra la muestra colectiva con su medio de difusión (soporte gráfico) en “un trabajo común de escritores, artistas y técnicos. Tal es su coherencia”<sup>236</sup>, calificando el propio calendario como un objeto-libro. No obstante, también advierte que el concurso en sí es “(...) Un gran Salón de Artes Plásticas no tiene necesariamente más pluralidad de sentidos, de símbolos y máscaras, que esta Sala de Ajedrez”.<sup>237</sup>

Podríamos señalar al respecto, que en esos años 1965-1966, la dirección del Museo de Arte Contemporáneo estuvo a cargo del profesor Luis Oyarzún Peña; el Museo Nacional de Bellas Artes, a cargo del pintor-grabador Luis Vargas Rosas (ex docente de la Escuela de Artes Aplicadas y miembro del Grupo Montparnasse) y Jorge Elliot, director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Cabe destacar la importante presencia de este instituto en vinculación con departamentos locales a nivel regional y con los espacios exhibitivos que comenzaron a visibilizarse. Es así como será relevante poner en relación los trabajos de esos años que devinieron en una comunidad de artistas-artesanos (citando a José Perotti), graficados en la convocatoria abierta del concurso y la exposición inserta en el Museo Nacional de Bellas Artes, que acogió a diversidad de artistas: artistas, artesanos y artífices.

---

<sup>236</sup> Oyarzún, Luis. “El calendario del Juego de Ajedrez”. *La Nación*, noviembre, 1966.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

Por ende, el concurso grafica cómo el registro fotográfico que comparece en el calendario –en su posterior edición y diseño-, la dinámica social expuesta en el debate del arte menor o decorativo como expresión artística, es adjudicado el primer premio a Sergio Mallo<sup>238</sup>, en categoría de obra de adquisición de las piezas realizadas en la técnica de esmalte sobre metales en bronce (procedimiento de la cera perdida), para “el acervo del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Segundo premio, José Soto (fierro soldado), piezas de adquisición de la Editorial Lord Cochrane este último provenía de la Escuela de Artes Aplicadas.

---

<sup>238</sup> Cabe destacar que esta obra de Sergio Mallo es citada en el catálogo y campaña de la muestra “El Pueblo tiene arte con Allende” como parte de los artistas plásticos que manifestaban su apoyo a la Unidad Popular, también está presente en el Manifiesto y Homenaje al *Triunfo de Pueblo*, donde la categoría Pueblo y Lo Popular se articularían, 1970. Véase: Catálogo. "El Pueblo tiene arte con Allende. "La Porfiada Memoria. 2012. blogger. [En línea] <http://laporfiadamemoria.blogspot.com/2012/08/el-pueblo-tiene-arte-con-allende.html>., consultado en Web 12 dic. 2020



Figura N° 7. Detalle prensa. Luis Oyarzún, “Calendario Lord Cochrane”. Con obra premiada de Sergio Mallol. Diario La Nación, noviembre, 1966 (s/n). Cortesía FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

Entre las principales técnicas concurrentes en el concurso encontramos: Bronce (en cera perdida), Fierro Soldado, Terracota y Terracota Policromada, Metal Torneado, Madera Torneada, Cerámica, Conchas, Greda Esmaltada, Esmalte sobre Metal, Madera de Espino y Abedul, Pernos y Tuercas, Ónix, Greda Policromada, Piedra, Material Plástico, Artesanía Popular de Panimávida con crines de caballo, Artesanía Popular de Quinchamalí en barro cocido, Artesanía Popular de Pomaire en barro cocido, Artesanía Popular de Talagante en greda policromada con esmaltes. Como se pudo observar, principalmente en las menciones honrosas, figuran nombres de “relevantes trayectorias” vinculadas a la artesanía y artes visuales.

Artesanas: Sara Hernández (concha; ver Anexo N° 4, Fig. N°8); Analena Fernández (cerámica, Ver Anexo N° 4, Fig. N°14); Lucía Contreras (Panimávida: crines de caballo, Ver Anexo 4, Fig. N°18); Práxedes Caro (Quinchamalí: barro cocido, ver Anexo N°4, Fig. N° 20); Etelvina Gaete (Pomaire: barro cocido, ver Anexo N°4, Fig. N° 25); María Jorquera (Talagante: greda policromada con esmaltes, ver Anexo N°4, Fig. N°30).

Encontramos el uso de expresiones tales como: Artesanía popular de Talagante, Artesanía popular de Panimávida, Artesanía popular de Quinchamalí, Artesanía popular de Pomaire. En este contexto, podemos identificar la equiparación en las premiaciones entre artesano/as y artistas, en las menciones honrosas: Analena Fernández, Práxedes Caro, Etelvina Gaete, María Jorquera. René Arriagada (metal torneado), Mario Carreño (madera torneada), Cuca Burchard (Greda esmaltada), Ricardo Mesa (fierro soldado), Rosa Vicuña (terracota), Fulvio Martínez (material plástico), Sergio Castillo (fierro soldado), Eduardo Marín (madera de guayacán y carbonilla).

Los procesos igualan el trabajo artístico de artesanos y artistas, dado que su ingreso al concurso no es visto como una solidificación de los objetos, sino que esta idea va más bien vinculada a la promoción y resguardo de estas prácticas, pero no desde el punto de vista de su conservación “pura”, sino de consignar que en tanto en cuanto que trabajo artístico, hay un desarrollo gradual, un conocimiento adquirido que si bien los artesanos desconocían en muchos casos o repetían patrones de forma intuitiva, el ingreso al taller aplicado, permitiría modelar la experiencia adquirida en un saber-hacer facilitado por un conocimiento de la materialidad y desarrollo de la técnica, en sus respectivos trabajos de exploración y por ende, el

proceso de creación símil a la transformación de las materialidades en la obra y piezas trabajadas artísticamente.

