

**UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION E INFORMACION
ESCUELA DE PERIODISMO**

**EL MODELO COMUNICACIONAL DE
“CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”.
LA FUNCIÓN DEMOCRÁTICA DEL MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PRESENTADO EN CONFORMIDAD A
LOS REQUISITOS PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

PROFESOR GUÍA: CARMEN MUÑOZ HURTADO

**AUTORAS: DANIELA ANWANDTER MONTES
BERNARDITA CRUZ MONTES
EVA MARÍA GÓMEZ SÁNCHEZ
JIMENA SILVA CUBILLOS**

SANTIAGO – CHILE

2001

AGRADECIMIENTOS

A Dios por acompañarnos.

A Carmen Muñoz por guiarnos.

A nuestras familias por apoyarnos.

A Milan Ivelic por abrirnos su institución museal.

RESUMEN:

La presente investigación comienza con la inquietud por adentrarnos en el escenario de la plástica en Chile. Para esto, tomamos uno de los fenómenos socio-culturales más relevantes del inicio del milenio a saber, la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”. Tal exhibición nos permitió realizar un recorrido conceptual por los derroteros seguidos por el arte nacional y, a su vez, ir descubriendo los modelos comunicacionales utilizados por los medios y la institución museal para la presentación de la muestra.

Primero, nos adentramos en las conceptualizaciones básicas que atraviesan transversalmente la problemática del arte en nuestro país. Términos como: criterios curatoriales, tradición y trasgresión y, fundamentalmente, función democrática del Museo fueron abarcados tanto desde la discusión teórica como de la contextualización en el ámbito socio-cultural chileno.

Como periodistas, consideramos pertinente enfrentar el discurso académico extraído de las fuentes bibliográficas con la aplicación de un instrumento cualitativo de investigación. Para lo anterior creamos un grupo de discusión que nos permitió reconstruir –desde la interacción comunicacional– el escenario social que dio origen a la exposición. El grupo, se realizó en el auditorio del Museo Nacional de Bellas Artes, con una exitosa convocatoria.

Finalmente se aplicó un modelo de Análisis de Discurso al corpus lingüístico surgido del grupo. Con este modelo, la comprensión de las problemáticas claves de la muestra - tales como la cobertura de los medios, la función democrática museal y la polémica generada en la tercera parte de la exposición- surgió con total lucidez. Para otorgarle mayor rigor metodológico a nuestra investigación y, con la intención de acercarnos al problema desde todas sus aristas, aplicamos el mismo modelo a la cobertura de la prensa durante la realización de CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES. La contrastación entre el discurso producido por la aplicación del

instrumento y el discurso elaborado por la prensa fue clave en la consecución de nuestros objetivos.

ÍNDICE:

RESUMEN	1
1. INTRODUCCIÓN	4
2. CONCEPCIÓN DE LA IDEA DE LA INVESTIGACIÓN	5
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	7
4.1. OBJETIVOS GENERALES	7
4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
5. JUSTIFICACIÓN DE LA INESTIGACIÓN	8
6. VIAVILIDAD DE LA INVESTIGACIÓN	9
7. DISEÑO METODOLÓGICO Y NATURALEZA DE LA INVESTIGACIÓN	9
8. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	10
8.1. HIPÓTESIS DESCRIPTIVAS	10
8.2. HIPÓTESIS CAUSALES	11
9. ANTECEDENTES DEL PROBLEMA	11
9.1. HISTORIA DEL MUSEO Y SUS FUNCIONES	11
9.2. EXPOSICIONES AL INTERIOR DEL MNBA	24
9.3. DIRECTORES DE LA INSTITUCIÓN MUSEAL	27
10. MUESTRA “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”	28
10.1. PRIMER PERÍODO	28
10.2. SEGUNDO PERÍODO	30
10.3. TERCER PERÍODO	34

11. MARCO TEÓRICO	37
11.1. CONTEXTUALIZACIÓN DEL FENÓMENO DE LA PLÁSTICA	37
11.1.1. VANGUARDIAS EUROPEAS DEL SIGLO XX: CONTINGENCIA HISTÓRICA Y POÉTICA DE LOS ARTISTAS	37
11.1.2. BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DE LA PLÁSTICA CHILENA	45
11.1.3. 1970-1990: PERÍODO CONVULSO DEL ARTE NACIONAL	52
11.2. CONCEPTUALIZACIONES BÁSICAS INHERENTES AL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	57
12. ANÁLISIS DEL DISCURSO APLICADO AL GRUPO DE DISCUSIÓN SOBRE “CHILE, 100 AÑOS...”	72
12.1. GRUPO DE DISCUSIÓN COMO INSTRUMENTO CUALITATIVO DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES	72
12.2. EXPLICACIÓN DEL MODELO UTILIZADO: ANÁLISIS DEL DISCURSO DE T. A. VAN DIJK	74
12.3. DESCRIPCIÓN SITUACIONAL DEL GRUPO DE DISCUSIÓN	79
12.4. ANÁLISIS DEL DISCURSO: UNIDADES DE REGISTRO Y CONTEXTO	80
12.5. EXTRACCIÓN DE LAS MACROESTRUCTURAS SEMÁNTICAS	102
13. CONSTRUCCIÓN ARBÓREA	108
14. APLICACIÓN DEL ANÁLISIS DE DISCURSO A LA PRENSA	115
14.1. UNIDADES DE CONTEXTO Y REGISTRO	115
14.2. EXTRACCIÓN DE LAS MACROESTRUCTURAS SEMÁNTICAS	145
15. CONSTRUCCIÓN ARBÓREA	152
16. CONCLUSIONES	159
17. BIBLIOGRAFÍA	171
17.1. BIBLIOGRAFÍA CITADA	171

17.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	173
18. ANEXOS	174
1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	

La retrospectiva “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” fue la primera muestra que intentó hacer una reescritura de la historia de la plástica chilena del siglo XX. El contexto socio-cultural en que se enmarcó coincidió con la llegada de una nueva centuria y de un nuevo milenio. Junto a esto se daba inicio al mandato de Ricardo Lagos, primer gobierno socialista de la concertación.

Una de las estrategias comunicacionales de dicho gobierno estaba amparada en el lema “Cultura para todos”, que suponía la apertura de espacios artísticos sin restricciones ni censura para la ciudadanía. En este sentido, la exposición generó grandes expectativas en el imaginario social por reivindicar, desde la plástica, una historia fragmentada y aún en tránsito. Sin embargo, en el desarrollo de la muestra fueron surgiendo una serie de problemáticas que pusieron en jaque la finalidad integradora que ésta perseguía. Tanto así, que la tercera parte estuvo rodeada de un sinnúmero de polémicas que fueron la prioridad de los medios de comunicación a la hora de cubrir el evento.

Un encuentro antológico es necesariamente un encuentro con la historia. No aquella escrita sólo desde la fluidez cronológica de los hechos, sino también desde la comprensión y el análisis de los intersticios surgidos en ella.

Por lo anterior, consideramos que el nuevo periodismo no sólo debe conformarse con un relato homogeneizador de los fenómenos, sino especialmente permitir una mirada divergente y configuradora de cultura y sociedad.

2. CONCEPCIÓN DE LA IDEA DE INVESTIGACIÓN

Al revisar la cobertura periodística de la exposición, tomamos conciencia de que existía una laguna –o “cabo suelto”– entre la descripción de la muestra hecha por los medios de comunicación y el tratamiento teórico que se le dio a ésta a nivel curatorial, registrado en los tres catálogos que la sustentaron. Antes de plantearnos la pregunta de investigación, utilizamos este “cabo suelto” para construir ciertos antecedentes inherentes al fenómeno.

La primera parte de la exhibición abarcó el período comprendido entre 1900-1950 y se llamó “*Modelo y Representación*”. Los discursos relacionados con esta parcela de tiempo presentan una total claridad producto de una manifiesta intencionalidad didáctica. Llama la atención que en este período la historia se describe como una trayectoria lineal, unitaria, basada en modelos foráneos especialmente el academicismo europeo. Sin grandes convulsiones internas, especialmente políticas y sociales, la República se iba asentando y, junto a ella, el arte era un correlato natural del devenir de la nación. Ante este escenario, la curatoría de la primera parte se remitió a describir los hitos fundamentales del proceso que abarca desde la academia hasta la renovación.

Ya en la segunda fase (1950-1973) se produce un quiebre en el tratamiento de la historia. La estrategia comunicacional para construir el discurso ya no se ampara en criterios didácticos que ordenen cronológicamente el panorama de la plástica. Por el contrario, se hace uso de categorías extraídas de la teoría estética para estructurar un escenario que manifiesta no sólo diversidad estilística, sino que también un marcado interés de hacer del arte un discurso político y social. “*Entre Modernidad y Utopía*” fue el título que pretendió ilustrar el período.

La problemática principal se hace patente en la tercera parte de la muestra “*Transferencia y Densidad*” (1973-2000) El discurso de la historia desaparece tras alambicadas conceptualizaciones erigidas por un solo autor: Justo Pastor Mellado. Su

metodología para organizar esta etapa se basó en la elaboración de “diagramas”, los que fueron construyendo un montaje confuso que no contribuyó al esclarecimiento de un período convulso tanto para las artes como para la situación socio-política del país. Esta complejidad se vio reflejada en las informaciones que la prensa difundió, las que evidenciaron la falta de especialización de los periodistas que se desempeñan en los espacios culturales, quienes no fueron capaces de comprender los objetivos y fundamentos de la muestra, centrando por esto su atención en las problemáticas surgidas entre los artistas que no estuvieron considerados dentro del diagrama creado por Mellado.

Más allá de la polémica de los artistas auto excluidos, la reflexión surge en torno a cómo la principal institución artística del país intenta reconstruir el escenario plástico del siglo XX. Esto tiene una estrecha relación en cómo fenómenos relacionados con la identidad, la memoria y la tolerancia aún no se resuelven a partir de discursos realistas, sino que a través de abstracciones teóricas.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A la luz de la revisión de ciertos antecedentes respecto de la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” y, tomando como inicio de nuestra investigación el “cabo suelto” recientemente expuesto, el problema de la tesis sería el siguiente:

En un escenario cultural, deficitario de un ejercicio crítico y especializado por parte del periodismo, consideramos fundamental reflexionar en torno a la eficacia, tanto comunicacional como social, de una institución de la relevancia del Museo Nacional de Bellas Artes. La presente tesis centrará su atención en la supuesta función democrática adjudicada al Museo a partir de la muestra recién mencionada. Lo anterior no sólo implica realizar un recorrido descriptivo de la exhibición, sino también proyectar el evento a aquellos fenómenos aún en ciernes en la reflexión periodística. Tales fenómenos implican trazar un camino conceptual acerca del estado de la plástica chilena y, a su vez, tomarla como un

barómetro para comprender el tratamiento que dan los medios de comunicación a las proposiciones artísticas más relevantes.

Nuestra pregunta de investigación queda entonces explicitada de la siguiente manera: **¿Cumplió la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” el objetivo museal de ejercer una función democrática en el escenario social chileno?**

4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. OBJETIVOS GENERALES

- ~~///~~ Comprender si el Museo Nacional de Bellas Artes cumple una función democrática en el escenario actual de la plástica chilena.
- ~~///~~ Analizar las políticas curatoriales del Museo Nacional en la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”
- ~~///~~ Determinar el tratamiento que la prensa dio a la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ~~///~~ Crear un marco conceptual que dé cuenta del estado de la plástica chilena en el siglo XX.
- ~~///~~ Definir un conjunto de términos claves inherentes al escenario museal.
- ~~///~~ Realizar un Grupo de Discusión que abarque diversas tendencias discursivas en torno a la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”.
- ~~///~~ Aplicar un modelo de análisis a los discursos surgidos del instrumento Grupo de Discusión.

~~✍~~ Analizar la prensa que cubrió la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”.

~~✍~~ Contrastar los resultados surgidos del modelo de análisis aplicado a la prensa y al Grupo de Discusión.

5. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

~~✍~~ **Conveniencia**: Ante un escenario deficitario de periodismo especializado en el ámbito de la plástica, una investigación que supere la mera recopilación de fuentes historiográficas, intentando comprender el fenómeno del arte desde la teoría y el análisis adquiere valor en sí misma.

~~✍~~ **Relevancia Social**: Creemos que los más beneficiados son los estudiantes de ciencias de la comunicación quienes podrán comprobar, a la luz de esta tesis, la importancia del periodismo de investigación como base para cualquier especialización futura. A su vez, la facilidad otorgada por el Museo para realizar el Grupo de Discusión al interior de la institución, revela en qué medida nuestra investigación logra hacer un diagnóstico de las políticas curatoriales del mismo, a través de la interacción discursiva. El interés demostrado por su director, Milan Ivelic, respecto de la creación de dicho grupo, refleja la atención puesta en los resultados de esta investigación en tanto detecta el alcance de la muestra en nuestro escenario sociocultural.

~~✍~~ **Implicaciones Prácticas**: La sistematización de la historia visual de nuestro país, junto con la comprensión de las problemáticas surgidas en torno a la muestra y la recreación del escenario en el que se desarrolló, sirven de documento y manual de consulta de un fenómeno cultural y estético de infinitas proyecciones.

~~✍~~ **Valor Teórico**: Tanto la creación de un marco conceptual en torno a las vanguardias artísticas de nuestro país y a las problemáticas museológicas, esta

investigación adquiere un valor teórico fundamental por su claridad e intención didáctica.

~~✍~~ **Utilidad Metodológica:** La aplicación del Grupo de Discusión junto con el análisis de éste mediante un modelo extraído de la lingüística del texto, sirven de herramienta para próximas investigaciones, ya que todos los pasos han sido explicados permitiendo su futura utilización. A su vez, queda demostrada la importancia de la interacción comunicativa en el tratamiento de fenómenos inherentes a la cultura y a la sociedad.

6. VIABILIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

La resonancia que tuvo esta exposición en el ámbito de la plástica permitió mantener el interés de sujetos protagonistas. Esto, sumado a que el Museo se negó en su momento a realizar un foro sobre la tercera parte de la muestra, posibilitó que estos actores ocuparan el espacio del Grupo de Discusión como una instancia de reflexión y divergencia hasta entonces inexistente, en el cual pudieron expresar sus descargos y aportes en torno a una muestra que no dejó indiferente al circuito artístico.

Junto con el tratamiento de la prensa, la existencia de los catálogos que apoyaron cada una de las fases del evento, posibilitó conocer de antemano los objetivos y fundamentos teóricos que dieron origen a esta exposición.

El acceso a fuentes bibliográficas claves para la consecución de nuestro trabajo permitió la construcción de un marco teórico y referencial que sustentara la tesis.

Los cursos impartidos por la Universidad en relación al arte y a la cultura, nos proporcionaron un conocimiento previo que nos permitió acceder con mayor fluidez a la bibliografía y comprender el escenario de la plástica en Chile.

7. DISEÑO METODOLÓGICO Y NATURALEZA DE LA INVESTIGACIÓN

El tipo de estudio de esta tesis es descriptivo, esto es, describe situaciones y eventos intentando develar cómo se manifiesta un determinado fenómeno. Todo estudio descriptivo busca especificar las propiedades inherentes a un grupo de personas, comunidades o escenarios que serán luego sometidos a análisis.

Nuestra tesis tomó la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” no sólo como una retrospectiva del devenir de la plástica nacional, sino como un reflejo proyectivo de las problemáticas curatoriales, del tratamiento periodístico y de la fragmentación histórica del país.

El objetivo de los estudios descriptivos de aproximación cualitativa no implica relacionar ciertas variables con intenciones de realizar una medición sino, por el contrario, la intencionalidad básica del paradigma cualitativo es comprender, a través de determinados descriptores, cómo los discursos que subyacen a un escenario social reflejan de manera integradora las problemáticas de dicho escenario. Para lo anterior el diseño de la investigación utilizó un instrumento pertinente a su naturaleza cualitativa a saber, el Grupo de Discusión. Junto con la sistematización de los conceptos surgidos de la bibliografía, la utilización de esta herramienta permitió contrastar el discurso oficial de la prensa con aquel surgido de la interacción comunicativa. Luego, para otorgarle coherencia y solidez a la aplicación de dicho instrumento, se utilizó un modelo de análisis de discurso extraído de las teorías comunicacionales y lingüísticas de T. Van Dijk.

8. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

8.1. HIPÓTESIS DESCRIPTIVAS

~~El~~ El Museo Nacional de Bellas Artes no cumplió una función democrática en la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”

~~La~~ La prensa dio mayor cobertura a la polémica suscitada por la tercera parte de la exposición.

- ✍ Los fundamentos teóricos que acompañaron a la tercera parte de la muestra clausuraron la supuesta función democrática del Museo.
- ✍ El tratamiento de la prensa dio cuenta de la falta de especialización periodística en torno a la plástica.
- ✍ El catálogo de la tercera parte de la exposición “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” no contribuyó a la comprensión del período que abarcó desde 1973 al 2000.
- ✍ El tratamiento periodístico que da la prensa en Chile a los eventos culturales se centra más en el efectismo de un espectáculo que en el análisis de un fenómeno socio-cultural.

8.2. HIPÓTESIS CAUSALES

- ✍ El objetivo didáctico de la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” no se cumplió al representar períodos convulsos desde el punto de vista político y social.

9. ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

9.1. HISTORIA DEL MUSEO Y SUS FUNCIONES

Una vez que el escultor José Miguel Blanco regresó a Chile en 1875, tras ocho años de perfeccionamiento en Europa, surgió en él una gran inquietud que poco después se concretaría en el Palacio de Bellas Artes.