A diferencia de una visión folclorizante<sup>239</sup> de mantener una conservación/preservación sin un mayor contacto con su contexto, la idea de estas prácticas y de su quehacer artístico como conocimiento adquirido, de un saber-hacer del oficio artístico, es el punto de convergencia entre artistas, artífices y artesanos, que además de compartir un saber técnico que predomina en la década del sesenta, también lo contrasta con la experimentalidad de los procesos y la exploración con nuevas materialidades. Esto no necesariamente significa pérdida - de tradiciones, fórmulas o viejas técnicas-, sino al contrario, permite dinamismo y demuestra la adaptabilidad de los artistas en estos procesos.

No obstante, esta práctica artística y propuesta innovadora en términos de nuevas materialidades empleadas desde la propia práctica que consignaba el oficio artístico y su vinculación con el arte popular, no se vio acompañada de un discurso o planteamiento teórico que pudiera englobar de cierta manera su autonomía, en parte, porque su visibilidad fue consignada bajo la subestimación de la falta de un discurso teórico dentro de la propia construcción de Historia del Arte que los marginaba como un arte menor; en parte, en coherencia con el propio enunciado de las Artes Aplicadas, por ceñirse más bien a la práctica artística que a un discurso

---

<sup>239</sup> Artesanía urbana: “práctica manual con concomitancias sociales” además sin tradición respecto al metal, en algunos casos más decorativo que utilitario. (Ignacio Villegas, 2019) en este sentido, - la artesanía se diferencia del folclor.

teórico. Así, las Artes Plásticas se destacaban por la exploración de materialidades y la diversidad de sujetos que interpelaba.

Es así como bajo esta problematización de la subordinación de las artes menores a las Bellas Artes como premisa, es que podemos observar que surge esta doble articulación del artista-artesano que logra visibilidad en el período. Lo identificamos en términos de un saber hacer (oficio artístico), presente en un doble registro que concibe la propia práctica y creación artística en relación a un colectivo, en lugar del culto a una individualidad. De ahí la importancia del taller y el modelo en su transferencia e intercambio en cuanto en tanto que dominio de un oficio artístico.

Pero, por otro lado, la exploración tanto de artistas y artesanos en el mismo plano que las artes plásticas tributaban de las Bellas Artes y, por ende, compartían visibilidad en los espacios exhibitivos, en el sentido en que, en el Chile de entonces, las artesanías fueron consideradas Artes Plásticas y se equiparó en ambos el oficio y la creación artística legitimada. Baste señalar el reconocimiento, invitación y premiaciones a expresiones de este carácter. Es así como en estos términos, podríamos considerar que el concurso Juego de Ajedrez, manifiesta dicho reconocimiento, en cuanto obra y pieza trabajada, y se correlacionan las Artes Plásticas, las Bellas Artes, las artes populares y aplicadas, en términos de la exploración de materialidades como una modalidad de conocer, experimentar y transferir la técnica y el conocimiento asociado a ella, de ahí la importancia de la coexistencia de estas tres escuelas artísticas en este período.

Es así como encontramos artistas realizando creaciones en Artes Aplicadas, y a su vez, el reconocimiento de la práctica artística en artesanos, inclusive en términos de uso de tecnologías y técnicas que la propia exploración de

materialidades implicaba, sea esta en términos de materialidades en la artesanía, o bien, en el plano del diseño, o en una combinación de ambos.

En el sentido de proyectar, ejecutar obras y piezas artísticas, estos campos se conmutan. En este sentido, se expande el campo de lo artístico, en términos, no teóricos propiamente tales, sino más bien, en términos de prácticas artísticas y en el plano simbólico de su territorialización hacia el despliegue de un imaginario social cuya visibilidad gráfica se presenta en la figura del artista-artesano, en cuanto que integración y síntesis.

Sin embargo, cabe preguntarse si esto implicó alguna verdadera transformación en las consideraciones de la crítica, puesto que, celebraron sus resultados<sup>240</sup>.

No obstante, evidenciamos contradicciones en este aspecto, puesto que los propios artistas se autodefinían participando en estas instancias como artesanos (cuyo paraguas era el énfasis en el oficio artístico, el dominio técnico, y por lo demás, el carácter experimental y exploratorio de la creación artística en búsqueda de nuevos lenguajes plásticos). Es así, como lo pudimos observar en los salones de Artes Aplicadas, con la participación de artistas que a su vez realizaban creaciones vinculando ambos registros, es decir, ambicionaban vincular las Artes Aplicadas a las Bellas Artes.

---

<sup>240</sup> Ver nota 231, *infra*, p. 124, del presente capítulo.

## **Caso y la experiencia vivida del escultor Víctor- Hugo Núñez**

Al respecto, en una entrevista realizada al escultor, Víctor Hugo Núñez (VHN), quien egresa como sastre de la Escuela de Artes Aplicadas y posteriormente, prosigue estudios en la Escuela de Bellas Artes cursando escultura, por avenencia con el escultor Ricardo Mesa, define su trabajo como un oficio artístico.

Para Víctor Hugo Núñez, quien participó en este concurso, declara que fue una manifestación o hito coherente con el contexto social y artístico de la época cuando se le pregunta por su participación en él.

### **G.S: ¿Y eso era parte como de...una especie de visión...?**

V.H.N: No, fue novedoso y fue sorprendente quedar entre...seleccionado y una mención. Pero me recuerdo que el profesor ayudante ahí, trabajó también. Entonces, era como...si estaba estudiando cerámica, hacer una pieza de ajedrez no es la novedad del año. Es como una cosa...es congruente.

En este sentido, cuando analizamos en cómo se articulaba la convocatoria en prensa haciendo referencia a la difusión del concurso que se encuentra en el archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo, y la reseña realizada por Luis Oyarzún, vemos su coherencia.