Para llevar a cabo esta idea se elaboró un esbozo titulado “Proyecto de un Museo de Bellas Artes”, artículo que fue publicado en las páginas de la Revista Chilena, en el año 1879, dirigida entonces por los literatos Miguel Luis Amunátegui y Diego

Barros Arana, los cuales presentaron al público el posterior enunciado que comenzaba con el siguiente párrafo:

“Damos acogida, con placer, al interesante artículo del señor Blanco uno de los artistas más inspirados, inteligentes e instruidos, con que se enorgullece el Nuevo Mundo. Creemos que su proyecto debe ser protegido por todos aquellos que se interesen por el engrandecimiento del país.

El arte es quizás la manifestación más bella y espléndida de la inteligencia humana.

Un pueblo como el nuestro, que día a día progresa más y más, debe tener artistas, y estímulo para los artistas.

Ojalá que se acepten las ideas del señor Blanco.

Los directores”¹.

A continuación se presentaba el artículo a través del que José Miguel Blanco exponía a los lectores por un lado, la importancia del arte para un país, y por otro, la necesidad de un museo que albergue toda la creación nacional como patrimonio. A través de sus líneas señala que Chile a pesar de ser un país pobre, comparado con el resto del continente, posee una ventaja intelectual por sobre los otros, así como destacadas aptitudes artísticas.

“Desde nuestra emancipación de la metrópoli, época en que empezamos a cultivar libremente todos los ramos del saber humano, se ha podido notar que el pueblo chileno es un pueblo esencialmente artista. O’ Higgins dibujaba y pintaba, con la misma facilidad que el maestro Santelices esculpía sus imágenes para nuestras iglesias; el señor Zegers dibujaba con tanta maestría, que casi podemos decir, en presencia de sus obras, que aventajaba al malogrado Gana, muerto en la primavera de la vida”.

“Los maestros y fundadores de la Academia de pintura, escultura y arquitectura, se complacían al reconocer en alumnos aptitudes artísticas desarrollada en alto grado(...)”.

¹ Citado en 1975 - 1976 por la revista Aisthesis N° 9 "La Pintura y sus Problemas en Chile". Instituto de Estética de la Universidad de Chile. 1° ed. Santiago, Chile. 159 - 160 p.

“(…) El día en que el gobierno establezca museos, y haga enseñar dibujo en las escuelas públicas; el día en que los particulares empiecen a proteger a los artistas, ese día Chile va a ser en América lo que es Italia en nuestra Europa, el país más artístico del continente”².

A raíz de lo mencionada la creación de un lugar que albergara y recogiera la iniciativa de artistas y obras de arte, tanto de artistas nacionales como extranjeros, se hizo necesario.

“Esos hombres que desplegaron toda su actividad y toda su inteligencia en servicio de la patria, comprendieron desde temprano, que un Museo de Bellas Artes, no es un establecimiento de lujo, para el país que esté llamado a vivir y a enriquecerse con el trabajo personal. Lo juzgaron, pues, no sólo necesario, sino también indispensable (...). Sabían que en el viejo continente hasta la aldea más insignificante ostenta orgullosa su pequeño museo, para que el viajero admire las obras de sus hijos más esclarecidos y sirva de estímulo a los que sientan arder en su pecho el noble deseo de honrar a la Patria”³.

El texto completo de este artículo fue reproducido en la revista oficial “*Anales de la Universidad de Chile*”, en Noviembre de 1879 y en el “Diario Oficial” el 15 de Diciembre de ese mismo año, mostrándose así la intención del gobierno de respaldar la iniciativa de Miguel Blanco. De ese modo el entonces Coronel, Marcos Maturana, amante del arte, con el objetivo de ir concretando esta idea, se entrevistó con el Ministro de Instrucción Pública, Manuel García de la Huerta, el cual decretó:

“SANTIAGO, julio 31 de 1880, he acordado y decreto: Nómbrase una comisión compuesta del Coronel don Marcos Maturana, y de los profesores Giovanni Mochi y don José Miguel Blanco, para que organice el Museo Nacional de Pinturas, que debe instalarse en los Altos del palacio del Congreso.

² *Ibid*, p 161.

³ *Ibid*, pp 161, 162.

Dicha comisión procederá a formar un inventario de los cuadros y demás elementos que se pusieren a su disposición, debiendo quedar el cuidado de la oficina, a cargo del profesor don Giovanni Mochi”⁴.

De esta manera el 18 de Septiembre de 1880 se inauguró el Museo de Bellas Artes, en los altos del Palacio del Congreso. Aníbal Pinto, Presidente de la República en aquel entonces y don Manuel García de la Huerta, su Ministro de Instrucción, estuvieron presentes en este acto, junto al pintor Giovanni Mochi, primer director del Museo.

En 1887 el Museo fue trasladado a la Quinta Normal de Agricultura, al edificio que se construyó para Exposiciones Anuales de Bellas Artes. El primer conservador del Museo fue Enrique Lynch, nombrado en el año 1897, mientras el museo aún estaba en la Quinta Normal.

En Mayo de 1901 se celebró un concurso de arquitectos patrocinado por el Ministro Joaquín Villarino, al que se presentaron dos proyectos; el del arquitecto Alberto Cruz Montt y Emilio Jequier, quien obtuvo la dirección de la obra.

Después de muchas pugnas por descubrir el lugar donde se levantaría el nuevo Museo de Bellas Artes y de superar multitud de obstáculos tanto económicos como de otras índoles, Enrique Cousiño encontró el espacio adecuado y definitivo -junto a lo que hoy en día es el Parque Forestal- para comenzar a edificar el Museo.

“Hubo muchas dificultades para construir; paso a paso, los decretos desfilaron uno tras otro, creando ítems para continuar la construcción, incluso hubo un año en que no se contempló en el presupuesto de la Nación dineros para continuar. Nueve años duró esta lucha, llena de tropiezos, dificultades y peripecias”⁵.

Finalmente, el 18 de Septiembre de 1910, y como parte de las celebraciones patrias del centenario, fue inaugurado el actual Museo Nacional de Bellas Artes, que en aquella época albergaba también a la Escuela de Bellas Artes. Su estilo arquitectónico se define como neoclásico, pero con fuerte presencia Art Nouveau.

⁴ *Ibid*, pp 163 - 164.

⁵ *Ibid*, p 166.

Desde entonces muchos años han transcurrido y actualmente el museo desarrolla un rol fundamental en nuestra sociedad, ya que a nivel nacional es la máxima institución en el ámbito de las artes plásticas.

Para referirnos a la función social y democrática que supuestamente cumple el Museo, nos remitiremos a un completo trabajo de investigación elaborado para la cátedra Taller de Investigación de la Universidad Diego Portales, facilitado por la profesora guía y sus autores: Loredana Braghetto, Rosario Díaz, Bárbara Encina, Roberto Tessler y Francesca Vilamitjana.

Según entrevistas realizados por los alumnos a los asistentes del director del Museo, Patricio Muñoz y Ricardo Fuentealba, se aprecia la existencia de una diferencia fundamental entre lo que debiera ser el Museo y la imagen que esta institución proyecta. El Museo no sólo dice ser abierto, democrático, pluralista, sino también afirma cumplir con las funciones sociales y culturales que se le han encomendado, no obstante, sus propios asistentes coinciden en que la apreciación es otra, ya que el aporte del Estado está muy cuestionado.

Patricio Muñoz, licenciado en artes de la Universidad Católica, responde a la pregunta si acaso el Museo cumple con una función democrática, de la siguiente manera: "Yo creo que sí, o sea, notoriamente sí. De hecho yo creo que es cuestionado un poco por eso por la diversidad en que se plantea, por la diversidad de exposiciones, a algunos les gustaría que fuera un Museo de vanguardia por ejemplo, y que solamente potenciara a los artistas contemporáneos y que se olvidara de toda esta historia de los viejos artistas, o también de estos personajes que están de moda en el extranjero, no lo ven muy bien. Y también está la otra mirada, que es un Museo que potencia demasiado el arte contemporáneo, que no se queda con lo tradicional. Para algunos el arte está centrado en la imagen, por lo que es reconocible, o sea, el arte realista básicamente, mientras que otros creen que está centrado en la objetualidad, en el arte conceptual. Y yo creo que el Museo es todo un poco y en eso es un Museo abierto (..)".

"(...) O sea, el nivel de exposiciones que ha adquirido el Museo es tremendo, o sea, la dinámica expositiva de antes, estoy hablando de antes del 90, incluso del 93,

incluso con Nemesio (Antúnez) en la dirección, lo único que se mostraba era su patrimonio (...) Hoy el nivel expositivo es de 20 exposiciones anuales prácticamente, lo cual es enorme. Y eso es un indicador claro de que es una apertura (...)"

"(...) Aquí la función social está basada en la apertura del Museo (...)"

Tomando en cuenta las diferencias de interés y de público que visitan las diversas muestras, los alumnos le preguntan cuál es el criterio usado para el marketing y la publicidad de las exposiciones.

"(...) Es una falencia endémica que tenemos, o sea, el gran problema que tiene el Museo es que es un Museo estatal entre comillas, donde los recursos que tiene para su desarrollo son precarios. Entonces este Museo que debiera estar sirviendo como modelo para otros museos, para todos los museos de Chile de hecho, es el único Museo que se atrevió a dar un salto importante e ir hacia el empresariado y nosotros las exposiciones las hacemos con un 90% de los recursos de los privados, o sea, el Estado no está poniendo ni un centavo en cada exposición que se hace (...)"

Según explica el profesional, ante la falta de recursos en el presupuesto, lo que sucede es que se van reduciendo los fondos para cada ítem. La mayoría de las exposiciones internacionales llegan al Museo Nacional de Bellas Artes con todo financiado, es decir, montaje, catálogos, afiches, e incluso se contratan empresas para la asesoría y difusión comunicacional. En cambio, con las exposiciones nacionales sugiere que hay que hacer malabares para montarlas en forma exitosa.

"El Estado sólo se encarga de la conservación del edificio básicamente, que implica también la planta de trabajo".

En tanto, Ricardo Fuentealba, licenciado en Arte de la Universidad Católica y Master en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, hace hincapié en la falta de especialización y preparación de los periodistas para encargarse de la difusión de las exposiciones. "Aquí podría haber una labor periodística y podría haber un departamento o una persona, un periodista debe tener conocimientos, saber las materias porque sino igual uno termina entregando la información (...). Este Museo necesita personas que sepan de la materia, y en este caso nosotros funcionamos como "Circo Chamorro", o sea, desde la producción completa de las exposiciones hasta los

curadores cuando se necesitan para determinar ciertas cosas de una exposición puntual hasta la relación de difusión".

"(...) Estamos pensando en tener una imagen corporativa, en tener un medio de difusión, hay muchas ideas rondando pero no hay presupuesto".

A raíz de las anteriores intervenciones, el grupo que realizó la investigación sobre la Función Social del Museo Nacional de Bellas Artes determinó que serían cinco los diversos agentes y conceptos que intervienen en esta tarea: museo, difusión, representatividad, gestión cultural y función democrática y social

~~el~~ Museo

"El museo es una exposición para el público, un museo no sólo debe ser mirado. Debe ser vivido"⁶.

Si se efectúa un recorrido por la ciudad de Santiago, nos podemos dar cuenta de que el arte no tiene presencia en el espacio urbano. La relación entre el arte y el público es casi inexistente, por lo tanto, el número de personas que han logrado acceder a los espacios culturales es escaso.

Esta preocupante situación se ve acrecentada por la actitud paternalista del director del Museo. "Qué saco yo con mostrarles a un grupo de personas de Recoleta, de La Florida, de cualquier parte, una exposición que no va entender para nada, porque no conoce contextos, no tiene referentes. Yo tengo que partir de otra manera. Y ahí está el papel de la educación"⁷.

Para exponer el significado de "museo" los autores del trabajo en cuestión hacen referencia a la mesa redonda "*Primera mirada: una curatoría posible*", evento realizado el 24 de abril de 2001 y que contó con la presencia de Francisco Brugnoli, director del Museo de Arte Contemporáneo; Gaspar Galaz, escultor y profesor de cátedra en el instituto de Estética y Universidad Católica; Gonzalo Arqueros y

⁶ ALDEROQUI, Silvia citado por BRAGUETTO y otros. 1996. Museos y escuelas: socios para educar. 1° ed. Bs. As, Argentina. 1 p.

⁷ DIBAM citado por BRAGUETTO y otros. 1997. Seminarios de patrimonio cultural. 1° ed. Santiago, Chile. 137 p.

Guillermo Machuca, profesores de las universidades Arcis, Central y Chile. A continuación se reproducen las intervenciones más significativas para esta tesis.

En la reunión Francisco Brugnoli señala que "un museo se define no por el edificio. No precisamente por las cosas que haga, sino particularmente por algo que guarda, se define por su colección". "El estado del edificio y algunos otros deterioros de carácter presupuestario, falta de recursos para contratación de personal para una vigilancia adecuada, impidieron que esta colección saliera a luz por años. El presupuesto universitario aunque haya sido mejor años atrás, no es un presupuesto que permita realmente la adquisición de obras. Los artistas nacionales sintieron una gran solidaridad con esta institución, hicieron generosas donaciones a lo largo del tiempo".

Machuca y Galaz no dudaron en señalar que el responsable de la crítica situación presupuestaria que afecta al Museo, sin duda es el Estado, situación que precisa Galaz en la siguiente cita: "los últimos cincuenta años están revelando una suerte de alejamiento del Estado, una suerte de mirar para el lado cuando se trata del área cultural. Una suerte de distancia, de incompreensión absoluta cuando se trata de rescatar la memoria del colectivo. En el Museo hay un problema de obras. La pregunta es qué papel tiene el Estado en la preservación de la memoria colectiva enfocados en las artes visuales. ¿Qué vamos a hacer con el MAC [Museo de Arte Contemporáneo]? ¿Es necesario vender el MAC, privatizarlo? ¿Qué tiene que hacer el Estado con el MAC? ¿Qué posibilidades tiene mañana Pancho Brugnoli y los directores que lo van a suceder, de tener un presupuesto, aunque sea mínimo, para pagarle un mínimo a un artista, para no tener que decirles "por favor ustedes pueden donar (...)? Por que este no es un museo de la solidaridad, porque habría que llamarlo Museo de la Solidaridad II, porque ya hay uno."

Al igual que los autores de "*Función Social del Museo Nacional de Bellas Artes*", coincidimos que son varias las tareas que un museo debiera cumplir. Del texto "*Museología: introducción de la teoría y práctica del museo*" de Luis Alonso Fernández, se extraen las siguientes funciones: identificar, autenticar y datar las obras, registrar, inventariar y catalogar, investigar, preservar y conservar los bienes

naturales, exhibir, educar. Y de los apuntes docentes del profesor Julio Tobar U. *Museología general* Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Plásticas, 1997, se agregan: “difundir y deleitar”⁸.

En todo caso, es misión del Museo ejercer la función social al interior de la institución y difundirla a toda la sociedad.

Para el ex director de la Dirección Nacional de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM), Enrique Campos Menéndez, el deber de una institución de esta envergadura no se limita únicamente a catalogar, estudiar, mantener y restaurar el valor y la integridad de las obras, sino que además debe interceder para ponerlas al alcance del espectador. Sin embargo, él reconoce la dificultad que tienen algunas personas para acceder y visitar lugares como estos. Por lo tanto, se desprende que la misión del Museo también debe ser velar y disponer de la información en libros que den cuenta de las exposiciones, pero que a su vez, no posean un valor desmesurado.

"El Museo es una institución permanente al servicio de la sociedad y su desarrollo, no tiene fines de lucro y está abierto a todo el público; su misión es adquirir, conservar investigar, comunicar y exhibir las evidencias materiales de los pueblos y su medio ambiente con el fin de destinarlas al estudio, educación y recreación"⁹.

Difusión

Actualmente el desarrollo de los medios electrónicos y el avance de las nuevas tecnologías han hecho posible que la difusión de la información se propague en forma más rápida e instantánea. Ya en 1936 y 1942, *The Study of Man* de Ralph Linton señalaba ciertos principios admitidos que resumimos en los siguientes puntos:

⁸ BRAGUETTO, Loredana. DÍAZ, Rosario. ENCINA, Bárbara. TESSLER, Roberto. VILAMITJANA, Francesca. Junio 2001. *Función democrática del Museo Nacional de Bellas Artes*. UDP. Santiago, Chile. 15 p.

⁹ CÓRDOVA González, Julia citado por BRAGUETTO y otros. 1995. *Interpretación del Patrimonio Cultural*. Ediciones Universidad de Tarapacá, Impresos Universitaria S.A. 1° ed. Santiago, Chile. 31 p.

- 1- Los elementos de la cultura serán adquiridos primero por las sociedades que están más cerca de sus puntos de origen, y más tarde por las sociedades alejadas o que tengan contactos menos directos.
- 2- Del principio anterior deriva el principio de las supervivencias marginales, según el cual, cuando un área transmite un nuevo elemento o rasgo de otras áreas, éstas tienden a conservarlo aunque el área de origen de aquel elemento o rasgo sufra transformaciones y mejoras que a su vez transmiten a otras áreas. Este principio trae aparejado a otro:
- 3- La difusión se efectúa de modo irregular y a diferentes velocidades.
- 4- No todos los elementos son igualmente aceptados, constituyendo una barrera para la difusión, con lo cual otras culturas más alejadas y dispuestas tal vez a aceptarlos no los puedan recibir.
- 5- Los elementos culturales acostumbran difundirse por los grupos funcionalmente relacionados.

No obstante, los principios anteriores están condicionados por factores variables como el número de individuos que entra en contacto con una cultura, la facilidad o dificultad de expresión de un elemento cultural, el prestigio de la persona que trata de introducir un concepto y, por último, la aceptación dependerá de la utilidad y la compatibilidad.

En "Función Social del Museo Nacional de Bellas Artes" se señala que finalmente el grado de difusión y aceptación de un concepto o ideología también tiene que ver con las características particulares de una determinada sociedad. Según sus autores "Chile ha vivido distintos tipos de difusión a raíz de los intereses políticos de cada momento. Porque el país tiene una cultura totalmente politizada y estatizada que logra su exteriorización a través de los medios que están en manos de un gobierno de turno".¹⁰

Desde el punto de vista cultural, para los autores, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964 -1970), la vida cotidiana se transformó y alcanzó una "efectiva expresividad democrática". Luego, durante la administración de Salvador Allende, se

intentó una explosión cultural a todo nivel y el arte se vio influenciado por el socialismo. Durante el gobierno militar, mecanismos de represión y control estatal como el toque de queda o la censura, determinaron una cultura del miedo y el silencio. Pero a la vez, influyó en la transformación del arte en un mecanismo y confrontación y crítica social.

Actualmente, incluso el director del Museo Nacional de Bellas Artes reconoce que la cultura aún no es un privilegio disponible al alcance de todos. Las instituciones no han logrado un acercamiento efectivo hacia esos grupos.

En relación a esto mismo, el asistente Patricio Muñoz, señaló que los objetivos del Museo son: resguardar las obras, dar cuenta de las expresiones artísticas que se desarrollen en el país y dar cuenta de los momentos de la historia.

Para el asistente del director, Rodrigo Fuentealba, el problema está en la falta de mecanismos efectivos para la entrega de la información, es decir, de conferencias de prensa y comunicados y catálogos. Pero de cualquier forma, según él, es indispensable contar con las personas adecuadas que manejen la información.

Representatividad

"Hacer presente una cosa con palabras o figuras que le imaginación retiene. Dícese además de aquello que tiene la condición de ejemplar o modelo".¹¹

En tanto que representar se define como "hacer presente una persona o cosa en la imaginación por medio representativo de figura o palabra. Informar, declarar o referir. Simbolizar o imitar una cosa".¹²

Gestión Cultural

Se le considera como una forma política administrativa de hacer o generar cultura desde el Estado o por parte del sector privado o en combinación de ambos.

¹⁰ BRAGUETTO y otros. *Op. Cit.*, p 20.

¹¹ 1984. Diccionario de la Lengua Española. Madrid, España. 1175 p.

"Hacia el fin del milenio, de manera paradójica -o no tanto-, la gestión cultural del Estado ha ido aproximándose cada vez más a la modalidad de gestión del antiguo mecenazgo, ejercida en forma discreta por el príncipe. Pero, a diferencia del paradigma renacentista, los príncipes de esta época son pobres material y simbólicamente"¹³.

Según un diagnóstico efectuado por los mismos autores anteriores, los organismos culturales públicos suelen debatirse entre dos modelos de acción: el tradicional, concebido sólo para los que pueden acceder a él y que no ha innovado, y el de retromodernización (o modernización retrógrada), es decir, más liberado y centrado en la evaluación y apreciación del resultado en sí. Esto es, esperando lograr "una cultura para todos". Para este último modelo, "(...) el perfil del administrador cultural ideal es una mezcla de 'yuppie' y de 'rey Midas' que posea la cualidad de transformar en espectáculo masivo toda especie artístico-cultural. Las especies que no se adapten a ese imperativo habrán de sucumbir"¹⁴.

El primer modelo trata a la cultura como un patrimonio artístico detenido en el tiempo, y en el segundo, se delega la función cultural a las relaciones públicas del político en el poder.

De cualquier modo, y tomando en cuenta el modelo económico nacional, se reafirma la necesidad de comprender que el desarrollo cultural no sólo es tarea del Estado. Por ello el papel desempeñado por los privados ha cobrado tanta importancia en el transcurso de la última década. De alguna manera ellos, por intermedio de los patrocinios, financiamientos y aportes, han logrado sacar adelante diversos programas artísticos, y a cambio, han fortalecido la imagen del servicio o producto de la empresa. Es decir, se han potenciado mutuamente.

Además se han consolidado o han surgido nuevos organismos intermediarios entre la empresa y el ámbito artístico, recaudando recursos, produciendo espectáculos culturales de gran envergadura o restaurando las instalaciones físicas de algunos sitios.

¹² 1971. Diccionario Corona Española. Editorial Everest. 4º ed. León, España. 1231p.

¹³ BRAGUETTO y otros. *Op. Cit.*, p 24.

La paulatina profesionalización de la gestión de los organismos culturales se vio reflejada en las acertadas gestiones emprendidas en los últimos años por organismos, tanto públicos y privados, como la División de Cultura del Ministerio de Educación o por la Corporación de Amigos del Arte.

Función democrática y función social

"Para Claudio Avendaño, sociólogo y director del Magister de la Universidad Diego Portales, la función democrática tiene que ver con la posibilidad de los grupos sociales de participar en forma igualitaria. Él hace énfasis en que esa definición no se remite a lo político, sino también a lo cultural. Por su parte el sociólogo Francisco Coloane, plantea que se trata de un concepto muy amplio y hasta debatible. Agrega que la función democrática la define la interacción o bien el efecto de la acción de los individuos sobre la agrupación de las personas. En ese sentido agrega que esta acción afecta a una determinada estructura que se le ha llamado democracia"¹⁵.

En tanto que la función social abarca todo el escenario. Coloane dice que se remite prácticamente al hecho de existir y tener un impacto, un efecto en un individuo. "Bajo esta definición, las funciones sociales del Museo de Bellas Artes, - como una entidad inserta en la sociedad-, serían las de difusión, comunicación, investigación, preservación y educación, entre otras. Estas vendrían a ser las tareas que el Museo enmarca dentro de sus objetivos principales:

- Resguardar y cuidar el patrimonio arquitectónico del Museo.
- Educar estéticamente al público.
- Conservar, difundir e investigar el patrimonio artístico cultural.
- Organizar exposiciones, tanto del arte nacional, como del contemporáneo.
- Incrementar la colección permanente del arte chileno e internacional.
- Recuperar y revalorizar la crítica del arte tradicional y contemporáneo de Chile.

¹⁴ *Ibid*, p 25.

¹⁵ *Ibid*, p 28.

- Desarrollar una labor educativa con el público"¹⁶.

En una entrevista publicada en el 01 de abril de 2001 por "El Mercurio", realizada por Carmen Muñoz al director del Museo, Milan Ive lic, él señala lo siguiente: "Creo que estamos cumpliendo un sueño. El domingo pasado había nueve mil personas (visitando el Museo). Y no venían del barrio alto, sino de varios sectores. Siempre he pensado que la función social del Museo es una función democrática. El público letrado siempre vendrá, pues ya incorporó el arte a sus necesidades intelectuales y afectivas. Así una de las grandes preocupaciones que hemos tenido -y que seguiremos teniendo, por lo menos mientras yo sea director-, es el ser capaces de convocar a ese público mayoritario".

Las declaraciones y análisis anteriores evidencia algunas de las deficiencias más evidentes del Museo Nacional de Bellas Artes, que a la vez inciden en el cumplimiento o no cumplimiento de las funciones y metas trazadas por esta institución. Por el hecho de no contar con un financiamiento total por parte del Estado, el Museo deja de ser una entidad democrática y autónoma. Es más, pasa a depender de las acciones y oportunidades que le ofrece el sector privado.

En definitiva, las misiones del Museo Nacional Bellas Artes son, entre otras, resguardar las obras de su patrimonio, dar cuanta -a través de exposiciones- de todas las exhibiciones artísticas que se desarrollen en el país, rescatar el trabajo de artistas significativos, dar oportunidades a los creadores jóvenes, traer exposiciones de carácter internacional o de renombre.

9.2. EXPOSICIONES AL INTERIOR DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

De las cientos de exposiciones que se han montado en el Museo Nacional de Bellas Artes hay algunas que fueron verdaderos hitos en su época, ya sea por la

¹⁶ *Ibid*, pp 28 - 29.

cantidad de personas que las visitó, por la relevancia internacional de las obras expuestas o por la innovación que representaron para el mundo artístico nacional.

La primera de ellas fue una retrospectiva de Juan Francisco González que en el año 1953 atrajo a 109 mil visitantes, una cifra absolutamente fuera de lo normal en esos tiempos. Otra exposición destacada es la recordada “De Cézanne a Miró”, traída por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que está registrada en la historia de la institución como la muestra más visitada: 202 mil personas fueron a verla en el año 1969.

Siguiendo con la línea internacional, en 1972 se montó una destacada muestra de Diseñadores Italianos de Olivetti, y en 1974, el público chileno pudo ver una Colección de Dibujos Italianos Originales de los siglos XV, XVI, XVII, además de una exposición titulada “Made in Chicago”. Fue recién en este año cuando el Museo habilitó su laboratorio de restauración de pinturas.

La primera incursión de la empresa privada en el arte fue en 1975, cuando la Colocadora Nacional de Valores organizó un concurso de pintura y escultura que fue expuesto en el Bellas Artes. Al año siguiente se produjo la primera aproximación al video arte en Chile, con una muestra de Video ART de Estados Unidos.

En 1977 se realizó la Primera Bienal de Arquitectura, y el mismo año el Museo organizó una exposición de la Bauhaus (Movimiento artístico y arquitectónico de la primera mitad del siglo XX liderado por Walter Gropius) Además, durante esa fecha y en 1978 se realizó una exposición itinerante de 200 Años de Pintura Chilena, que recorrió el norte y sur del país. También en 1978 se expuso el Arte Virreynal de Perú y Capitanía General de Chile.

La celebración del centenario coincidió con el primer encuentro Arte-Industria, en el que quedó registrado un hecho que fue polémico para sus tiempos: Humberto Nilo (artista representante de la generación de los '80) participó en el colectivo con una silla de playa que después de protagonizar una verdadera guerra en la prensa entre seguidores y detractores del proyecto, terminó siendo robada del Museo y apareció días después abandonada en un sitio eriazo.

En 1981 se presentó la muestra “La Historia de Chile en la Pintura” y en 1983 se expusieron las donaciones recibidas por la institución entre 1978-1983.

Cuando el connotado artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín estaba exponiendo en el Bellas Artes se produjo el terremoto de 1985, que decretó el cierre del museo hasta 1988. Ese mismo año Chile había recibido una muestra del vanguardista Robert Rauschenberg (representante del movimiento pop)

Las obras de Leonardo Da Vinci fueron las encargadas de la reapertura del Bellas Artes y en 1990 se realizó el proyecto “Museo Abierto”, donde diferentes artistas y artesanos nacionales tuvieron la oportunidad de presentar sus trabajos.

En 1991 se montó una exposición de las obras del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, además del proyecto “Cuerpos Pintados” y la muestra “Matta, Universo 11-11-11”.

Con la colección perteneciente al Museo de Sao Paulo se realizó en 1992 la exposición “De Manet a Chagall”. El mismo año se ejecutó el Desfile SIDA, donde la polémica por el desnudo de Patricia Rivadeneira aún es recordada por el público chileno.

La segunda exposición más visitada de la historia del museo fue la del artista chileno Claudio Bravo, en 1994, cuyo hiperrealismo fue admirado por 183 mil personas.

1996 fue el año de “El *Genio* de Dalí” y 1997 el de la retrospectiva del otrora director del museo, Nemesio Antúnez. Ese mismo año las figuras redondeadas de Botero llegaron al Bellas Artes (el artista donó una de sus obras que actualmente está emplazada en el frontis del MAC)

Una retrospectiva de Mauricio Rugendas y la exposición “Fe y Arte, las joyas del Vaticano” atrajeron la atención en 1997. Al año siguiente se realizaron las muestras de dos grandes genios del arte: Magritte y Picasso.

El 2000 fue el turno de “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”, visitada por 125 mil personas y objeto del estudio de esta tesis.

En lo que va corrido del 2001 el Bellas Artes ha organizado dos grandes muestras, “Brasil Profundo” y “Pintura Española en Chile: Desde la colonia hasta el siglo XX”.

9.3 DIRECTORES DE LA INSTITUCIÓN MUSEAL

Desde su fundación, en 1880, los directores del Museo Nacional de Bellas Artes han sido:

- Juan Mochi (1880-1887)
- Enrique Lynch (1887-1918)
- Joaquín Díaz Garcés (1919-1921)
- Pedro Prado Calvo (1921-1923)
- Luis Cousiño Talavera (1923-1926)
- Carlos Isamitt Alarcón (1927-1928)
- Camilo Mori Serrano (1928-1929)
- Lautaro García Vergara (1929-1939)
- Pablo Vidor Doctor (1930-1933)
- Alberto Mackenna Subercaseaux (1933-1939)
- Julio Ortiz de Zárate Pinto (1939-1946)
- Luis Vargas Rosas (1946-1970)
- Nemesio Antúnez Zañartu (1970-1973) y (1990-1993)

- Lily Garafulic Yancovic (1973-1977)
- Nena Ossa Puelma (1978-1990)
- Milan Ivelic Kusanovic (1993-)

10. LA MUESTRA “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”

10.1. PRIMER PERÍODO 1900-1950. MODELO Y REPRESENTACIÓN.

El director del Museo Nacional de Bellas Artes, Milan Ivelic, señaló que la exposición "CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES" quiso ser el resultado de un análisis actual de diversas miradas expertas, profesionales y curatoriales, que no desconocen el valor de los aportes documentales anteriores.

Para lograrlo se conformaron tres equipos curatoriales. La primera etapa (1900-1950) estuvo dirigida por Ramón Castillo, curador de arte del Museo Nacional de Bellas Artes; la segunda (1950-1973), por Gaspar Galaz, escultor e historiador de arte y la tercera (1973-2000), fue encabezada por Justo Pastor Mellado, crítico de arte y director de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. El proyecto fue auspiciado por Philips, El Mercurio y Televisión Nacional, y patrocinado por la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y contó con la colaboración de la ley de Donaciones Culturales.

Ivelic señaló que la matriz original de las artes nacionales basada en el modelo europeo -francés principalmente- no se mantuvo intacto, sino que fue influenciado por las vanguardias, las corrientes transgresoras europeas de comienzos del siglo XX, y que a la vez, recibió el influjo de las interrogantes de los nuevos protagonistas y de los efectos de las transformaciones políticas, económicas y sociales que se produjeron en de las primeras décadas del siglo pasado en nuestro país. La antigua estructura

lineal del arte chileno comenzó a cambiar producto de la actitud interrogativa de las nacientes figuras.

De esta forma la muestra fue una invitación a conocer nuestro desarrollo artístico, pero también a conformar un público inquieto, interrogativo y no conformista que según ellos, prácticamente no existe en nuestro país.

Para Ramón Castillo, curador del primer período *Modelo y Representación*, la historia del arte chileno se ha caracterizado por la irregularidad motivada por la demora en la transmisión de los contenidos y su pertenencia a una determinada clase social o a un grupo con opciones estéticas muy definidas.

Él dice que lo que conocemos como arte es el resultado de determinadas historias y relatos, sin embargo, existen muchos vacíos y hechos que se han omitido. "El desafío de la presente publicación [catálogo] pretende ensayar una escritura que active la mayor cantidad de fuentes documentales y orales posibles, organizada desde una trama de variada urdimbre, que posibilite la convergencia de textos específicos de diversos autores, con miradas y puntos de vista que permitan al lector especular sobre el sentido de una Historia del Arte, dejando constancia sobre el valor provisional que puede tener toda mirada deslizada del pasado"¹⁷.

Según Castillo, responsable de la curatoría de la primera etapa de la exposición, el desarrollo historiográfico en nuestro país ha impedido una investigación acuciosa pues ha precavido no dañar ciertas ideas o protagonistas y, además, no se ha desligado del compromiso privado y social.

En cuanto a la evolución artística, tal vez el primer indicio de autonomía e identidad se haya manifestado cuando los pintores empezaron a decidir sobre las temáticas de sus trabajos. Fruto de este hecho comenzó a representarse la inmensidad del paisaje territorial y el hombre anónimo y marginal, como forma de revalidación de la identidad.

¹⁷ Museo Nacional de Bellas Artes. Abril 2000. Chile, 100 Años: Artes Visuales. Primer Período 1900 - 1950. Modelo y Representación. 1º ed. Santiago, Chile. 16 p.

Pese a la existencia de un vacío producido por lo no escrito y lo no mostrado por la historiografía, Ramón Castillo reconoce el valor de las siguientes publicaciones: la memoria expositiva realizada para la Exposición Internacional de 1910; la primera Historia del Arte Chileno escrito en 1928; un catálogo de arte contemporáneo chileno elaborado en 1941 con textos de Eugenio Pereira Salas y Carlos Humeres y, la obra *La Historia de la Pintura Chilena* (1951).

Los trabajos artísticos recopilados en el primer período intentan mostrar un hilo conductor sintético que facilite la comprensión por parte del espectador/lector de los conceptos o formas. Por ello la muestra, que comprende los años 1900 a 1950, se organiza en cuatro secciones que obedecen a las principales problemáticas de la primera mitad del siglo XX: *El Modelo Europeo*, que da cuenta sobre el prototipo que se exportó de la Europa del siglo XIX; *El Gesto y el Motivo*, que representa una propuesta de arte más autóctono, vinculado a la búsqueda de la propia identidad; *La Razón Plástica*, que muestra el acercamiento a las vanguardias pictóricas cubistas y abstractas, y *Entre lo Privado y lo Público*, que trata de las diversas búsquedas plásticas que caracterizaron a los '40.

10.2. SEGUNDO PERÍODO 1950 - 1973. ENTRE MODERNIDAD Y UTOPIA.

Entre Modernidad y Utopía es el nombre que la muestra “CHILE 100 AÑOS: ARTES VISUALES” le otorga al segundo período de esta exposición. Según su curador, Gaspar Galaz Capechiacci, esta etapa “revela las nuevas relaciones que los artistas establecen con el mundo y con el lenguaje que ha de revelarlo, incorporando en forma cada vez más profunda los grandes debates y los grandes discursos de las utopías que iluminan la etapa que comienza en la mitad del gobierno de González Videla (1950) hasta el traumático Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973”.¹⁸

¹⁸ Museo Nacional de Bellas Artes. Junio 2000. Chile, 100 Años: Artes Visuales. Segundo Período 1950 - 1973. Entre Modernidad y Utopía. 1° ed. Santiago, Chile. 10 p.