Al respecto, el artículo de las bases del concurso anteriormente citado, expresaba en la convocatoria el llamado a todos los artistas, tal como sostiene en su discurso VHN. No obstante, se evidencian los giros entre lo declarado y su resultado final, en el devenir del concurso que nos entregan un signo de las transformaciones que se estaban suscitando, en términos del empleo del adjetivo de “artistas”, ampliando el campo a otros sujetos que consignamos bajo este término, sumándose las menciones honrosas tanto a artistas como artesanas, e



implicando una transformación a lo consignando por las Bellas Artes con respecto de lo artístico.

Bajo este contexto, el campo artístico que se expande articula lo popular, las artesanías y el concepto de lo plástico. Para VHN, todos estos elementos se integran en la ejecución de la obra y su transferencia en el dominio de la técnica en la “tela de mosquitero”, enseñada como oficio artístico por Ricardo Mesa, tras su experiencia vivida a partir de su exilio en México:

V.H.N: (...) Pero cuando llego al exilio, no tenía nada. Yo llegué con diez dólares. Me compré unas pinzas, un martillo, unos pedacitos de alambres de cobre. Me quedaron cuatro dólares en el hotel. Te ponen por un mes. Y empecé a hacer artesanías de joyería. Y con...haciendo con remachitos [sic] del mismo cobre. Recuerdo que los vendí todos. Y bueno, de ahí comencé. De nada, nada, nada...a trabajar y cuando vino un concurso y un evento muy...muy importante acá, la Primera Trienal de Escultura. Participo y como no tenía nada. -Bueno, sólo la técnica de Ricardo Mesa, de las figuras- y hice un hombre sentado que se llamó homenaje al "Preso Político Desaparecido" a tamaño natural...Bueno, eso lo corté en tela de mosquitero de metal como si fueran pantalones...camisas, con cortes...Entonces, los cosí con alambre y le fui dando pliegues, arrugas y todas esas cosas...Y hice esa obra, eh...que gané el Primer Premio de adquisición de la Primera Trienal de Escultura. Entonces, fue bien interesante...como en el tiempo, como se me funde lo que es la...artesanía de las...de la sastrería con la malla, sin ningún recurso de nada. No tenía herramientas...porque eso lo trabajas con una cuchara, un plato y vas dando forma y la mano. Y pude hacer esa obra, pero es la formación del sastre...que está detrás del artesano... ¿ah?, que lo lleva a... a hacer todas estas cosas...<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Entrevista realizada al escultor radicado en México, Víctor Hugo Núñez, 03 de mayo, 2020. Véase Anexo N° 2.2



Figura N° 8. Primer premio de adquisición. Primera trienal de escultura. Homenaje al preso político desaparecido. Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México, 1979. Cortesía del autor, Víctor Hugo Núñez.<sup>242</sup>

Además de reconocer la transferencia de conocimiento por la adquisición de técnicas como la tela de mosquitero –(‘tela de mosquitero, una técnica que me enseñó Ricardo Mesa` )<sup>243</sup>, enseñada por Ricardo Mesa-, esto implicó que en esos años participara con un juego realizado en cerámica (fig. nº22, Anexo N°4), pues asistía al taller de Samuel Román en la EAA. De acuerdo a Mesa, en el mismo evento participó el ayudante del taller, reforzando la idea de la congruencia del concurso con el contexto de difusión de la plástica y las expresiones populares a nivel de su presencia en lo institucional. Recordemos que este concurso fue organizado por la Editorial Lord Cochrane y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, y la muestra final se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes.

**G.S: Bueno eh, usted comentó que había sido alumno de Ricardo Mesa. ¿En qué años?, ¿cuándo ingresa a Bellas Artes o Artes Aplicadas?**

V.H.N: No, cuando estaba en la Escuela de Artes Aplicadas...yo primero entré a la Escuela de Artes Aplicadas...Como tenía cinco años de sastrería, me metí a "Diseño

---

<sup>242</sup> <https://www.xn--victorhugonuez-1nb.com/> [En línea] consultado en Web. 25 may. 2020

<sup>243</sup> Ibidem.

de Modas". A los pocos meses, la...maestra -que no recuerdo el nombre- eh...me dijo 'Víctor Hugo, ¿no quiere estudiar otra cosa?', porque sus diseños...son tan dramáticos...y feos (risa) que usted nunca va a ser un diseñador de modas'. Entonces, me pasé a Cerámica que...estudié con Samuel Román, pero Samuel Román nunca iba ahí,  
(...) Ricardo Mesa fue fundamental para mí, fue un extraordinario maestro. Fue genial, tenía una formación muy grande, pero él...todas las esculturas que él hizo, que la hizo en tela de mallas (...)

**G.S: Entonces, usted primero...digamos, que su primer acercamiento -como práctico- con la escultura, fue en su taller de cerámica ¿no?**

V.H.N: En la Escuela de Artes Aplicadas... Y la Escuela de Artes Aplicadas... me, me entregó algo muy interesante...en el sentido de que, yo tengo una formación de la Escuela de Artes Aplicadas...Entonces, eh...Yo hago una escultura...eh, muy...tú te das cuenta no es comercial. Elementos de denuncia, en una beca que me gané contra la violación y muerte de niñas y mujeres a lo largo de la República...-tú ahora, has visto todas esas cosas-. No es comercial, pero...lo que he logrado vivir y mantener una cierta "dignidad" con la escultura, sin tener que ponerse culero, miserable, a ver cómo puta madre uno puede vender algo, y de seductor y coquetón.  
(...) Entonces eh, cosas de Arte Aplicado...que me permiten...tener una cierta libertad...me permitieron. Ahora es el caos total, de poder hacer con el desparpajo total, lo que quisiera sin tener que ser o mantener una línea, un concepto que quedan atrapados en la galería. Es tremendo. Sí he hecho cosas...Entonces, me ha permitido...Mira, Guillermo Núñez también, me...era interesante lo que hacía con sus pósteres, sus afiches y todas esas cosas. También Guillermo Núñez, mis respetos con él...eh, interesante porque...había una cosa paralela a eso que, que hay cosas que son..."coquetonas" y que tú esas, pueden ser...más vendibles, pero el concepto plástico...te mantiene una libertad<sup>244</sup>.

En esta idea entregada por el artista, al señalar la "dignidad" y el concepto de lo "plástico", aquel concepto que brinda libertad de expresión para los diversos registros y materialidades que elige el artista para trabajar, pero desarrollados gracias a la formación en el oficio entregado por la EAA y la EBA. Esto nos devuelve a la idea propuesta en sus inicios por la Escuela de Artes Plásticas, entendiendo lo plástico en el sentido de integrar el oficio, el dominio técnico y la dimensión artística-estética, que nos remite a la libertad en el proceso de creación artística que reúne en sí como exigencia de obra, integrar el arte, la artesanía y lo aplicado.

---

<sup>244</sup> Ibidem.

Por otro lado, en ambas entrevistas, Pérez Tobar y Núñez, es recurrente el autodescribirse como obrero para consignar el trabajo artístico como un dominio técnico al explorar las materialidades y sus posibilidades, en el sentido de que el proceso de creación artística implica un saber hacer, la exploración de los materiales, su ductilidad, y el empleo de una técnica.

**G. S: No, es interesante porque esta idea de lo plástico...o de lo aplicado...está como más vinculado...Ahora, como me dice en términos de materialidades, como a este uso de técnicas...de poder, crear...eh, a través de estas materialidades, de estos usos, ¿no? Hay cierta plasticidad en eso.**

V.H. N: Lo que pasa es que, en la actualidad, yo no logro entender la formación de los escultores actuales...eh, no saben tomar una...una tijera, no van a poder soldar...no van a poder tallar nada. Y todo es conceptual, todo está en la computadora...es un concepto distinto...pero cuando realizan cosas -con la formación que uno tiene-. Yo soy un obrero...pues soy...puedo ser carpintero...soy de todo y es la formación, el "oficio"<sup>245</sup>.

Respecto a la relación con las materialidades que el arte aplicado consignaba en la idea de un arte exploratorio o experimental, más que uno industrial propiamente tal, encontramos evidencias si realizamos un contrapunto con el Salón de Artes Aplicadas del año 1966. Esta idea sobre la transferencia de conocimiento en el aprendizaje de una técnica, también se encuentra en el relato de Eduardo Pérez Tobar, al señalar el uso de la técnica del "pez de castilla". Ahora bien, el artista se pronuncia en términos de los recursos empleados y las exploraciones que se expandían al campo de lo artístico:

**G.S: Y respecto a los talleres de escultura ¿Sólo a Mesa?, ¿Maluenda? Le pregunto por el carácter de los talleres y el uso de las materialidades...**

V.H.N: Yo trabajé mucho en resina poliéster. Fui de los primeros que empezó a trabajar en Chile, la resina poliéster. Porque mi padre trabajaba en una inmensa fábrica, era gerente de esa fábrica. Hacían barcos, hacían silos...de 10 metros. Y trabajaba en la resina poliéster. Y entonces, yo llegaba con mi material preparado. Ortúzar que trabajó también la resina poliéster, fue incluso profesor de la Escuela, de técnicas...y Ortúzar, quedaba sorprendido de las pastas que yo llevaba, que en

---

<sup>245</sup> Ibidem. El énfasis es nuestro

aquella época había secretos industriales que nadie podía saber y me los pasaba mi padre, ya preparado. Entonces, por ejemplo, un producto para que la...la resina no se gotee, el cabosil. Eran secretos industriales, y ahora lo sabe todo el mundo. Pero fui de los primeros que empecé a hacer el trabajo en resina poliéster.

**G.S: Es interesante el trabajo con nuevas materialidades a nivel de Escuela, de los materiales nobles como el bronce...ese trabajo...**

V.H.N: Yo trabajé en la fundición, yo hice algunas cosas muy elementales...pero tú, si modelabas a...una modelo a tamaño natural. Tenías que hacer la estructura. Después modelarla y después sacar los moldes de yeso, tamaño natural, de hacer los moldes...cómo hacer todo el molde...Y después para vaciarlo y cómo vaciarlo adentro de yeso o resina. Pero todo, de un trabajo muy de...albañil, muy obrero. Muy, de mucho trabajo o desde el oficio de escultor.

**G.S: Y eso digamos, estaba más focalizado dentro del taller, ¿no?, esta forma de hacer era parte cómo del aprendizaje...**

V.H.N: Pero claro, claro, por supuesto. Bueno, tú...tú no ibas a mandar a hacer que te hicieran un molde, tenías que hacerlo tú. Ahora, puedes llegar y mandar a hacer la cosa. Pero tienes que aprender a trabajar la resina poliéster, la silicona, molde de silicona...molde de yeso o eh...soldar...autógena.

Para concluir, en esta reflexión final, encontramos en estos aspectos analizados y los discursos que emergen, el lugar donde se reúne una síntesis de lo abordado, en cuanto las escuelas artísticas, el oficio artístico, el carácter experimental y exploratorio de los talleres, la declinación entre bellas artes y arte aplicadas por la integración del concepto artista- artesano, y las categorías que emergen de artesanía artística y el diseño, plantearon algunos puntos de convergencia para visibilizar esta configuración o constelación que podemos observar, recuperando el sentido atribuido por Cornelius Castoriadis, en cuanto, la institución histórico-social es donde se manifiesta el imaginario social<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup> Riffo Pavón, Ignacio. "Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales." *Comuni@cción* [online]. 2016, vol.7, n.1 [En línea], pp.63-76. Disponible en: [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S221971682016000100006&lng=es&nr\\_m=iso](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S221971682016000100006&lng=es&nr_m=iso) ISSN 2219-7168, consultado en Web. citado 12-12- 2020

## Conclusiones

Si bien, observamos que la declinación de la dicotomía entre Bellas Artes y Artes Menores permitió el ingreso del concepto de artista-artesano a la institucionalidad artística chilena de la época, esta visibilidad y reconocimiento social no es tan evidente en otros períodos, por ende, puede ser considerada parte de un imaginario social instituyente frente a la narrativa oficial de la historia del arte hegemonizada por las Bellas Artes.