A la luz de la lectura discursiva de Galaz, éste señala que el segundo período de la muestra se caracteriza por una rápida asimilación de la modernidad, tanto en el plano industrial como en las comunicaciones y la política, y también por una polarización ideológica que influirá en el trabajo del artista visual provocando nuevas reflexiones acerca del lenguaje en el arte, en donde “las nuevas interrogantes que surgen en torno al cuadro, la escultura y el objeto propician la autonomía del lenguaje artístico y la creciente incorporación en el orden temático de la contingencia histórica y política”¹⁹, permitiendo al artista reivindicar su individualidad y su particular modo de ver la realidad.

Exposiciones como “De Manet a nuestros días” en el año 1950, abre las puertas al público masivo y a los medios de comunicación, y la aplicación del concepto de catálogo para exposiciones, bienales de pintura, escultura y grabado, permitiendo desarrollar una interacción entre los artistas, el público y la prensa especializada y, al mismo tiempo, generar un pensamiento propio de las artes visuales con una historiografía y reflexión estética en torno a las artes.

La curatoría para esta muestra propone cuatro problemáticas que “tensionan al arte chileno, modificando irreversiblemente las nociones de arte y obra artística”²⁰.

En primer lugar se plantea el problema del *Gesto*. Aquí los artistas cuestionan el academicismo y sus modelos paisajísticos e intimistas y proyectan en el gesto la liberación de las ataduras del motivo dejando de lado la representación e incorporando en su pintura temas y sistemas de producción inéditos en Chile.

Bajo el concepto de *Forma* radica la segunda problemática que hace alusión a la exploración de la forma plástica desvinculándola del motivo y de la representatividad. Estos artistas, “trabajan a partir de coordenadas geométricas y pintura plana, señalando que no sólo era el inicio de la pintura moderna en Chile, sino que además tenían la intención programática de vincular el arte con el espacio público”.²¹

Un tercer problema está dado por la *Figuración* o la reinscripción de la imagen al interior del cuadro. El clima histórico, social y revolucionario de los años 60 y

¹⁹ *Ib.*

²⁰ *Ibid*, p 13.

comienzos de los '70 son un reflejo de las utopías nacionales donde va surgiendo la necesidad de relacionar el arte con la contingencia, creando una nueva figuración que toma en cuenta tanto el plano personal como el colectivo, con la intención de mostrar la condición del hombre, el yo profundo y sus improntas en el arte.

Como cuarta y última problemática está el *Objeto* que ampara a aquellos artistas que dan por finalizada y clausurada su relación con el cuadro, terminando con cualquier forma de ilusionismo. “El objeto es el elemento emblemático: la cosa es la verdad descarnada. Este grupo es el primero en acuñar el concepto de lo “efímero” anteponiéndolo al concepto de “permanencia” que es propio del cuadro. La obra entonces, será desechable, rearmable y durará el tiempo de su exhibición”.²²

Según Gaspar Galaz, las tradiciones que estructuraban el arte en Chile, ejemplificadas por artistas vinculados al postimpresionismo y al modelo como referente inicial, empiezan a cambiar de rumbo a partir de la década del 50.

Impactados por la exposición “De Manet a nuestros días”, la nueva generación de artistas entre ellos Martínez Bonati, Roser Bru, José Balmes y Gracia Barrios, comienzan a impregnarse de las proposiciones de los pintores de la Escuela de París que activan en Europa lo informal y la pintura matérica.

Hacia 1955 impulsados por acentuar la abstracción geométrica en la pintura nace el “Grupo Rectángulo” encabezado por Ramón Vergara Grez y Gustavo Poblete y a finales de los 50 los fundamentos ideológicos estéticos tenían un objetivo en común: deshacerse del dato visible, del modelo.

La toma de conciencia de la modernidad trajo consigo, el plantearse un arte totalmente diferente, es decir, “inventar un nuevo camino para la pintura y la escultura, en otras palabras, plantear un arte nuevo”²³.

Esto implicaba eliminar el dato visible e ir a la conquista de la pintura anicónica, sin figuras reconocibles, dejando de lado al modelo, a la representación, afectando no

²¹ *Ibid*, p 14.

²² *Ibid*, p 15.

²³ *Ibid*, p 17.

sólo la producción de arte, sino que también su consumo, puesto que el público no estaba en condiciones de asimilar el sentido de la abstracción.

Para el curador de esta etapa, el salto a la modernidad que se intentó a comienzos de la década del 60 pasó por tres variables que pusieron en crisis la tradición postimpresionista: el movimiento Rectángulo, el Grupo Signo (Barrios, Bonatti, Balmes, entre otros) -que proponía una desintegración de la imagen readecuando la matriz informal del gesto puro y la materia e incorporando en ella nuevos procedimientos plásticos como imágenes elaboradas fotográficamente e impresas en diarios y revistas de circulación masiva relacionadas con la contingencia política y social- y una tercera variable “centrada en la adhesión a la pintura [al cuadro] a sus recursos habituales girando esencialmente en torno a la imagen, surgida de un trabajo personal de artistas que especulan individualmente”²⁴ -como por ejemplo, Rodolfo Opazo, Claudio Bravo, Guillermo Núñez, Mario Carreño y Nemesio Antúnez- interesados sobre todos los aspectos, actitudes y comportamientos de la cotidianidad a partir de los cuales generar un mundo imaginario.

Al llegar a la década del 60 se critica el concepto de cuadro “al entenderse como una pantalla filtradora e ilusionista de la realidad”²⁵, y el discurso hegemónico de la pintura en cuanto a su propio lenguaje.

Es una época en donde los contactos con el extranjero aumentan considerablemente lo que permite a los artistas nacionales impregnarse y conocer otro tipo de tendencias artísticas tales como el Arte Pop, el Arte Pobre italiano y el Cientismo.

A mediados de este decenio, específicamente en 1966, surge en Chile un nuevo sistema de producción de arte denominado arte objetual. “Los artistas del objeto abandonaron el carácter ficcional de la imagen para aprehender la realidad mediante los mismos objetos que formaban parte tangible de ella, como testimonios degradados de la pobreza y precariedad sociales”²⁶.

²⁴ *Ibid*, p 20.

²⁵ *Ibid*, p 22.

²⁶ *Ibid*, p 23.

“El objetivo era re situar la actividad artística en la realidad misma, analizada e interpretada ideológicamente desde el aquí y el ahora”²⁷.

El arte objetual toma distancia con respecto a la pintura y a la escultura con la práctica de las instalaciones rompiendo el esquema utilizado hasta entonces para exhibir los trabajos. Este arte traía consigo una importante significación sociológica con un intento de revelar la condición humana y despertar así la conciencia social.

Y posteriormente, el escenario artístico nacional estaría profundamente marcado por el devenir y el debate político de los años 70 que invitó a los artistas a reflexionar en torno al papel del arte y del artista en relación con la “nueva sociedad que se intentaba construir: romper el individualismo creativo para comprometerse con el proyecto de sociedad socialista”²⁸. Del mismo modo, la presencia de las comunicaciones, el intercambio cultural y las nuevas ideas irían generando una actitud más entregada al cambio que, a partir de esta década, se profundizaría en todos los ámbitos del quehacer nacional.

10.3 TERCER PERÍODO 1973-2000. TRANSFERENCIA Y DENSIDAD.

Este texto, *Transferencia y Densidad*, elaborado para explicar el tercer periodo de la exposición "CHILE 100 AÑOS: ARTES VISUALES", según sus autores, se elaboró en función a ciertos conceptos que atraviesan la historia del arte en nuestro país desde el año 73 en adelante. Sin embargo estos lenguajes han sido trabajados desde la especialización con un estilo críptico, lo que dificulta la comprensión.

En la elaboración de este catálogo han participado Alberto Madrid Letelier, José de Nordenflycht Concha, Paula Honorato Crespo y Justo Pastor Mellado, sobre cuyo texto versarán las siguientes líneas.

La introducción de este tercer catálogo, que abarca desde el año 1973- 2000, tiene por objeto contextualizar las obras de los treinta y tres artistas participantes en la

²⁷ *Ib.*

²⁸ *Ibid*, p 28.

exposición, las que fueron seleccionadas gracias al relato de la historia que cada una de ellas contiene. Tal y como Justo Pastor Mellado señala “las obras han sido seleccionadas por la capacidad de producir los elementos formales e institucionales de su propia inscripción y amarre en un campo de fuerza cuyas coordenadas han sido definidas por la articulación compensada de agentes de diversa consistencia que configuran la formación artística chilena”²⁹.

Transferencia y Densidad son los conceptos elegidos por su curador para representar y dar título a este texto. El primer concepto se refiere al traslado o inscripción de las ideas desde un lugar de origen hacia uno de recepción. Para Mellado la historia de las ideas, así como la del arte, es la historia de su transporte. Por ello no es casual que haya elegido artistas que fueron significativos en el planteamiento de nuevos problemas formales en el campo plástico chileno, los que tienen que ver con la polémica pintura / fotografía y con el arte de la performance a comienzos de la década de los 80.

Por otra parte el concepto de Densidad define el momento de aparición de los nuevos problemas y los efectos inmediatos en la organización del campo plástico. Con lo cual se concluye que no todo el período era homogéneo o uniforme.

Estos términos son el hilo conductor de una secuencia de denominaciones que aparecen como títulos de las salas que acogen la muestra. Todas las salas se llaman *Historias*, en el sentido de que son respuestas a la necesidad de “contar algo” que describa la consistencia del momento de mayor densidad y sus efectos en la década del noventa.

La muestra se distribuye a lo largo de ocho salas cuyos nombres designan el núcleo aglutinador de cada una; *Historias de Anticipación*, *Historias de Cuerpos*, *Historias de Manchas*, *Historias de Disposición*, *Historias de Localización*, *Historias de Identificación*, *La Cita de la Historia* e *Historias de Recolección*. La muestra reúne 33 obras de 33 artistas que fueron, ya sea iniciadores o cabeza de serie del período, ya sea articuladores de sus efectos en la apertura del siglo XXI.

²⁹ MUSEO NACIONALDE BELLAS ARTES. Octubre 2000. Chile, 100 Años Artes Visuales. Tercer Período: 1973 - 2000. *Transferencia y Densidad*. 1° ed. 8 p.

Transferencia y Densidad es el último de los tres catálogos que se realizaron para sustentar esta retrospectiva. En éste se representa un periodo convulso políticamente y polémico de la historia de nuestro país. Que la responsabilidad de plasmar en un escrito esta porción de la historia, haya sido entregada a un equipo curatorial encabezado por Justo Pastor Mellado, es muy significativo, debido a su complejidad lingüística.

Este catálogo, a diferencia de los dos primeros que fueron de carácter didáctico, no es una categorización de la historia, ni una reflexión, ni siquiera la historia en sí misma, es un texto que rompe con una intencionalidad masiva, acción contraria a la que cabe esperar de un curador.

Desde el comienzo en este texto se ha adjetivado al lenguaje de Justo Pastor Mellado de críptico, complejo, quizá elitista, etc. Para ejemplificar lo mencionado a continuación se muestran algunas unidades de registro de este último catálogo "*Transferencia y Densidad*":

- "El armado conceptual de HISTORIAS DE TRANSFERENCIA Y DENSIDAD se asienta en los relatos del advenimiento de "lo que no se sabe", como saber de lo "habido" como historia"³⁰.
- "La mayúscula, aquí, (refiriéndose al párrafo anterior, ya que son frases correlativas) designa simplemente el terreno de una empresa interminada e interminable, que lucha contra las tácticas de encubrimiento discursivo que los "padres totémicos" de las últimas décadas invierten para consolidar sus tácticas de retoque histórico"³¹.
- "Se llamará formación artística a la combinación y articulación de pragmáticas instituyentes, susceptibles de estatuir un espacio específico dominado por la visualidad, distintivo tanto del espacio literario como del espacio político, en una formación social como la chilena"³².
- "Las obras han sido seleccionadas por su capacidad de producir los elementos formales e institucionales de su propia inscripción y amarre en

³⁰ *Ibid*, p 12.

³¹ *Ib.*

un campo de fuerza cuyas coordenadas han sido definidas por la articulación compensada de agentes de diversa consistencia que configuran la formación artística chilena”³³.

- “Institución, significa aquí, aparato para-estatal y estatal, en su noción de dependencia althusseriana de “aparatos ideológicos del Estado”³⁴.

11. MARCO TEÓRICO

11.1. CONTEXTUALIZACIÓN DEL FENÓMENO DE LA PLÁSTICA

11.1.1. VANGUARDIAS EUROPEAS DEL SIGLO XX: CONTINGENCIA HISTÓRICA Y POÉTICA DE LOS ARTISTAS.

Para tener una mirada más amplia de lo que fueron las vanguardias artísticas del siglo XX se analiza, por una parte, el contexto histórico que vio surgir estos movimientos, citando a Mario de Michelli, quien habla desde la sociología del arte intentando establecer el correlato que existe entre una propuesta plástica y su entorno socio-político. Por otra parte, Walter Hess se refiere a la postura de la teoría estética, es decir, describe las propuestas desde el lenguaje del arte, desde la problemática interna del proceso creativo, acercándose a la poética o discurso del artista más allá de contingencias históricas.

Según Mario de Michelli "(...) son seis los movimientos que constituyen la historia de las vanguardias artísticas modernas: el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, por una parte, y el cubismo, el futurismo y el abstractismo por otra"³⁵

³² *Ibid*, p 8.

³³ *Ib.*

Anteriores a estos movimientos cabe destacar el impresionismo y el fauvismo (corrientes del siglo XIX) cuyos planteamientos tienen gran resonancia en los movimientos señalados anteriormente, en cuanto lograron gran parte de la autonomía del lenguaje del arte.

Impresionismo:

La primera exposición de este grupo tuvo lugar en 1874 y durante el desarrollo de su propuesta recibió muchas críticas. Esto, sumado a que la burguesía había tomado posiciones claramente conservadoras y la disgregación y apagamiento del fervor idealista que habían hecho tan rico el movimiento, terminaron disolviéndolo en 1886.

Según Mario de Micheli, el impresionismo tuvo un gran mérito: “Situó al artista en contacto directo con la realidad y liberó de todo residuo académico la potencia del color, favoreciendo así una profunda renovación del lenguaje figurativo”³⁶.

A partir del impresionismo, los pensamientos del pintor giran en torno a la libertad de los medios artísticos, y acerca de sus leyes propias. Los artistas pretenden liberar la obra de contenidos interpretativos, conceptuales o preexistentes. Es decir, se alejan de la mera imitación de la realidad objetiva.

“El empleo puramente pictórico del color se emancipa de la materialidad de los cuerpos, pero también de la línea pura del dibujo y, a la inversa, el análisis de lo corporal se libera de la calidad sensorial del color, la superficie del cuadro de su penetración por una apariencia plástica o de perspectiva, etc. Todo ello no significa, como se podría suponer, que el artista conciba su acto como un juego libre y sin obligaciones, como un fin en sí mismo (...) Muy por el contrario, tiene más conciencia que nunca de que su justificación está en definir la realidad e interpretar el estar en el mundo”³⁷.

³⁴ *Ib.*

³⁵ DE MICHELLI, Mario. 1995. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Duodécima reimpresión en Alianza Forma. Milán, Italia. 70 p.

³⁶ *Ibid*, p 32.

³⁷ HESS, Walter. 1967. Documentos para la comprensión del arte moderno. 2º edición en castellano. Ediciones Nueva Visión. Bs. As, Argentina. (originalmente Hamburgo, Alemania). 13 - 14 pp.

Fauvismo:

La denominación y el reconocimiento oficial de este grupo de artistas se dieron en el Salón de Otoño de 1905, sin embargo, su actividad se remontaba a unos diez años antes. Dentro de sus impulsores se cuentan a Matisse, Braque, Vlaminck, Derain, Friesz, Rouault, Dufy y Van Dongen. Para ellos la pintura se convierte en un modo de desencadenar sobre el lienzo la violencia de sus propias emociones y sus telas se caracterizan por la explosión del colorido, donde las tonalidades se exageran y se atribuyen según los sentimientos y el punto de vista de cada artista.

Los fauves aplicaron con desenvuelta violencia las enseñanzas de Gauguin, muerto en 1903. “¿Cómo veis este árbol?, había dicho Gauguin ante un rincón del bosque de Amour, ¿Verde? Entonces poned verde, el verde más bello de vuestra paleta. ¿Y esta sombra? ¿Más bien azul? Entonces no tengáis reparo en pintarla con el azul más intenso posible”³⁸.

Este movimiento fue criticado por impulsar un tipo de expresión artística que se reducía únicamente a colorear planos groseramente. Ante esto, Matisse explicaba que “Pintar significa hacer que en el plano, al conjuro del arte, surja la apariencia de un objeto. El pintor está atado a un motivo, que hirió su sensibilidad y su instinto vital. Ese motivo ese el que debe hacerse “real” mediante su trasposición a exagerados, simples y puros valores de superficie, a la línea y el color. Porque el mero reflejo de impresiones transitorias sólo produciría un encanto fugaz, no un valor esencial y perdurable”³⁹.

Expresionismo:

Desde los últimos 30 años del siglo XIX hasta comienzos del XX el positivismo pareció ser el remedio general contra la crisis que se había producido en el cuerpo

³⁸ DE MICHELLI. *Op. Cit.*, p 75.

³⁹ *Ibid*, refiriéndose a lo dicho por Henri Matisse, p 52.

social de Europa. La conquista de la felicidad mediante la técnica sirvió para crear un ambiente de paz y bienestar, alejando todo lo malo.

Pero la predicación positivista no pudo hacer nada para ocultar las contradicciones que había en el seno de la sociedad europea y que muy pronto harían explosión en la Primera Guerra Mundial. Filósofos, escritores y artistas empezaron entonces a luchar por que se abandonara esta visión positivista, que no hacía más que ocultar la realidad de los pueblos.

En este contexto surge el expresionismo y pretende ser, o es, lo opuesto al positivismo. Es, según Mario De Michelli, “el arte de oposición”⁴⁰.

Lo que más molestaba a sus impulsores -Van Gogh, Ensor, Munch y Gauguin- era la permanente sensación de felicidad del positivismo, no sólo como una postura optimista, sino como la filosofía del progreso y la fe en la razón humana.

Dadaísmo:

El movimiento dadaísta nació en Zurich en 1916. Tristán Tzara, en una entrevista dada a una radio francesa en 1950, explica los motivos del surgimiento de esta corriente: “Para comprender cómo nació Dada es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y, de otra, el nivel intelectual del arte y la literatura de aquella época. La guerra, ciertamente, acabó, pero más tardes vimos otras. Todo cayó en ese semi olvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiriría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión”⁴¹. De hecho, el mismo Tzara advierte que el nombre Dada no significa nada, que es un símbolo de rebelión y negación.

⁴⁰ *Ibid*, p 72.

⁴¹ *Ibid*, p 151.

“Lo que persigue el Dadaísmo, es un juego absurdo, es reemplazar una cosa por otra. Experimenta con el azar, como recurso de “descomposición” de la lógica y de la liberación del inconsciente”⁴².

Si el expresionismo se revelaba contra los mitos de la razón positivista, la protesta de los dadaístas era llevada hasta las últimas consecuencias, es decir, hasta la negación absoluta de la razón. “Una sola cosa importa a los dadás, que el gesto sea siempre una provocación contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el escándalo es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse”⁴³.

Este movimiento, dadas las motivaciones por las que surgió, era de naturaleza pasajera, en tanto sus argumentos se adaptaban a una época y situación específicas. Más que una vanguardia artística, el Dadá fue un movimiento de rebelión intelectual. Es por esto que en 1920 termina el dadaísmo, y posteriormente se disuelve definitivamente en París en 1923.

Surrealismo:

La posición del Dadaísmo era provisional, producida por la náusea de la guerra y perseguida en el derrumbamiento de la postguerra. En 1924 los temas habían cambiado y la situación tendía a estar congelada, pero la factura de la crisis continuaba abierta y seguía generando disgustos. La noción de esa fractura entre el arte y la sociedad, entre mundo interior y exterior, entre fantasía y realidad, fue uno de los motores que llevó al surrealismo a querer lograr un equilibrio entre esos dos mundos.

El primer manifiesto del surrealismo, escrito por André Breton en 1924, fue el documento capital del movimiento, que en sus inicios recibió gran influencia de dos nombres: Marx y Freud. El primero, como teórico de la libertad social, y el segundo, como teórico de la libertad individual. La base de la influencia de estos dos

⁴² HESS. *Op. Cit.*, p 165.

⁴³ DE MICHELLI. *Op. Cit.*, p 179.

personajes se entiende al leer la definición que el propio Bretón da de surrealismo: “Es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”⁴⁴.

Es importante destacar que este movimiento es figurativo, aunque revierte las relaciones lógicas entre las cosas para precipitar una crisis de conciencia, por un lado, y crear un mundo en el que el hombre encuentre lo *maravilloso* (entendido como un efecto en que se funden la imaginación, el sueño y la alucinación).

“El mundo exterior dislocado del orden conocido, sensato y tradicional, el mundo “descompuesto”, se transforma en una gran *tierra ignota* y coincide con el *inconsciente* oculto en las profundidades de la persona humana”⁴⁵.

Cubismo:

Esta corriente surge en Europa en una época en que se encontraban en plena difusión las teorías empírico-criticistas y fenomenológicas. En Francia, Boutroux empieza a defender la interpretación subjetivista de las leyes de la naturaleza y Bergson formula sus teorías sobre la duración y la simultaneidad del tiempo: así, el idealismo y el espiritualismo reaparecen como un serio elemento de crítica a las rígidas concepciones del positivismo. Algunos historiadores del arte piensan que esta situación pudo haber tenido gran influencia sobre el nacimiento del cubismo, al igual que las investigaciones en el campo de las matemáticas y de la geometría.

Mario de Michelli dice que el cubismo “no se trata del registro puro y simple de los datos visivos, sino de su organización en una síntesis intelectual que, al efectuar una selección, destacase los datos esenciales”⁴⁶.

⁴⁴ *Ib.*

⁴⁵ HESS. *Op. Cit.*, refiriéndose a lo señalado por Max Ernst, p 166.

⁴⁶ DE MICHELLI. *Op. Cit.*, p 197.

Según Walter Hess, el cubismo surgió de la necesidad de comprender en forma radicalmente nueva el mundo objetivo, sin prejuicios y a partir puramente de la pintura. La atención del creador ya no se centra en las consabidas imágenes fenoménicas de las cosas -precisamente porque éstas sólo son sentidas en adelante como apariencia- y conserva únicamente los elementos constructivos.

“Responde a la enigmática y sorprendente oposición física de los objetos, oponerle un contraobjeto de pura construcción formal, hacer de la misma superficie pintada un todo, un objeto, en lugar de reflejar una imagen aparental”⁴⁷. Según el autor, así podría describir las intenciones que, hacia 1908, dieron vida al movimiento.

Es preciso agregar que esta tendencia trastoca las reglas de la imitación y permite al autor crear su propio mundo según las leyes de su criterio individual. Por lo anterior se considera que el cubismo sentó definitivamente las bases para la ruptura de las formas decimonónicas, influyendo en la mayoría de los movimientos contemporáneos.

Futurismo:

Luego de la proclamarse Roma como capital, se precipitó en Italia una situación marcada por el provincianismo y la burocracia. Los pocos artistas auténticos del siglo XIX habían sido aislados o reducidos al silencio. Pero, al mismo tiempo, surgía una corriente cultural y artística afirmada por la conciencia de los problemas del pueblo, denominada “verismo social”⁴⁸. En este clima nace el futurismo, contrario desde sus inicios al arte oficial y al verismo humanista. Según De Michelli, estas características lo constituyen un movimiento que aspira a la modernidad.

Muchos de los integrantes de esta corriente pertenecían a las filas del anarquismo, en un principio, inclinándose después por el comunismo y luego por el nacionalismo. Esto último los convertía en un grupo que encontraba en la guerra, la solución para todos los problemas existentes. Incluso, en el Primer Manifiesto del Futurismo, en

⁴⁷ HESS. *Op. Cit.*, p 73.

⁴⁸ DE MICELLI. *Op. Cit.*, p 229.

1909, Marinetti se refiere claramente al nacionalismo con frases como “la guerra: higiene del mundo”⁴⁹.

“El futurismo fue un movimiento polémico, de batalla cultural; fue el movimiento sintomático de una situación histórica; un acervo de ideas y de instintos, dentro del cual, si bien no claramente, se expresaban algunas exigencias reales de la época nueva: la necesidad de ser modernos, de aferrar la verdad de una vida transformada por la era de la técnica, la necesidad de hallar una expresión adecuada a los tiempos de la revolución industrial⁵⁰”.

Según Walter Hess, el futurismo partió de la experiencia de una penetración dinámica del mundo por la imaginación humana. En tal caso, la realidad no es ya un mundo de objetos en el espacio –y opuestos al sujeto-, sino una compleja interpretación de procesos externos e interiores. Este complejo debe hacerse visible mediante la forma plástica de la simultaneidad, que transforma la sucesión en adyacencia, superposición e interpenetración. El espectador se ve colocado en el centro mismo de cuanto ocurre en el cuadro. A un objeto en reposo se concibe como movimiento potencial y se disgrega en líneas de fuerza. “Así podremos comprender que esta concepción –que aspira a captar la realidad como acontecimiento “multidimensional”- a veces llegue también a expresarse en una rítmica totalmente abstracta de campos de fuerza y estructuras cristalinas”⁵¹.

Abstraccionismo:

Este movimiento nace en Europa en torno al año 1910 como consecuencia de una serie de premisas históricas y estéticas que se determinaron a comienzos del siglo XX.

Mario de Michelli divide esta corriente en dos etapas. La primera, caracterizada con el nombre de “abstraccionismo kandiskiano”, donde el arte es resultado de la

⁴⁹ *Ibid*, Marinetti citado por De Michelli, p 242.

⁵⁰ *Ibid*, p 241.

⁵¹ HESS. *Op. Cit.*, p 104 - 105.

inspiración romántica y los impulsos del espíritu. En la segunda fase, en cambio, priman el rigor intelectual, las reglas y la geometría, cuyo principal impulsor es Mondrian.

El mayor centro del abstraccionismo como movimiento fue inicialmente tanto la Rusia de los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, como la joven República Soviética de los años posteriores a la Revolución de Octubre.

Son tres las corrientes que se integran a este movimiento: el rayonismo, el suprematismo y el constructivismo.

El **rayonismo** surgió en 1909 y su primer manifiesto se publicó cuatro años después. En dicho texto el movimiento se definía como “una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo”⁵².

El primer manifiesto del **suprematismo** salió en Petrogrado en 1915, y se caracteriza por la supremacía absoluta de la sensibilidad pura en las artes figurativas, rechazando de golpe el arte como creación al servicio de la Iglesia o el Estado.

Los **constructivistas** surgieron con viveza en 1920, impulsados por Tatlín, quien junto a sus seguidores propugnaban la abolición del arte como objeto decorativo, e incitaban a los artistas a dedicarse a una actividad directamente útil a la sociedad, como la publicidad, la composición tipográfica, la arquitectura y la producción industrial.

11.1.2. BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DE LA PLÁSTICA CHILENA

A comienzos de siglo XX Chile vivía un fuerte desarrollo económico producto de la expansión de la sociedad industrial. Lo anterior se reflejaba en el auge de la minería, el desarrollo del comercio y la construcción de caminos, ferrocarriles, edificios públicos y privados que se levantaban según el modelo francés. De hecho, la cultura y la educación en el país se desarrollaban según la influencia de la visión europea del mundo. A causa de esta ausencia de tradición e identidad el sentimiento

nacionalista se fue debilitando de a poco. Paralelamente, el proceso industrial generaba la migración del campo a la ciudad, en una búsqueda de la población rural por encontrar mejores condiciones de vida en la capital, anhelos que en su mayoría resultaron frustrados por la miserable situación en que vivía la clase trabajadora en Santiago. Este hecho causaba gran molestia popular y además hizo que la cultura y tradición campesina se quedase en el olvido.

Con el comienzo de la centuria, la influencia de los artistas europeos, en especial de las escuelas francesas neoclásicas realistas y románticas, comenzó a desaparecer y a dar paso a un cuestionamiento general.

En 1910 se creó el Museo Nacional de Bellas Artes, como reflejo del desarrollo del concepto de identidad hacia el que se encaminaba el país producto de los cien años que cumplía la República.

Tras la Primera Guerra Mundial, los países americanos debieron comenzar a buscar el sentido y los valores que posteriormente permitirían el desarrollo cultural.

En nuestro país se crearon grupos artísticos y literarios que se dedicaban a discutir en torno a un nuevo concepto de arte que dejara atrás toda la influencia y la normativa estética extranjera. Entre ellos, destacó la **Colonia Tolstoiana**, integrada por Augusto D' Halmar, Fernando Santivan, Magallanes Moure, Manuel Ortiz de Zárate, Pablo Burchard y Rafael Valdés

Cabe destacar el hecho de que desde el nacimiento de la Academia de Pintura, en 1849, hasta comienzos del siglo XX, el arte en Chile todavía era exclusivo de la burguesía.

En este contexto surgió la primera exposición de arte en Chile, que se presentó en los salones del diario El Mercurio. Los responsables de la muestra fueron los integrantes de la **Generación del 13**, que tenía la peculiaridad de estar conformado por artistas de clase media. El grupo era encabezado por el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor- quien promovió entre los artistas nacionales el realismo hispánico y la fuerza cromática de su país- y estaba formado por los artistas Ezequiel

⁵² *Ibid*, p 263.

Plaza, Arturo Gordon, Agustín Abarca, Pedro Luna, Abelardo Bustamante, los hermanos Enrique, Alfredo y Alberto Lobos, Jerónimo Costa, Elmina Moissan y Agustín Abarca.

La intención del colectivo era reflejar la búsqueda de la naturaleza chilena desde una perspectiva marginada e incomprensida. Mientras la Generación del 13 se preocupaba de crear, la clase acomodada seguía importando y adorando las costumbres parisinas.

A pesar de su propuesta innovadora (o tal vez por ello), los objetivos populares y nacionalistas de este grupo no tuvieron mucha resonancia en el ámbito plástico y sus planteamientos fueron reemplazados por nuevas intenciones de incorporar al país a las vanguardias europeas: la guerra de 1914 y la Revolución Rusa habían abierto nuevas perspectivas del mundo al verse concretados modelos sociales antes vistos sólo como utopías. En este efervescente contexto de inquietudes y cambios sociales, los artistas de la década del '20 decidieron dar un giro al realismo costumbrista y melancólico que caracterizó a la Generación del 13.

En 1920 un grupo de artistas viaja a Europa para empaparse de las vanguardias históricas guiados por Juan Francisco González. En el desconocido continente estos chilenos fueron fuertemente influenciados por Paul Cezàne, que por ese tiempo hacía una retrospectiva de su obra. Este hecho, más el contacto con Picasso, Miró, Gris y Breton – representantes de la vanguardia europea -, motivó a su regreso la creación del **Grupo Montparnasse**, rebelde ante las influencias hispánicas de la generación anterior y con un marcado espíritu innovador.

Este colectivo estuvo integrado por Luis Vargas Rozas, Enriqueta Pettit, Julio Ortiz de Zárate y José Perotti, e hizo su primera exposición en 1925 en la Casa de Remates de Rivas y Calvo. Esta muestra se transformó en uno de los hechos más polémicos del escenario cultural del país, dada la valentía de estos jóvenes al romper los hábitos de una sociedad que no comprendía el nuevo lenguaje del arte.

Durante el primer mandato de Carlos Ibáñez, el biministro de Hacienda e Instrucción Pública, Pablo Ramírez, cierra la Escuela de Bellas Artes y envía a los maestros y discípulos más destacados a perfeccionarse a Europa, con el fin de que tuviesen contacto con las vanguardias que habían revolucionado la plástica mundial.

A su regreso al país los 26 becados conformarían lo que se llamó **Generación del 28**, un grupo de artistas liderados por Camilo Mori, que expusieron lo aprendido en el Salón Oficial. La muestra fue incomprendida por la sociedad chilena, que reaccionó violentamente ante estas innovadoras tendencias.

Debido a la crisis económica que afectó a nuestro país -producto de la Gran Depresión Mundial del '30 -se generó un cambio en el escenario social. La aristocracia perdió el poder político y los sectores medios ganaron un espacio cada vez más sólido.

Toda la agitación política de la década del '20 empezó a diluirse y en esta atmósfera las reflexiones giraron en torno a las problemáticas históricas y culturales de la sociedad chilena.

En noviembre de 1929 por decreto del Ministerio de Instrucción Pública se crea la Facultad de Bellas Artes, escenario cultural que generó el surgimiento de un grupo de pintores denominado **Generación del 40**. Entre ellos figuraban Israel Roa, Pedro Olmos, Gregorio de la Fuente, Carlos Pedraza, Alfredo Aliaga, Maruja Pinedo, Ximena Cristi y Sergio Montecino, quienes buscaron rescatar la belleza del paisaje chileno y la fuerza sugestiva de la escena local, caracterizada por la utilización de colores intensos y una pincelada emotiva.

De esta generación se rescata la búsqueda de valores autóctonos que liberó la mirada de un modelo impuesto por la cultura europea.

Paralelamente, un grupo de artistas reacciona en contra de las tendencias europeas generando una pintura de fuerte contenido social e inspirada en el muralismo mexicano. Esta tendencia tiene su asidero en el agitado escenario político de los años 50 y la visita a Chile de los muralistas mexicanos, David Alfaro Siqueiros y Jorge

González Camarena. Destacan en este nuevo discurso social Gregorio de la Fuente, José Venturelli, Pedro Lobos, Pedro Olmos y Julio Escámez.

Posteriormente, el aislamiento y las pocas influencias artísticas que recibió nuestro país producto de la II Guerra Mundial, permitió a los artistas locales sumergirse en la búsqueda de los valores nacionales, alejarse de la temática popular para centrarse en las reglas sintácticas y geométricas.

Con la formación del **Grupo Rectángulo** se da un arte despojado de sentimentalismo y figuración. Sus representantes fueron Ramón Vergara Grez, Matilde Pérez, Waldo Vila, Elsa Bolívar y James Smith.

En su primera exposición, el 25 de Septiembre de 1956, en el Círculo de Periodistas, el grupo dejó claro sus postulados estéticos, que ponían acento en un concepto de orden y geometría

Durante los años cincuenta, el desarrollo artístico era escaso pero la renovación de los lenguajes fomentó el interés de la crítica y del público.

Gran importancia dentro de este escenario tuvo la muestra “De Monet a nuestros días” que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, exposición de arte contemporáneo francés que contribuyó a ampliar la mirada hacia las proposiciones plásticas europeas.

En la década del 60 surge el grupo **Signo** donde los artistas recurren a la utilización de nuevos materiales- como la madera, cemento, cartón y papel- y toman una conciencia estética libre de normas y racionalidad. Sus integrantes: José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Bonatti y Alberto Pérez

A principios de los setenta un grupo de artistas empezó a cuestionar la tradición pictórica chilena. Esta actitud tenía como trasfondo el comienzo de una nueva sensibilidad estética basada en la necesidad de comunicar el agitado contexto histórico.

La pintura de caballete ya no servía en una sociedad que estaba teniendo cambios esenciales en su conciencia histórica y política. El primer signo de destrucción de la tradición pictórica fue la incorporación a la tela de diversos materiales. Pero según los visionarios era necesario salirse totalmente de los límites del cuadro para lograr el objetivo de la comunicación total entre el creador, su contexto y el público.