Recuperando las ideas de un arte social contra la segregación clasista respecto a la distancia social de las Bellas Artes, como interés de clase, se recuperó la necesidad y el desplazamiento de un Arte Popular Moderno hacia un Arte Industrial, en términos de la exploración de nuevas materialidades y recursos, y la democratización del arte. Esto es vivido entre artistas, artífices y artesanos donde convergen las Artes Populares, las Bellas Artes y las Artes Aplicadas.

Los cambios a la formación introducidos por Ventura Galván en los primeros años del sesenta a la EAA, que integraron el oficio artístico y el dominio técnico como una sola actividad, o el ingreso de la Escuela de Canteros al estatuto académico en el año 1962, en la que se institucionalizaron de cierta manera las figuras del Obrero y el Artesano, colaboraron con el proceso de conformación de la idea de un artista artesano. En este sentido, fue decisiva la reforma en la educación artística y la democratización del arte, que abandona la distancia social entre las

Artes Aplicadas y las Artes Populares, en virtud de su integración a las Artes Plásticas.

También, las Ferias de Artes Plásticas (1959-1971), organizadas en el espacio público por iniciativa del Museo de Arte Moderno, contribuyeron a esta visibilización social de las nuevas figuras del artista-artesano y del arte popular.

Así, el concepto de artista-artesano que emergió de esta investigación es uno que aglutina los siguientes aspectos:

- 1) La propia experiencia vivida en el proceso creativo;
- 2) La adquisición de una práctica-teórica por la exploración de materialidades;
- 3) Un conjunto de saberes de diversas técnicas, algunas provenientes de las artes populares;
- 4) La idea del oficio artístico, en tanto en cuanto que la adquisición universitaria de técnicas y saberes, así como de un título universitario;
- 5) La idea clave de que la exploración de las materialidades visibilizaba una sensibilidad artística.

Finalmente, el concepto integrador de artista-artesano es de naturaleza militante, en el sentido de que hay una idea de praxis artística que emerge con mayor ímpetu a mediados de la década del sesenta, como parte de un imaginario social que nos remiten a las reformas socialistas y libertarias de las ideas de Roger Marx y Joseph Proudhon, por citar algunos ejemplos no tan conocidos que emergieron en esta investigación.

En ese sentido, en términos de materialidades y de exploración de una estética más experimental, podríamos señalar que la EAA y EAC fueron más dinámicas y

promotoras de las transformaciones que se sucederían posteriormente tras la reforma, en la Escuela de Bellas Artes. Recordemos que la reforma de la Escuela de Bellas Artes se dio de manera desfasada con respecto de las modificaciones reglamentarias suscitadas en la década del sesenta las escuelas analizadas, las que promovieron una mayor libertad a través de su modelo pedagógico enfocado en la experimentalidad y las exploraciones en términos de materialidades (laboratorios y taller), y, por ende, podríamos destacar la opacidad en la cual la EAA desaparece. Así, a partir de 1967, pareciera que las escuelas de Artes Aplicadas y la Escuela de Canteros, comenzarán a ser descuidadas, en virtud de su carácter más práctico que teórico (funcional estético más que conceptual), cuestión que se verá refrendada en la visión de las Artes Plásticas que emergerá después de la reforma. Pero también, la ausencia y/o desaparición de documentos asociados a las trayectorias de las Escuelas de Artes Aplicadas, colaboran a generar dicha impresión.

Asimismo, la EAA tras su proximidad a la Fundación Salomón Sack, supuso que las Artes Aplicadas fuesen vistas como más cercanas al mundo industrial y económico que al de las artes en tanto en cuanto que expresión de una sensibilidad peculiar. Es decir, finalmente primó la visión hegemónica de las Bellas Artes, como aquella resistencia a cierta funcionalidad, desatendiendo los planteamientos y objetivos que las artes aplicadas buscaban. Lo cierto es que no hay estudios al respecto y ante la carencia de bibliografía y/o estudios críticos que problematicen y puedan extenderse sobre el estatuto de lo artístico respecto de la integración de lo



estético y lo técnico, se dificulta la valoración del impacto estético y simbólico que tuvieron estas prácticas artísticas.

No obstante, es evidente la dimensión social y transversal del planteamiento de esta escuela respecto, al desarrollo de las Bellas Artes, en el sentido que buscó dialogar con otras disciplinas no centradas exclusivamente en lo “artístico puro” sino que buscaba integrar otros saberes a su quehacer y al trabajo colectivo, integrando tanto en sus planes de estudios, talleres en menciones, las manifestaciones que emergieron en los espacios vinculados a estas escuelas.

Por su parte, el salón de Artes Aplicadas del año 1966, que reunió en una misma instancia al diseño y a la artesanía, integrándolas, nos permitió observar la emergencia del concepto de artista-artesano como parte de un imaginario compartido de la época.

Sin embargo, existía cierto celo que subalternizó el campo de lo popular a una visión disminuida de una clase social que sólo puede optar a cierto proteccionismo y paternalismo estatal (inclusive se lo calificó de “instintivo”), en tanto en cuanto que extensión de una forma de vida que se mantiene constante ante la discontinuidad histórica que representaba la transformación social. De ahí su potencia, puesto que aspiraba a resignificar la vinculación de lo popular con las facultades creativas de un pueblo (unidad e identidad) y que la EAA, subvirtió en un concepto dinámico que problematizaba y resignificaba la producción de sentido al integrar las prácticas del arte popular.