En 1971 el Museo de Arte Contemporáneo y el Instituto de Arte Latinoamericano organizaron la muestra “**La imagen del hombre**”. En esta exposición Víctor Hugo Núñez, Hugo Marín y Francisco Brugnoli, entre otros, modificaron la tradición de exhibir los cuadros en la pared poniendo las obras en distintos lugares de la sala, lo que generaba una participación interactiva del público.

Con la caída del presidente Salvador Allende la plástica chilena vivió uno de los momentos más difíciles de la historia. Los nuevos lenguajes debieron retirarse momentáneamente porque sus discursos eran vistos con sospecha por el nuevo gobierno. Esta situación generó un proceso que nunca antes había ocurrido en el arte: la censura. Un caso emblemático de ello es la exposición de **Guillermo Núñez** en 1975, en el Instituto Chileno – Francés de Cultura.

Su proyecto consistía en la exhibición de jaulas de pájaros que encerraban desde flores a hasta una reproducción de la Gioconda. La muestra fue clausurada al día siguiente. El artista, después de pasar unos meses en prisión, fue exiliado.

A fines de los setenta la escena plástica se movía entre las tendencias conceptuales que a través de mensajes herméticos escapaban de la posibilidad de ser censurados.

Dentro de las manifestaciones transgresoras más relevantes, se encuentra el trabajo de **Lotty Rosenfeld**, “Una Milla de Cruces en el Pavimento” (1979). La artista puso cintas blancas atravesando las líneas del tránsito de la Av. Manquehue.

Paralelamente a las manifestaciones conceptuales los artistas fieles a la práctica pictórica mantenían activo el circuito de las galerías, sin embargo, muchos de ellos asumieron también la labor de sensibilizar al público con temáticas que dieran cuenta de la contingencia histórica y política del país. Entre ellos destacan José Balmes, Roser Bru y Gracia Barrios. Otro grupo de artistas entre los cuales sobresale Claudio

Bravo, Jaime Bendersky y Carlos Ampuero, se mantuvieron leales a la pintura realista.

Dentro de una temática que busca simbolizar la problemática de la existencia humana se encuentran las obras de Gonzalo Cienfuegos, Nemesio Antúnez, Mario Toral, Ricardo Irarrázabal, Enrique Matthei y Carmen Aldunate. Los aportes respecto de la problemática de la pintura quedan registrados en los trabajos de Juan Domingo Dávila y Francisco Smythe.

La década de los ochenta se caracterizó por una efervescencia económica en la que la pintura también daba la posibilidad de formar parte del circuito comercial de las galerías.

Un grupo de artistas que protagonizó el reencuentro con la ejecución pictórica desde la gestualidad fue denominado **Generación de los 80**, representando un *boom* de la pintura. Entre estos creadores se encuentran Bororo, Samy Benmayor, Matías Pinto y Omar Gatica, entre otros.

Cabe destacar que entre 1978 y 1981 nació el **Colectivo de Acciones de Arte (CADA)**, integrado por los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas plásticos Juan Castillo y Lotty Rosenfeld. Estos creadores reaccionaron contra la imagen banalizada de nuestra sociedad producto de la reacción consumista que estaba viviendo el país.

Describir el escenario pictórico de los años noventa es complicado debido a la dificultad que representa tener una memoria crítica de un período tan próximo ya que el decenio estuvo marcado por el reciclaje de estilo anteriores.

Con el establecimiento de la democracia las creaciones artísticas que habían basado su discurso en la denuncia política, quedaron relevadas de su función social y por tanto, el artista recuperaba la libertad de crear temas más allá de toda contingencia. Por lo tanto, el arte expuesto en las galerías pertenecía, por un lado, a artistas jóvenes e inexpertos que ofrecían copias de todo aquello que habían visto en sus viajes o en revistas de arte europeas que ofrecían al mercado; y por otro, a

creadores que manteniendo una rigurosa línea no se alejaban de la concepción tradicional de la pintura. De éstos últimos destacamos la obra de: Francisco de la Puente, Natalia Babarovic, Voluspa Jarpa, María Victoria Polanco, Claudio Correa, Enrique Zamudio y Pablo Langlois.

La tecnología fue usada por ciertos artistas de la época como Tatiana Álamos y Francisco Smythe que utilizaban el soporte computacional para configurar nuevas creaciones.

11.1.3. 1970-1990: PERIODO CONVULSO DEL ARTE NACIONAL

A comienzos de los **setenta** se produjo una urgencia expresiva que siguió el ritmo dinámico del mundo y por ello al artista le interesó abordar los complejo problemas de la existencia humana.

"Entre 1970 y 1973 las discusiones y acciones artísticas se focalizaron en el problema de las relaciones entre el arte y la sociedad, consecuencia de un proyecto histórico que intentaba establecer las bases socialista y, a la vez, proponer un lenguaje adecuado para vehiculario de la masa social"⁵³.

Pero con el gobierno militar la actividad artística cambio drásticamente y esto se vio reflejado en distintos escenarios locales. Entre otras consecuencias, una parte importante de los artistas plásticos autoexiliaron o se vieron en la obligación de salir del país, y por otra, se produjeron quiebres con la mentalidad conservadora que aún caracterizaba muchos ámbitos institucionales.

Frente al sistema político imperante, la cultura debió asumir un rol pasivo y fue subsidiada por la empresa privada, sin que esto permitiese totalmente las posibilidades de críticas o denuncias. El Estado no cumplió con su misión de promover y difundir los valores artísticos.

⁵³ IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. 1988. Chile Arte Actual. 1° ed. Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso, Chile. 331 p.

La primera muestra elocuente de censura artística en este país se produjo en 1975, en el Instituto Chileno - Francés de Cultura y afectó a una obra de **Guillermo Núñez**

Entre 1975 y 1976, producto de la ausencia de desarrollo artístico visual, comenzó la polarización de los artistas y se produjo un clima muy polémico.

Pese a que el panorama era poco auspicioso, a partir de 1978 surgió un nuevo agente que promovía el desarrollo de las artes visuales: la empresa privada. Ellos hicieron su aporte entregando becas, premios en dinero, auspiciando publicaciones, realizando convenios y en el fondo, permitiendo una situación muy distinta respecto a la década anterior.

Sin embargo, en los **ochenta** "la crisis política económica de 1982 detuvo las iniciativas de particulares, provocando un desolador panorama"⁵⁴.

Sólo los esfuerzos de algunas galerías permitió que al arte subsistiera y que la pintura se reencontrara consigo misma. Producto de estos cambios, esta pintura no parece nacer de la teoría, se origina y se desarrolla de la propia subjetividad.

En agosto de 1985 visita nuestro país y expone en el Museo Nacional Bellas Artes **Robert Rauschnberg**, quien "había alterado los mecanismos de representación al proponer modalidades de producción visual que desarticulaban por completo el sistema semiótico de la pintura"⁵⁵. Él replanteó el protagonismo del objeto en su corporeidad física, integró imágenes y objetos disímiles, aisló signos de sus respectivos contextos y mediante el arte pop contribuyó a ampliar los límites del territorio artístico, y con ello la visión del espectador.

Su exposición permitió conocer la distancia existente entre el pop norteamericano y el pop chileno, que había hecho su presentación en la **VII Feria de Artes Plásticas** realizada en el Parque Forestal en 1965. La intención de estos artistas justamente era la transgredir por intermedio de sus obras, trabajar con las cosas mismas capaces de auto-significarse, y de proponer nuevos mensajes sin tener que utilizar a la obra de arte como intermediaria. Esta actitud subversiva, que fue incomprendida y rechaza

⁵⁴ *Ibid*, p 18.

⁵⁵ *Ibid*, p 157.

con agresividad y violencia, sólo puede entenderse si se considera la situación histórica que vive el país. Surge la conciencia de la marginalidad social y los artistas establecen vínculos críticos y testimoniales del entorno (pobreza, cesantía, injusticia social y desecho). De esta forma también se hacen presentes cuatro constantes de apreciación del objeto de arte por parte de los artistas: fragilidad, precariedad, marginalidad y lo efímero.

Las variables que inciden en la categorización del soporte bidimensional son múltiples, y principalmente tienen que ver con el resultado de una investigación basada en la lectura directa de las obras, tratando de reconocer el carácter distintivo de los signos que utiliza cada creador, y a la vez, en la incidencia del contexto en su postura ideológica.

La primera variable se denomina discurso testimonial, y se refiere a “la permanente invitación a pensar en el hombre y que para un grupo de artistas, se ha transformado en el imperativo que orienta y conduce su labor”⁵⁶. Se trata de revelar la condición humana fuera del soporte y en el marco de una realidad histórica determinada, y a partir de ello que se produzca una nueva forma de participación del receptor.

En este grupo y en los años setenta, se producen los dibujos, grabados y pinturas de Roser Bru. La artista planteaba el valor de no encasillarse en una única actividad artística. “La transgresión se produce en la búsqueda de sentidos que provienen de la exhumación de la memoria individual y colectiva”⁵⁷.

En tanto que la mirada de José Balmes se concentra en el presente y no en lo que sucedió en el pasado. Lo que realiza es una forma de dar testimonio del contexto político y social en el que está inserto, y a través de la inserción de distintos materiales, da cuenta de un entorno humano sumamente violento.

Otra propuesta diferente es la de la Gracia Barrios. La artista no registra el instante ni se apropia de un estímulo-respuesta, sino que se toma su tiempo para reflexionar sobre lo pensado y con ello produce efectividad.

⁵⁶ *Ibid*, p 251.

⁵⁷ *Ibid*, p 253.

El trabajo ejecutado por Claudio Bravo es realista y denota su distancia respecto a los factores contaminantes de la subjetividad.

La segunda variable del soporte dimensional es el discurso en el cuadro y se diferencia de la anterior principalmente en que “tiene como espacio natural los propios medios de la pintura (o de la gráfica) sin superar los límites de sus condiciones establecidas de producción, que se ajustan a la elaboración de una imagen que busca ser reconocida sólo como fenómeno visual. No existe la intención de desplazar el ojo del receptor fuera de los límites del cuadro para generar un segundo discurso, como en la primera variable”⁵⁸.

En esta categoría cae la obra de Jaime Bendersky. Para él, el modelo no es real, y por ello emplea, capta y selecciona previamente una fotografía a partir de la cual desarrolla sus pinturas.

Bendersky, Ernesto Barreda, Mario Yrarrázabal, Gonzalo Cienfuegos, Benito Rojo, Patricio de la O y otros, se apropian de las cosas pero respetan su estructura natural, sus elementos y relaciones con el mundo. Lo que hacen es modificar el sistema de la pintura respetando al cuadro e introduciendo otros elementos como textos.

Los trabajos de Rodolfo Opazo revelan la búsqueda y la intención de recuperar la realidad que, según él, en algún momento se había perdido. Por ello su obra es creativa y poética. "En la pintura de Opazo es fundamental comprender el valor simbólico de la imagen, que oculta su sentido y se aparta de la significación directa"⁵⁹.

La última variable es el discurso crítico, y como su nombre lo sugiere, produce un enjuiciamiento de la imagen en el soporte. Se reflexiona en torno a las estructuras establecidas en el lenguaje, su modo de interactuar y los circuitos por los cuales se distribuye y consume la obra.

⁵⁸ IVELIC y GALAZ. *Loc. Cit.*, p 251.

⁵⁹ *Ibid*, p 284.

Esta variable no se reduce únicamente al ámbito de la pintura o del dibujo, sino que existe una aproximación con los artistas que han optado por las instalaciones, las acciones, de arte, el video o el arte corporal.

En estas circunstancias Eugenio Dittborn decide no dibujar más a mano alzada. Evitando el azar o el accidente, pretendiendo tomar distancia entre lo que sentía y lo que hacía.

Cada una de las exposiciones que monta Gonzalo Díaz es el resultado del enjuiciamiento al sistema y al contexto, pero también a sus propias propuestas enunciadas en muestras anteriores.

"Las historias (...) coinciden con el grado de realismo de la imagen con el fin de que el mensaje sea claro y evidente hasta el punto de que pueda prescindir de textos escritos porque la imagen contiene toda la información"⁶⁰.

Todos los sucesos que se desencadenaron en los años setenta y el contexto social e histórico que los marcó, influyeron en la motivación, el desarrollo y la comercialización del trabajo de los artistas. De hecho, una forma de desafiar la institucionalidad militar fue creando espacios alternativos de encuentro cultural. Una de los aspectos positivos del período se produjo a partir de 1978, de buen momento económico y de la participación y apoyo de las empresas privadas.

"Pero, a partir de 1982 desapareció cualquier tipo de ayuda. Las becas se redujeron al mínimo, los concursos desaparecieron, los encargos y convenios dejaron de realizarse. Cada artista volvió a la "normalidad", es decir, a la búsqueda de otros medios de sobrevivencia"⁶¹.

La segunda promoción de artistas de la década de los ochenta se desarrolla bajo una serie de estímulos y motivaciones diferentes a los de la generación anterior. "Se trataba de reivindicar el carácter introspectivo del arte como autoconocimiento, y a la vez, revelarlo con toda la fuerza de quien es capaz de mostrarse"⁶².

⁶⁰ *Ibid*, p 318.

⁶¹ *Ibid*, p 332.

⁶² *Ibid*, p 347.

La promoción de artistas de los que estamos hablando está integrada por Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, Roberto Di Girólamo, Pablo Langlois, Pablo Barrenechea y Diego Hernández, entre otros.

Al enfrentarse a un ambiente poco propicio para el desarrollo de cualquier manifestación u actividad que tenga que ver con el arte y a la imposibilidad de concretar sus intereses vocacionales, este grupo de artistas - y otros que no tuvieron más opción que la deserción - se enfrentan al difícil ambiente en el más absoluto desamparo e incertidumbre.

11.2. CONCEPTUALIZACIONES BÁSICAS INHERENTES AL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

A raíz de todo lo mencionado acerca de la gestación de la idea del Museo Nacional de Bellas Artes y su relevancia como foco y espejo del quehacer cultural de un país, se hace necesario conceptualizar **MUSEO** desde sus diferentes acepciones y funciones:

~~///~~ Función educativa

Desde esta mirada el Museo, como concepto genérico, está al servicio de la sociedad cumpliendo una función muy destacada ya que se convierte en el intermediario entre los acontecimientos y el público y en difusor de los acontecimientos culturales tanto a nivel nacional como internacional.

- “Difusores de cultura”⁶³.
- “Dispositivos de trabajo cultural que por la naturaleza y repercusión de su quehacer, no deben permanecer pasivos ante los problemas del contexto de nuestros pueblos”⁶⁴.
- “Institución sin fines de lucro, permanente, al servicio de la sociedad y desarrollo y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con finalidad de estudio, de educación y delectación, testimonios materiales de la evolución de la naturaleza y el hombre”⁶⁵.
- “El Museo es para contribuir como la escuela es el instrumento para levantar activamente el nivel intelectual y para capacitar al estudiante al conocimiento de las artes, industrias e instrumentos de los pueblos pasados o presentes”⁶⁶.

Función de preservación

Bajo esta perspectiva el museo se encarga de ser un fiel representante de la producción local y soporte a través del cual esta riqueza se muestra hacia el exterior. Del mismo modo es el espacio donde desde siempre convergen todas las tradiciones pudiendo hacer un balance desde sus orígenes, pasando por su evolución y hasta nuestros días.

- “Registro de lo que construye la industria básica local, su efecto sobre el folclore y la tradición cultural de la región y sus vínculos con áreas similares”⁶⁷.
- “Creador de una imagen de mundo, de una conciencia de identidad nacional y de plena comprensión de nuestro proceso y realidad”⁶⁸.

⁶³ MUTAL, S., CASTRILLÓN, A., TERRAZAS, E y otros. INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. 1980. Museología y Patrimonio Cultural: Críticas y Perspectivas. 1 °ed. Ediciones SECAB. Lima, Perú. 15 p.

⁶⁴ *Ibid*, p 15.

⁶⁵ *Ibid*, p 28.

⁶⁶ *Ibid*, p 29.

⁶⁷ *Ibid*, p 6.

~~///~~ **Función comunicacional o de difusión**

Bajo esta mirada el museo se transforma en un medio y en un fin. En un medio porque a través de él se da a conocer al pueblo, en su totalidad, lo que sea que se deba transmitir. Y un fin porque los artistas saben que es el lugar a donde sus obras deben llegar si desean que éstas sean conocidas por la masa.

“Es en sí mismo un medio de comunicación de masas que tiene que servir como instrumento fundamental en la educación de los más amplios sectores populares”⁶⁹.

Esta definición alude a si el museo es considerado como una institución para una elite o por el contrario se trata de una institución para las masas.

Si el museo está en crisis se debe al hecho de que como constitución concebida en el marco de una cultura elitista, hoy no es capaz de responder a las solicitudes de sectores populares que han surgido con gran fuerza en las últimas décadas. El museo no está preparado para atender a un público mayoritario que tiene otras exigencias culturales.

Una vez definido museo, desde sus diferentes acepciones, estamos en condiciones de afirmar que el **museo es un medio a través del cual se difunde o comunica a la masa eventos culturales o sociales, del lugar donde se encuentre, que dan clara muestra del desarrollo artístico del mismo desde sus orígenes al presente proyectándose en el presente.** Para ello se hace necesario definir **RETROSPECTIVA** como “la revisión de grandes periodos de la historia tomados desde sus orígenes. Pueden servirnos de ejemplo todas las exposiciones referidas a las grandes civilizaciones o dedicadas a grandes hechos históricos como el Descubrimiento de América, el legado Andalús o El camino de Santiago. El mismo criterio se puede aplicar a las dedicadas a grandes periodos de la Historia del Arte, y

⁶⁸ *Ibid*, p 22.

⁶⁹ *Ibid*, p 19.

en general a todas aquellas que buceando en el pasado se acercan hasta nuestros días”⁷⁰.

Para que este análisis sea entendido por el público, los museos encargan a personas especializadas un escrito donde se relacionen, de manera lógica y susceptible de ser entendida por los visitantes, las obras expuestas en la muestra y el criterio utilizado para dicha selección. A esta acción se le llama **CURATORÍA**, y se define como “la relación de las obras a exponer con una introducción histórica que sitúe cronológicamente la exposición, una delimitación conceptual, una línea documental clara y una primera selección de piezas que den apoyo y argumento a la idea”⁷¹.

La curatoría está a cargo de un **CURADOR** o “especialista sobre cuya investigación y estudio elegido va a versar la exposición. Su actuación avala el proyecto durante toda su realización, y su parecer será consultado, según las fases, por coordinadores, diseñadores y editores. El curador define las características del catálogo y otras publicaciones además de presentar sus propios textos sobre la exposición”⁷².

Desde el momento en que se concibe una exposición la confección de un **CATÁLOGO** es indispensable. Éste “es fundamental pues es lo que respalda la muestra. Constituye un apoyo razonado de la misma, y una vez que ésta ha terminado, conforma la memoria histórica de las actividades del organismo organizador, a la vez que permite que todo el trabajo previo de la investigación perdure. El catálogo debe reflejar la exposición de referencia pero también se pueden ampliar tangencialmente muchos aspectos del tema sobre el que verse, y es una

⁷⁰ RICO, J. CARLOS. 1999. Los Conocimientos Técnicos: museo, arquitectura, arte. Ediciones Silex, Alcalá. Madrid, España. 77 p.

⁷¹ *Ibid*, p 79.

⁷² *Ibid*, p 78.

ocasión para conseguir que especialistas de materias afines se unan bajo la dirección del director del proyecto. El número de páginas, gramaje, color, tipo de pasta, tirada etc. varía de un catálogo a otro. Desde el punto de vista del contenido y con carácter general, debe contar con un estudio amplio del curador, varios artículos escritos por especialistas tratados de diferentes ángulos y la catalogación de las obras que realmente se encuentren expuestas”⁷³.

En el libro *Del Arte Conceptual al Arte de Concepto* se indica que entre 1920 y 1925 coinciden dos crisis estéticas, la de la herencia especulativo-romántica con la del arte tradicional en donde predominaba el objeto sobre la teoría. No es que se esté negando la historia de los artistas y de sus obras, sino que se trata de una queja contra la disociación formalista entre obra y la realidad social imperante. La **OBRA** emerge en el marco de teorías y es el punto de partida de la reflexión.

En el modelo sintáctico-semántico se da la situación límite del arte conceptual, en donde prevalece la teoría sobre el objeto. La obra por sí sola no es capaz de definirse y por ello es necesario que se enmarque en las teorías que la fundamentan.

El arte conceptual la poética se convierte en el centro del programa y desplaza a la obra como objeto. La constitución de la obra pasa a un segundo plano, y predominan más los procesos formativos y artísticos. " En ello se acusa la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual"⁷⁴.

A partir de la década del sesenta, según Simón Marchán Fiz, las artes plásticas abandonan el informalismo y de esta forma, también las últimas influencias poéticas que provenían del modelo romántico-idealista. Las nuevas tendencias resumen las propuestas constructivistas de los años veinte, explicando y tematizando en consideración de las actuales condiciones objetivas de producción. "Por otra parte, las nuevas gramáticas visuales y convenciones iconográficas de la civilización de la imagen inciden sobre las artes plásticas, provocando un florecimiento de las

⁷³ *Ibid*, pp 96- 97.

tendencias representativas, desplazadas de la “vanguardia” durante la década anterior”⁷⁵.

Según Simón Marchán Fiz en algunas oportunidades se ha mencionado que en el arte actual la teoría ha sustituido a la iconografía tradicional. De hecho, las críticas y las poéticas se han constituido en función del arte contemporáneo. Las poéticas intentan aclarar la totalidad del fenómeno artístico y operacionalmente abarcan la teoría y la praxis de cada tendencia problemática para comprender la producción de una obra o de un grupo de obras.

En esta misma década se reafirma la existencia de nuevas tendencias y subtendencias que constituyen el arte contemporáneo. El mismo Marchán Fiz cita la obra *Defining Art* de Harold Rosenberg, en donde se indica que la novedad está determinada por el poder social, la pedagogía, las relaciones públicas del arte y la influencia de las condiciones sociales predominantes.

Entre otros aspectos, destaca que la transformación está determinada por la influencia de los modos productivos y la evolución de las formas artísticas de producción.

Las innovaciones artísticas también se imponen por la influencia de la moda, o más bien, por el fenómeno económico en donde lo artístico posee una función secundaria.

La mayoría de estas vanguardias -como el pop óptico, nueva abstracción, minimalismo, superrealismo, land art y arte conceptual- se originan en Estados Unidos. En tanto que el arte cinético, neofiguración, nuevo realismo y figuración narrativa, surgen en Europa.

En cuanto a la **NEOFIGURACIÓN**, Simón Marchán Fiz señala que si bien se trata de un término artístico muy ambiguo, desde 1960 se refiere a la relación con la forma de un objeto, es decir, con la representación icónica de la imagen. Desde esa época que las diversas tendencias neofiguratvas conformaron un nuevo modelo de

⁷⁴ MARCHÁN Fiz, Simón, 1988. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Tercera Edición. Ediciones Akal S.A. Madrid, España. 13 p.

⁷⁵ *Ibid*, 11 p.

relación entre los fenómenos gráficos, igual al modelo de relación visual que formamos al conocer, percibir o recordar el objeto representado.

En el fondo, la neofiguración ha vuelto a reproducir algunas de las condiciones de la percepción y afecta a todas las tendencias que han reinstalado la representación icónica. Según Marchán Fiz, la neofiguración fue una transición entre el informalismo y las tendencias representativas posteriores.

De hecho, el autor destaca que en 1964 V. Sánchez Marín, señalaba "Creemos que en el fondo lo que estamos llamando "nueva figuración" - y que no es otra cosa que las formas más recientes adoptadas por el expresionismo - existe la necesidad de concretar el entorno social del hombre, de configurarlo de alguna manera, sin renunciar a los hallazgos plásticos aportados por el informalismo"⁷⁶.

El precursor y principal exponente de esta tendencia es Francis Bacon. Pese a su influencia ejercida en el pop inglés, el estilo deforme de sus figuras hace referencia al terror, angustia, aislamiento, violencia, etc. Por intermedio de amplias pinceladas, las contorciones de sus miembros no se disocian de los contenidos expresivos, es más, demarcan el espacio como una prolongación de las mismas figuras.

La pintura neofigurativa es el resultado del espacio pictórico y del ser humano. Sin embargo, al menos, en España nunca se libró de las ataduras de la indeterminación informalista. Las propias características de esta tendencia demuestran su incapacidad de dar solución a la situación de aislamiento que estaba viviendo el individuo dentro de la sociedad.

***✍* Nuevos comportamientos artísticos y la extensión del arte**

Las tendencias que dominaron el escenario artístico de los sesenta y que alcanzaron el reconocimiento, no desmienten la euforia tecnológica o consumista propia del momento histórico de sus respectivas sociedades.

"(...) El arte objetual (entendido como apropiación de fragmentos de la realidad predada, pero enfrentado al optimismo señalado), de los ambientes neodadaístas, de

los "happenings", espacios lúdicos y arte acción en general. Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la personificación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos"⁷⁷.

En tanto, el realismo es identificado como el cuadro tradicional.

Dada la situación crítica de en que se encontraban las vanguardias, era evidente la recuperación del objeto tradicional. De hecho se buscan diversas alternativas en los valores culturizados de situaciones históricas precedentes. La obra tradicional seguirá teniendo sentido dentro de la conciencia de sus propios límites y en el marco de la recuperación de su valor, opuesto a su reducción capitalista a valor del cambio.

"En la alternativa objetual-antiojetual asistimos más a un cuestionamiento del objeto artístico tradicional que a una superación absoluta del objeto"⁷⁸.

Durante el mismo período alcanza importancia la noción de azar o lo casual como principio compositivo de estas manifestaciones. Esto significa que se vuelve a las fuentes de la vivencia, de la naturaleza. También se revaloriza el sujeto y el individualismo.

La crisis universitaria 1968 y la financiera de los setenta, entre otras, vuelven a recalcar la ambigüedad de las intenciones y a combatir la ilusión de que se haya resuelto la contradicción abstracta clásica artista-público.

Luego se produce una reacción antigalería, antimuseo y antiobjeto, como protesta contra la reducción y el aislamiento de las obras de arte. Frente a ello, a los creadores les preocupa encontrar nuevos canales de difusión para el arte.

Mientras que el ambiente en general es el espacio que envuelve al hombre y que le permite trasladarse y desenvolverse, el espacio artístico instaura una relación y situación espacial particular. Por ello el espacio tradicionalmente destinado para el arte, no puede únicamente limitarse al de las galerías y museos, sino que se amplía a otras partes.

⁷⁶ *Ibid*, p 24.

⁷⁷ *Ibid*, p 153.

⁷⁸ *Ibid*, p 154.

Según Milan Ivelic y Gaspar Galaz, autores del texto *Chile, Arte Actual*, el concepto de **INSTALACIÓN** surge en nuestro país en 1965 cuando el artista Francisco Brugnoli decide ampliar su propia línea de investigación, comenzando por el uso del collage hasta terminar con las instalaciones.

A comienzos de los setenta la opción del Museo de Arte Contemporáneo y del Instituto de Arte Latinoamericano se basó en la realización de exposiciones en las cuales se abrieron las puertas a las nuevas transformaciones de la técnica escultórica y con ello, también a las instalaciones.

Al igual que otras expresiones artísticas, las instalaciones debieron enfrentarse como obras objetuales a la fragilidad de su permanencia en el tiempo. Claro que esta vez la excusa no era su inestabilidad como tal, sino, más bien, la falta de interés del espectador que no hacía nada para que los artistas pudieran conservar indefinidamente sus obras.

Milan Ivelic y Gaspar Galaz, coinciden en que el concepto de instalación no se define con facilidad. Según ellos, se refiere más bien a una acción que se ejecuta en un ambiente específico y que debido a sus grandes dimensiones asume un rol protagónico e interviene de una manera diferente en el espacio ya que permite al espectador la posibilidad de transitar entre los objetos.

Durante los últimos veinte años la frecuencia con la cual los artistas realizaron instalaciones individuales, generaron que estos trabajos se constituyeran en una instancia transgresora del ámbito artístico. Luego de un par de años en los cuales se produjeron muchas instalaciones -entre 1972 y 1979- sólo las intenciones conceptuales de Francisco Brugnoli se hicieron parte de esta modalidad crítica. Al final de la década se produjo el resurgimiento de esta tendencia y su principal espacio de exhibición lo constituyó el Museo Nacional de Bellas Artes.

De alguna manera el desarrollo artístico de la pintura fue reemplazado por el de las instalaciones y se comenzó a utilizar un nuevo soporte plástico. En vez de emplear el muro y el pedestal para la exhibición de las piezas, algunos artistas promovieron el disponer de las obras en el suelo y en el espacio público.

En el mismo texto *Chile, Arte Actual*, Galaz e Ivelic se refieren al **MONTAJE** como la forma en que se integran y articulan las imágenes y objetos disímiles en la convivencia artística. Esta expresión confirma y reafirma los modos de operar del collage.

Es la forma cómo se arman las piezas en el espacio, cómo se distribuye la organización de los elementos en la puesta en escena de una obra artística.

En medio del contexto histórico, social y cultural del país de los setenta, los artistas ampliaron las posibilidades existentes incorporando nuevas modalidades artísticas como los textos escritos, la intervención fotográfica, las instalaciones y las **ACCIONES DE ARTE**, al emplear el cuerpo o usar videos como medio de expresión.

Particularmente, las acciones de arte se constituyeron como una modalidad para ampliar el espectro del espacio crítico. Por ejemplo, el trabajo de Lotty Rosenfeld, "Una milla de cruces en el pavimento", consistió en alterar el signo de tránsito representado por la línea blanca que separa los dos sentidos de circulación de la Av. Manquehue, pegando en forma perpendicular tiras de género blanco.

Este trabajo lo que hizo fue modificar el concepto tradicional de arte, sus modos y mecanismos de producción. De hecho, no sólo existen fotografías de Rony Goldschmidt que registran visualmente el hecho, sino también un video filmado por Ignacio Agüero.

Milan Ivelic y Gaspar Galaz señalan que el replanteamiento del cual fue objeto la totalidad de las artes visuales a mediados de la década del setenta, consideró también el uso tradicional de los **SOPORTES PLÁSTICOS** y del bastidor. La utilización de medios no tradicionales determinó un ambiente artístico muy polémico.

Los creadores se centraron en la investigación plástica del soporte y elaboraron una imagen visual que no negaba el referente anterior, pero que sí tenía autonomía necesaria para contrarrestar su peso.

Gaspar Galaz y Milan Ivelic al referirse a la bidimensionalidad de soporte, destacan que no se trata exclusivamente de la tela sobre el bastidor, sino que a toda la superficie sin importan su origen ni su naturaleza física.

"El soporte ha perdido su estatuto de seguridad, sacralidad y conservación para ingresar a una zona muy inestable como objeto artístico, según los parámetros habituales"⁷⁹.

Pese a situación anterior, para muchos artistas el cuadro sigue siendo la superficie más adecuada para elaborar sus obras y comunicar una intención determinada.

En *Chile, Arte Actual* se plantea que frente a las múltiples posibilidades de movimientos y formas de expresión que puede realizar el cuerpo humano, este elemento también puede llegar a estructurarse como un innovador soporte plástico. Aún más, si ampliamos sus posibilidades de intervención, el cuerpo humano podría intervenir en diversas actividades sociales, culturales, políticas y militares, llegando incluso a convertirse en una **PERFORMANCE**.

Del arte objetual al arte de concepto muestra que la precaria condición social de los individuos, generada por los efectos tardíos de la competencia del capitalismo, condicionó el desarrollo del **POP ART**.

Esta evolución del ambiente de la que estamos hablando queda ejemplificada en el nacimiento del Pop Art, en donde los objetos y los materiales de desecho son sustituidos por el material artísticamente transformado según las propias técnicas lingüísticas de esta tendencia.

Desde 1955 este término hace referencia a la expresión inglesa "popular art". Y se refiere a la gran cantidad de imágenes populares que provocó la cultura urbana de masas y que considera entre otros a la televisión, la publicidad, el cine, los comics.

Su sentido original no es efectuar una crítica por parte de los sectores sociales inferiores y tampoco se identifica con la concepción romántica e idealista promovida

⁷⁹ IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. IVELIC. *Op. Cit.*, p 254.

por el pueblo, en forma anónima, sin conciencia ni intención estética. Más bien se trata de una tendencia que se manifiesta entre el arte popular de masas y el arte popular de la elite. "Esta noción presupone la teoría romántica del asentimiento y el pueblo como conjunto homogéneo"⁸⁰.

El Pop Art de la elite se basa en los aspectos más banales y comunes de la sociedad de consumo.

"El color hace uso de nuevas sustancias y procedimientos, del recurso a colores planos impuestos por el cartel, al empleo de un estilo claro del dibujo como configurador de la forma"⁸¹.

Antes de que se elabore la obra, el Pop Art ya ha agrupado a los íconos y símbolos con anterioridad. Se podría definir que se trata de una técnica muy cercana a la propaganda y que el primer paso es la formación de imágenes que surgen ante la sola mención del producto. Forma símbolos a través de la difusión de imágenes e información en los medios de comunicación.

Una de las principales contradicciones de la imagen popular se evidencia en el hecho de que " (.....) casi todos los artistas que ejercen el Pop, han considerado la estética del desperdicio como el único principio maligno de la cultura popular y debido a ello, han renunciado a ella en sus obras de elite"⁸².

Según Simón Marchán Fiz, por lo general se asocia a esta vanguardia con la situación de fetichismo bajo la cual se encuentra el mundo neocapitalista.

Dentro de la evolución de la representación de la década de los sesenta el Pop fue la tendencia más decisiva. "Sus renovaciones sintácticas, su exploración de la semiótica connotativa ha favorecido el problema de la comunicación a nivel pragmático. Y las tendencias posteriores de un modo u otro deben considerarse como algo "post-pop", no concebibles sin la existencia del mismo. Sus lecciones lingüísticas, el replanteamiento de la problemática artística siguen operantes en la actualidad"⁸³.

⁸⁰ MARCHÁN. *Op. Cit.*, p 31.

⁸¹ *Ibid*, p 37.

⁸² *Ibid*, p 48.

⁸³ *Ibid*, p 48.

Luego la tendencia psicodélica -como corriente subterránea del "underground", derivada de la subcultura "hippie"- conoció un amplio desarrollo de los ambientes que renunciaron a los medios gráficos tradicionales y aceptaron a los medios mezclados. Los espacios psicodélicos tienen algo de espontaneidad y de una creación no racional que provoca ilusiones placenteras y agradables. "Un ambiente es psicodélico cuando reconstruye los efectos de una experiencia psicodélica o intenta inducir un estado anímico psicodélico"⁸⁴.

Ya en los ochenta, y pese a que el país carecía de tecnología avanzada o instrumentos electrónicos como sucedía en los países desarrollados, igual se produjo en algunos artistas la ansiedad de trabajar con el **VIDEO** como medio para hacer arte, constituyéndose también una alternativa válida de enfrentar a los mensajes televisivos tradicionales.

Lo que quiere hacer esta nueva modalidad artística es "(...) explorar el lenguaje televisivo buscando su especialidad y su eventual relevancia. Más aún, el video-arte pretende la problematización del ojo mediante el trabajo creativo de la imagen que no se limita sólo a la grabación con cámara, sino que presta particular atención a la edición"⁸⁵.