En este sentido, la escisión entre la potencia creativa y la estratificación fue pensada, por ejemplo por Tomás Lago, en términos de la organización del trabajo artístico o división social del trabajo, más que en una instancia política de un movimiento artístico capaz de expandirse hacia las Artes Aplicadas, bajo el paraguas de un arte social, que alimentaba la transformación social.

Así, la idea de un arte popular proveniente del primer concepto de Folclor, nos remite a otra categoría compleja: la idea de pueblo. Ello nos sitúa en una categoría más de acción política (deber ser y hacer), que de objeto de estudio etnológico positivista, bajo cierta racialización de las relaciones de clase, tal como ocurría en Lago. Por oposición, el concepto de artista-artesano buscó precisamente no solo salvar estas distancias, sino reconfigurar la idea de pueblo, en una más abarcadora, democrática y configuradora de una sensibilidad colectiva contemporánea, es decir, consciente de sí y de su tiempo.

Por otro lado, observamos que primó una visión hegemonizada desde las Bellas Artes en los Salones estudiados en el período, por sobre la consignada en las Artes Plásticas, en el sentido que ésta última promovía su integración, en la medida que se constituía en una condición material a estas exploraciones acogiendo estas modalidades expresivas diversas. Lo que genera mayor inquietud ante la drástica desaparición de estas prácticas artísticas.

En este sentido, el concurso artístico el *Juego de Ajedrez*, logró reunir a una diversidad de sujetos, entre ellos artistas y artesana/os, en torno a la ejecución de un trabajo artístico. Al hacerlo, no solo equiparó al artista con el artesano, sino que

homologó los conceptos de Bellas Artes y Artesanías, al convocar a los participantes a la creación de objetos que reunían en sí cualidades estéticas y funcionales.

Así, las principales ideas compartidas de estas escuelas (EAA y EAC) presentan una sensibilidad por un arte social que resultarían coherentes con la experiencia y posterior proyecto de la Unidad Popular. Punto que hace interrogarme sobre su escasa visibilización o estudio en términos de exploración de nuevas materialidades y sus proyectos en directa relación con la categoría de pueblo y su posible vinculación con categorías más políticas en el estudio del arte.

Finalmente, en el transcurso de nuestra investigación hemos identificado al menos tres puntos neurálgicos del proceso de constitución del concepto de artista-artesano: de una parte, las referidas a las técnicas y a los saberes asociados a los procesos formativos de los artistas y de los artesanos, tal como se verificaron en el espacio universitario y las mutuas influencias en los productos artístico-artesanales que la Universidad buscó promover en el periodo. De otra, un proceso de transformación de los conceptos de experiencia, en lo que concierne a la comprensión de la sensibilidad y su mutua relación con la racionalidad artística y el concepto de pueblo. Por último, las futuras necesarias investigaciones acerca de los modos a través de los cuales, las relaciones entre el arte y un nuevo concepto de artesanía, ciencia y técnica, uso y disfrute, práctica y teoría colaboraron en nuestro país a la construcción de la idea de arte contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA

### Archivos Institucionales

- Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile Fondo Histórico (FAIMAC)

Serie Correspondencia (1947-1991), Expedientes 1964-1966  
Serie Impresos, 1947-1980 , Catálogos 1964-1966

### Libros

- Antúnez Nemesio, *Carta aérea*. Santiago: Los Andes, 1988.
- Angenot, Marc., and Hilda H. García (traductora). *El discurso social : los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI: España, 2010.
- Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus* . 1a. ed., Nueva Visión, 1957.  
-*Lo artístico y lo estético*. 2ª. ed., Casimiro libros, 2012.
- *Arte Popular Chileno. Definiciones, Problemas, Realidad Actual*: Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, con la colaboración de la UNESCO. Santiago: Ed. Universitaria, 1959-1960. 109 pp.
- Braulio Arenas. "El juego de Ajedrez o visiones del país de las maravillas". *Editorial Lord Cochrane*, Santiago de Chile, 1966
- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE, 2007
- Cáceres, Alicia., and Juan. Reyes Navarrete. *Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del Siglo XX: historia hecha con las manos*. 1a. ed., Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008
- Castillo Eduardo (ed.), *Artesanos, artistas, artífices: La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros, 2010.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad* . 1a. ed. en Acracia., Tusquets, 1984.
- Denzin, Norman K., et al. "Métodos de recolección y análisis de datos". *Manual de investigación cualitativa*. Vol. IV. 1a. ed., Gedisa, 2012.

- Escobar, Ticio. *El Mito del Arte y el Mito del Pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 1986
- Fratini, Francesa (ed.). *Arte Popular Moderno*. Ed. Doble, España, [1969 ] 2004.
- Garcés Durán, Mario. “Crisis Social y Motines Populares En El 1900.” LOM Ediciones: Santiago 2014
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo, México D.F. 1977
- Gibbs, Blanco Castellano. “El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa.” *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*, vol. 6, Ediciones Morata, 2012
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Ediciones Manantial: Buenos Aires, Argentina. (2008) [2005]
- MAC. *Catálogo Razonado: colección Museo de Arte Contemporáneo*. Santiago: MAC, 2017
- Morris, William. *A pesar de los estragos del tiempo: sobre libros y artes populares*. El Desvelo ediciones, 2018, trad. Tomás García Lavín; *Arte y Artesanía*. Ed. José J. De Olañeta, España, 2018; *Las artes menores*. Ed. José J. De Olañeta, España, 2018.
- Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.) Éditeur. *L’Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre Anthologie de textes sources: Publications de l’Institut national d’histoire de l’art*, PUR. Paris, Francia. 2014.
- Oyarzún, Luis. *Meditaciones estéticas : (ensayos)* . 1a. ed., Universitaria, 1981
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Editorial Manantial. Buenos Aires, Argentina. 2013) [2011]
- Read, Herbert. *Arte y Sociedad* . Guillermo Kraft Lt, Buenos Aires, Argentina, 1960;
  - Arte e industria: los principios del arte industrial*. Ed. Infinito, primera edición en español, Argentina, 1961
- Marx, Roger. *L’art social*. Paris: Collection, Bibliothèque Charpentier, [1903] 1913, (XI-312 p.)

- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio-la verdad-la fuerza-la belleza-la vida-el recuerdo-la obediencia*. Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1941
- Villegas, Ignacio. *Dibujos y formas en cobre chileno*. Ed. LOM, Santiago de Chile, 2019
- Wunenburger, Jean – Jacques. *Antropología del imaginario*. Ediciones del Sol. Buenos Aires, Argentina. 2008

### Artículos en periódicos

- “Arte y Polémica. Salón en discordia. Abierto al fuego”, *Las Últimas Noticias*. Sábado 22 de mayo, 1965. Pág. 10-11.
- Brescia, Maura. Prensa: “Sección Panorama Cultural”, *Diario La Nación*, viernes 06 agosto, 1965
- Carvacho, Víctor. “Es un digno homenaje a Andrés Bello: LXXV Salón Oficial de Artes Plásticas es el ‘más corregido y disminuido’ de la historia artística de nuestro país”. *Diario La Nación*, página 2; miércoles 19 de mayo, 1965.
- Campos, Edmundo. “Arte Polémico: Otro pincel se alza contra el Salón”. *Las Últimas Noticias*, martes 25 de mayo, 1965. Pág. 7
- “Cuatro artistas populares de la provincia participan en Exposición de Arte Folklórico”. *Diario El Día*, jueves 24 de septiembre, 1964.
- “Juan Egenau: un pintor que no cree que haya artes menores: lo prueba esmaltando metales”. Prensa: *Las Últimas Noticias*, Santiago, 26 de julio, 1955.
- “Juego de Ajedrez para el Calendario Editorial Lord Cochrane 1966”, Santiago de Chile, *Diario La Nación*. 1965. Sección Materias. Carpeta N°1. Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo, FAIMAC.1965.
- “Segundo Salón de Artes Aplicadas”. *Noticias del Museo de Arte Contemporáneo*, 1966; Artículo de Prensa. “Segundo Salón de Artes Aplicadas”. *El Mercurio*, domingo 1º de agosto, 1966.
- Oyarzún, Luis. “El calendario del Juego de Ajedrez”. *La Nación*, noviembre, 1966

## Artículos en revistas

- Brunet, Richón. " La Escuela de Artes Aplicadas y su Porvenir." *Revista de Arte*, 4.19-20 (1938): p. 14 – 21.
- Herrera, Raúl. *Revista en viaje*. Empresa de Ferrocarriles del Estado de Chile, 1959. pp 54-56.
- Letelier, Jorge. " Artes aplicadas." *Revista de Arte*, 3.14 (1937): p. 15 -19.
- Mori, Camilo. "Trayectoria de José Perotti". Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes. Santiago: *Revista de Arte*. 12 v., n° 4, (jun.-jul. 1956), p. 19-25.
- Perotti, José. "Las Artes Aplicadas en Chile", *Revista de Arte*, año I, no 4. Santiago: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, diciembre 1934-marzo 1935, p. 8.

## Documentos

- *Escuela de Artes Plásticas Sección Artes Aplicadas*. Santiago: Editorial Nascimento, 1934.
- *Escuela de Artes Plásticas, Sección Artes Aplicadas*. Santiago de Chile: Ediciones Talleres de la editorial Nascimento, 1933
- Isamitt, Carlos. *Artes aplicadas en Chile en el ámbito popular*, [mecanografiado, incompleto] (s/d). Carpeta N°6, serie Correspondencia, Fondo del Archivo Institucional (FAIMAC), Museo de Arte Contemporáneo.
- "Escuela de Artes Aplicadas: se acuerda declarar de carácter universitario la cátedra de ebanistería" Universidad de Chile. Actas de Consejo Universitario, sesión 22° ordinaria, 6 de agosto de 1958.
- "Reglamento de la Escuela de Artes Aplicadas". *Prensas de la Universidad de Chile*. 1936.
- Giovanni Mochi. "Del arte del dibujo aplicado a la industria". *Revista de Bellas Artes*. Santiago de Chile, N°2, Año 1, noviembre de 1889.
- "Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo", (aprobado en sesión del H. Consejo Universitario en 15 de noviembre de 1961 por decreto del rector N°10228, de 17 de noviembre de 1961).

- “Decreto y Reglamento del Museo de Arte Popular”, 1962. Decreto nº4.044, de 17 de julio de 1962
- *Primer centenario de la sociedad de artesanos “La Unión”. Cien años de acción a la luz del mutualismo, 1892-1962*, 12 de enero, Santiago de Chile. Editorial Centenario de la Sociedad de Artesanos La Unión, Imp. y Lito “Stanley”, Santiago de Chile, 1962
- *Actividades desarrolladas por el MAC durante el año 1965*. Sección Materias, carpeta 1, año 1966. FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.
- Acta del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. *Resumen de Actividades realizadas en el año 1965*. Firmado por Luis Oyarzún Peña. (pág. 2).
- Noticias del Museo de Arte Contemporáneo, IEAP, Universidad de Chile, mayo de 1965. FAIMAC, Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo.
- Correspondencia dirigida a Mario Bahamonde, jefe del depto. de Extensión Universitaria de la Universidad de Chile en la Sede de Antofagasta, enviada por Fernando Morales (comisario general), 12 de mayo, 1965. FAIMAC, Archivo institucional del Museo Contemporáneo.
- Noticias del Museo de Arte Contemporáneo, IEAP, Universidad de Chile, FAIMAC. Domingo, 23 de mayo, 1965.
- “Así trabajo yo: El volantinerero Guillermo Prado”. Volumen 7, N° 1, Colección *Nosotros los chilenos*. Ed. Quimantú, 1971.
- Acta N°4. Salones. Salón de las Artes Aplicadas. Envío a la exposición de artesanía artística en Alemania. Sala de exposiciones de la Universidad. Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Sección Materias, Carpeta 2, 1966. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.
- Acta nº5, 31 de marzo. Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Sección Materias, Carpeta 2, 1966. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo. 1966
- *Acta N° 14* (27 de abril, 1967). Salón Oficial, Sección Materias. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo. 1967
- Calendario del concurso el Juego de Ajedrez. Editorial Lord Cochrane, 1966.



- Carta de invitación, II Salón de Artes Aplicadas, 08 de noviembre, 1966. Documento mecanografiado. Sección Materias, Carpeta 14-18. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo. 1966
- Bases del concurso publicadas en catálogo (diciembre de 1966). Alberto Steinberg. Sección Materias, Carpeta 14. Publicación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. FAIMAC, archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo. 1966
- Reglamento de la exhibición “Artesanía Artística Internacional”, a realizarse en Stuttgart en 1966. Sección Materias, Carpeta 2. 1965. FAIMAC, Archivo institucional del Museo de Arte Contemporáneo.

## Catálogos

- *Arte instintivo, pintura instintiva. Escuela de invierno, Universidad de Chile. Mesa redonda de Arte Popular Chileno con la colaboración de la Unesco, Santiago: Ed. Universitaria, 1959.*
- “Arte Popular Americano”, *catálogo exposición*, 1964, Museo de Arte Contemporáneo.
- Catálogo de exposición *Primer Salón de Artes Aplicadas*: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. 1964
- Elliot, Jorge. Catálogo del *Primer Salón de Artes Aplicadas* (diciembre de 1964). Imprenta Londres. 1964.
- *Exposición de Pintura Instintiva*, Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. 1963.
- *Exposición de Arte Popular*, Universidad de Chile. Ed. Zig-Zag. Santiago de Chile, noviembre a diciembre de 1953.
- Miras, Pedro. *LXXVI Salón Oficial de Artes Plásticas*. Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.
- Steinberg, Alberto. Catálogo, “Segundo Salón de Artes Aplicadas en el Objeto Contemporáneo”. Diciembre de 1966, Museo de Arte Contemporáneo. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

- Plaza, Galvarino. Catálogo del *Salón Oficial, LVXX*. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile: Imprenta Londres. 1965
- “El Pueblo tiene arte con Allende”, 1970, *catálogo*.

### Artículos/Capítulos en Libros

- Castoriadis, Cornelius. En “El imaginario social instituyente”. *Hecho y por hacer: pensar la imaginación: encrucijadas del laberinto V*. 1a. ed., Eudeba, 1998
- Delgado, Juan Manuel, and Juan Gutiérrez Fernández. “Análisis semiótico del Discurso”. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Síntesis, 1995. pp. 427-464
- Ginzburg, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. 2a. ed., Gedisa, 1994
- Hermann Muthesius. "The significance of applied art", in Isabelle Frank (comp.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 78 [trad. cast.: "Importancia de las artes aplicadas", en Tomás Maldonado (comp.), *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2002.
- Levi, Giovanni: *Sobre Microhistoria*, en Peter Burke (editor), “Formas de Hacer Historia”, Madrid: Alianza Universidad, 1996, pp. 119-143

### Tesis

- Baeza Badilla, Felipe Andrés. “Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile: de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99”. Tesis de Grado (Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte) Universidad de Chile, 2017.
- Brega, Federico. “Desmantelando el aparato de extensión artística de la U. de Chile, 1970-1976: un expediente crítico”, Tesis de Grado (Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte), Universidad de Chile, 2017.
- Molina Baeza, Cristóbal, *Alberto Piwonka: en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile*, tesis de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España. 2015

## Artículos en línea

- "Acuarelas de Ventura Galván Llorente." *Revista de Arquitectura* , 2.2 (1991): Pág. 76-79. [Última fecha de consulta: 07 -11- 2020]. Disponible en: < <https://dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/view/31076>
- Molina B., Cristóbal. "Orígenes de la Plástica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile: Parraguez, Dvoredsky y Galván". *Revista de Arquitectura* , 16.21 (2010): Pág. 42-51. [Última fecha de consulta: 10-11-2020]. Disponible en: <https://dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/view/27907>
- Quijada, Felipe. "Un arte para todos: Artes aplicadas y populares en la educación artística chilena". *Anuario, Grupo de investigación Archivo del Museo de Arte Contemporáneo*. Enero 2018, pp. 68-91. [Última fecha de consulta: 28-05-2020]. Disponible en: [https://mac.uchile.cl/content/documento/2018/enero/anuariogmac\\_web2.pdf](https://mac.uchile.cl/content/documento/2018/enero/anuariogmac_web2.pdf)
- Riffo Pavón, Ignacio. "Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales." *Comuni@cción*. 2016, vol.7, n.1: pp.63-76. [Última fecha de consulta: 12.-12- 2020]. Disponible en: [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S22197168201600010006&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S22197168201600010006&lng=es&nrm=iso)
- Vallejos O., Diego. "La reforma del '46 hoy: Entrevista Hernán Behm R / HB." *Revista de Arquitectura*, 12.14 (2006): Pág. 111-115. [Última fecha de consulta: 10-11- 2020]. Disponible en: <https://dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/view/28263>

## Otros Recursos en Línea

- "Ojo con el arte", 1990, TVN. (Programa dirigido por María de la Luz Savagnac y conducido por Nemesio Antúnez). [Última fecha de consulta: 23-10-2020] . Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AWn1-lj3VIY>
- *PUBLICACIÓN OFICIAL LEGISLATURA EXTRAORDINARIA* Sesión °2, en martes 11 de octubre de 1960. [Última fecha de consulta: 23-10-2020]. Disponible en: [https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/21712/1/C19601011\\_02.pdf](https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/21712/1/C19601011_02.pdf)

# Anexos