Posteriormente el video - registro desplaza en importancia al video artístico. A través de diversas modalidades de presentación - imagen fija y detenida acompañada de otros registros visuales o una secuencia constante de hechos y acontecimientos - reinstala la imagen-video relacionándola con otros significantes que conforman la instalación.

En el texto *Del arte objetual al arte de concepto* se indica que el principio del **COLLAGE** surge frente a la desaparición de la alternativa arte-no arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. Y con ello el ambiente se convierte en una forma

⁸⁴ *Ibid*, p 178.

⁸⁵ IVELIC, Milan y GALAZ, GASPAR. Op. Cit., p 221.

artística que hace uso de un espacio determinado y envuelve al espectador haciéndolo participar en la obra.

"El ambiente se convierte en un estimulante de la conciencia del espectador como fruto de una operación reductora de la propia actividad del artista"⁸⁶.

La categoría artística del collage trasciende sus propios límites históricos de sus orígenes cubistas. "El lugar ocupado hasta ahora por la "abstracción", en cuanto a principio que no imita la realidad ni produce sus ilusiones sino que la instaure, está a punto de ser sustituido por el collage"⁸⁷.

Esta modalidad de expresión artística se interesa en la revolución del espíritu, en el acto y la constante provocación de la liberación individual

El arte objetual ha sido el primer punto de partida de la reivindicación del principio de collage y de la apropiación de la realidad convertida en arte. "El arte objetual ha tenido su desarrollo en los "ambientes", happenings, fluxus y otras manifestaciones (...)"⁸⁸.

Según Marchán Fiz el interés por ésta y otras formas de expresión enunciadas anteriormente "son una reacción típica a la racionalidad instrumental operante imperante, se apoyan en el rechazo, sobre todo por parte de los enfermos mentales, de los convencionalismos y la normativa del rendimiento, se ofrecen como ejemplos reales o ilusorios – para el caso da igual – de liberación frente a unas normativas sociales, sin llegar a esclarecer las causas sociales socioeconómicas y sociopolíticas en las que se fundamentan las experiencias psicológicas individuales"⁸⁹.

La propuesta "ambiental" se ha manifestado con fuerza en las modalidades **ÓPTICAS, CINÉTICO-LUMÍNICAS** y en las tecnológicas, en las cuales prevalece un contexto complejo de función entre movimiento, luz, color y el espacio circundante.

La obra deja de ser un objeto para el mercado y se transforma en una parte más del medio humano. "Y éstos han roto de un modo progresivo con los límites

⁸⁶ MARCHÁN Fiz. *Op. Cit.*, p 154.

⁸⁷ *Ibid*, p 159.

⁸⁸ *Ibid*, p 170.

⁸⁹ *Ibid*, p 171.

impuestos por una galería o museo para inundar el espacio exterior o el espacio urbano”⁹⁰.

La relación arte-juego considera a esta último como una forma de expresar el arte y concibe el arte como un momento de la actividad lúdica del hombre; ejercitando el puro placer en el juego y en la creación. “En el arte, la producción de **OBJETOS LÚDICOS**, con finalidad precisa didáctica o de goce estético, recurre a disciplinas que determinan su forma y contenido”⁹¹.

Dentro del mismo marco de ampliación de los ambientes y espacios, surgen las acciones denominadas **HAPPENINGS** que provienen de los collages, pero que se refieren a objetos o fragmentos de la realidad natural o artificial como a acciones o personas. “El happening responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción”⁹².

“El *happening* –acontecimiento–, forma privilegiada de neo-dadaísmo, es una prolongación lógica de los “ambientes”. Si en estos últimos los objetos se escenificaban como realidad objetual, en los “happenings” se convierten en un elemento constructivo de la acción”⁹³.

Tanto los happenings como las acciones de arte desencadenan procesos de reflexión, crítica e imaginación. El happening es un estímulo más allá de la vivencia, ya que intensifica la atención en la experiencia, provoca las costumbres convencionales y causa irritación. Entre sus particularidades destaca el uso de los materiales de un modo distinto a como se utilizan en la vida cotidiana.

“El happening se convierte en un gesto agresivo de los artistas como reacción a una situación de las artes en una sociedad que, entre la saturación mercantil y la falta de objetividad, degrada su quehacer a una actividad sin sentido”⁹⁴.

Según Marchán Fiz, el **FLUXUS** es una modalidad de arte de acción que surge como un movimiento paralelo ligado al happening y responde a una renovación de la

⁹⁰ *Ibid*, p 172.

⁹¹ *Ibid*, p 186.

⁹² *Ibid*, p 193.

⁹³ *Ib*.

⁹⁴ *Ibid*, p 199.

música, el teatro y las artes plásticas. Sin embargo, desde sus orígenes ha estado más ligado a la música que a las artes plásticas.

“El fluxus se concentra sobre todo en la vivencia de un “acontecimiento” que discurre de un modo improvisado. Y si el “happening” presenta una mayor complejidad y duración, el “fluxus” ha recurrido a acciones simples; como, por ejemplo, sentarse en una mesa y beber una cerveza. Mientras que el primero es más espectacular y envuelve al espectador, el segundo es el más simple y permite al espectador distanciarse del acontecimiento”⁹⁵.

Marchán Fiz señala que según artículos y cartas a T. Sachmidt, Beyeus, Vostell y otros, en el texto “Happenings”, se puede deducir, entre otras cosas, que los objetivos del fluxus no son estéticos, sino sociales. “El “fluxus” es una forma de anti-arte que se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida. (...) Está en contra de la cultura seria, se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro, Kaprow y Stockhausen) y está a favor de las artes populares, como el circo, las revistas, las ferias, etcétera”⁹⁶.

12. ANALISIS DEL DISCURSO APLICADO AL GRUPO DE DISCUSIÓN SOBRE “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”

12.1. EL GRUPO DE DISCUSIÓN COMO INSTRUMENTO CUALITATIVO DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES

Para analizar el fenómeno de “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” y las consecuencias que trajo a una sociedad como la nuestra, se requiere de una

⁹⁵ *Ibid*, p 205.

⁹⁶ *Ibid*, p 206.

herramienta de análisis cualitativo capaz de reflejar esta muestra en el contexto en el que se gestó y, a su vez, reproducir los distintos discursos de las partes involucradas. La herramienta elegida fue el **Grupo de Discusión**.

Esta técnica cualitativa permite reproducir un escenario social, a manera de una micro sociedad, en la que están presentes gran parte de los actores que la integran y sus discursos. A través de la interacción verbal, cada uno de estos actores ocupa un rol social, pudiendo generar un correlato del escenario que caracterizó a la exposición, recreando el contexto lingüístico en el que esta se gestó.

A partir de esta técnica cualitativa pudimos reflexionar y comprender el escenario social en el que están insertos o se manifiestan ciertos eventos. Del Grupo de Discusión surgió un discurso –divergente y convergente– que analizamos mediante el modelo de la pragma-lingüística. Las muestras extraídas mediante esta técnica no son probabilísticas, sino opináticas. Lo anterior, debido a que la mirada cualitativa no intenta medir un escenario social, sino comprender las intenciones, problemáticas, y obsesiones que en él se gestan y que están reflejadas en la interacción comunicativa.

Para llevar a cabo el Grupo de Discusión seleccionamos a sujetos que tuvieran una pertenencia en relación al tema. Estos cumplen diferentes roles sociales –que desde un discurso consensual o contra discursivo– representan en su conjunto la idea de micro sociedad inherente a la muestra:

Prescriptor del Grupo de Discusión representante del orden social. Cumple la función de regular la dinámica discursiva, ya que permite que siempre el discurso vuelva al centro y fluya en el grupo sin posibilidades de clausura: **Carmen María Montes**, experta en comunicación y metodologías cualitativas.

1. Sujeto institucional representante del discurso oficial en torno a la muestra “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”: **Milan Ivelic**, director del Museo Nacional de Bellas Artes.
2. Sujeto académico representante del discurso de la red universitaria estatal, relacionado con los movimientos artísticos de vanguardia: **Francisco Brugnoli**, director del Museo de Arte Contemporáneo.

3. Sujeto creador representante del discurso del arte ya consagrado por el circuito comercial de museos y galerías: **Francisco De la Puente**.
4. Sujeto creador representante del discurso del circuito joven del ámbito creativo: **Matías Movillo**.
5. Sujeto creador representante del lenguaje escultórico al interior de la tradición artística chilena (la escultura fue una disciplina marginada por la muestra): **Roberto Pohlhammer**, presidente del Círculo de Escultores de Chile.
6. Sujeto creador representante del discurso de trasgresión que intenta aunar la plástica al espacio público: **Cristina Pizarro**, escultora.
7. Sujeto teórico y crítico de arte representante del discurso intelectual e independiente en torno a la plástica: **Christian Leysen**, periodista.
8. Sujeto comunicador representante de la prensa en relación a la temática del arte y de la cultura nacional: **Carolina Lara**, licenciada en estética y periodista del diario “El Mercurio”.

12.2. EXPLICACIÓN DEL MODELO UTILIZADO: ANÁLISIS DEL DISCURSO DE T. A. VAN DIJK

Según el teórico T. Van Dijk, los enunciados, los textos y las noticias, pueden estudiarse como una forma discursiva social. Por tanto, la principal afirmación del autor es que: La estructura de un texto enunciado y de la noticia son un reflejo formal de los contenidos que subyacen al escenario socioeconómico y cultural en que estos se producen.

Los objetivos de la teoría recién mencionada son:

- ✍* Especificar la diferencia que poseen los relatos periodísticos en relación a otros tipos de discurso.
- ✍* Establecer las relaciones existentes entre el texto de la noticia, el texto del enunciado, el texto de un relato y el contexto socio-cultural de su producción.

☞ Comprender la misión de los relatos periodísticos al interior de los medios de comunicación de masas.

Conceptualizaciones Básicas

Las disciplinas que abordan el análisis de discurso distinguen entre la noción de **sistemas** y la noción de **uso**. El sistema daría cuenta del texto como objeto formal, es decir, alude al “enunciado” o lo ya “dicho”. El uso daría cuenta del proceso de creación del texto en tanto discurso individual, es decir, alude al momento de la “enunciación” y a su contexto.

El principal objetivo del análisis del discurso sería: “Describir explícita y sistemáticamente” propiedades del “uso” del lenguaje, al cual ya podemos llamar “discurso”.

Para realizar estas descripciones debemos atender a dos dimensiones fundamentales:

- a. Las dimensiones **textuales**: Dan cuenta de características y estructuras internas al discurso.
- b. Las dimensiones **contextuales**: Relacionan las estructuras y propiedades internas del discurso con características y propiedades del escenario sociocultural en el cual éste se produce.

Las disciplinas lingüísticas y su aproximación a los discursos

1. La gramática:

Describe el discurso en función de tres niveles básicos. Estos son:

☞ **Nivel fonológico**: Descripción de las formas sonoras.

☞ **Nivel morfológico**: Descripción de las formas al interior de la oración.

☞ **Nivel sintáctico**: Descripción del orden y función de las palabras al interior del discurso.

~~✍~~ **Nivel semántico:** Compresión del significado y sentido del discurso. El nivel semántico distingue a su vez los términos intencionales, (aspectos del significado o intención subyacente del discurso) de los términos extensionales (para los aspectos explícitos a los cuales hace referencia el discurso). En otras palabras, los términos intencionales equivalen a aquello que está latente en el discurso y los términos extensionales equivalen a aquello que está patente.

2. La pragmática:

Esta disciplina no sólo describe los niveles antes mencionados, sino que también se ocupa de los **Actos de Habla**. Es decir, el acto o intención social que cumplimos al utilizar una determinada aserción en una situación específica. Algunos ejemplos de Actos de Habla son: Prometer, juzgar, acusar, felicitar, aseverar, insultar. Cada cultura tiene sus propios actos de habla. (Como el relato periodístico consiste casi exclusivamente en aseveraciones, este nivel es poco utilizado para el análisis de noticias).

En definitiva, en el análisis del discurso podemos atender a tres aspectos principales, la forma, el significado y los actos de habla.

Características del Análisis de Discurso

~~✍~~ Es de naturaleza interdisciplinaria, abarcando desde las distintas teorías de la lingüística hasta las ciencias sociales.

~~✍~~ No sólo abarca los aspectos formales del lenguaje, el sistema, sino también describen las dimensiones cognitivas, sociales y culturales que se barajan en el proceso de enunciación, “uso”.

~~✍~~ En los últimos años se ha puesto énfasis en el análisis de los procesos orales y dialógicos, atendiendo especialmente los discursos surgidos de la discusión y conversación informal y cotidiana.

- ✍ La historia del Análisis de Discurso, centrada en un principio en los relatos de tradición oral, se ha ampliado a otros géneros discursivos tales como, la publicidad, el discurso político, el discurso periodístico, etc.
- ✍ El análisis de discurso no ha desarrollado ningún modelo estándar de descripción, por el contrario, sólo entrega ciertos principios básicos que sirven para sistematizar la estructura de los discursos, respetando su especificidad.

Idea central del Análisis de Discurso

“El análisis de discurso abarca más que la mera descripción de las estructuras textuales (...) Es decir, el discurso no es sólo el texto, sino también una forma de interacción. Una declaración judicial no es sólo una secuencia de oraciones coherentes que definen un tipo de discurso, sino también una forma de acción jurídica particular, que solamente participantes específicos pueden desempeñar en momentos específicos (...) Un análisis extenso del discurso supone una integración del texto y el contexto en el sentido de que el uso de un discurso en una situación social es en sí una situación social”.

Proposición de un modelo de Análisis discursivo

- ✍ **Primer Paso:** Extraer las macroestructuras semánticas del discurso. Van Dijk las define como “Los conceptos más importantes o nucleares del texto o de la conversación”. Estas residen en las proposiciones (oraciones y frases) del discurso. En términos lingüísticos, las macroestructuras serían los temas o asuntos del discurso, expresados en ciertas oraciones. Nosotros llamaremos a las macroestructuras semánticas, unidades temáticas, y a las oraciones que las reflejan, unidades de registro.
- ✍ **Segundo Paso:** Como en un discurso extenso existe más de un tema o macroestructura semántica, debemos utilizar macro reglas de organización discursiva. Estas, organizarán jerárquicamente la información, desde los

temas más generales y abstractos a los temas más específicos mediante una estructura árbol. Las principales macrorreglas de Van Dijk para reducir el discurso en sus áreas temáticas son:

Macrorreglas de Supresión: suprimen la información y los detalles locales del discurso para extraer sólo el asunto o tema.

Ejemplo: “ Creo que es importante destacar, especialmente en una era de globalización tan cruel como la nuestra, que la mirada del espectador que está sentado cómodamente en su sillón, ha perdido total capacidad de asombro. Perfectamente podemos ver como muere un soldado en la guerra mientras disfrutamos de nuestra cena “.

La macrorregla de supresión resumiría el tema central así: “Con la era de la globalización los espectadores se han desensibilizado y han perdido la capacidad de asombro”.

Macrorreglas de Generalización: Se toman distintas secuencias de proposiciones como un todo.

Ejemplo: “ La pintura, la escultura, el grabado se vieron afectados por la crítica más conservadora”.

Con la macrorregla de generalización quedaría así: “La plástica se vio afectada por la crítica más conservadora”.

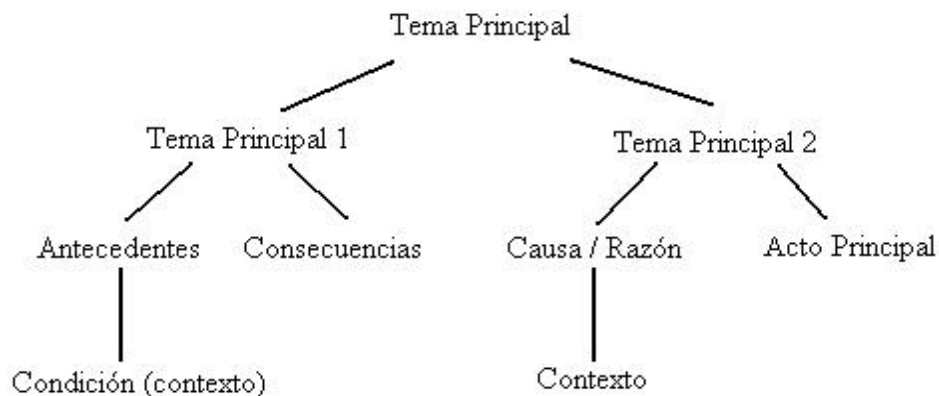
Macrorreglas de construcción: Consiste en reemplazar una secuencia de actos por una proposición que los contenga a todos.

Ejemplo: “ Ir al aeropuerto, presentar billete, embarcarse....etc.”

Con esta regla se construye la proposición así: “Viajar en avión”.

La estructura del árbol

Para analizar un discurso, siguiendo la teoría de Van Dijk, se requiere de una estructura preestablecida que ordene y de forma a éste en su totalidad. Esta es la estructura de árbol que consta de los siguientes puntos:



12.3. DESCRIPCIÓN SITUACIONAL DEL GRUPO DE DISCUSIÓN

El Grupo de Discusión realizado para esta investigación se llevó a cabo en el Auditorio del Museo Nacional de Bellas Artes, gracias al ofrecimiento de su director, Milan Ivelic, quien consideró relevante realizar esta conversación en el mismo lugar físico donde se montó “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”. Este espacio museal es normalmente utilizado por la institución para realizar seminarios, conferencias, foros y reuniones a las que asisten importantes personalidades del ámbito artístico.

La experiencia tuvo una exitosa convocatoria. Los actores sociales invitados mostraron desde un principio su interés en participar y asistieron puntualmente a la cita fijada el 22 de agosto del 2001 a las 12:30 horas.

Después de advertirles a los invitados que la conversación sería grabada y filmada para fines metodológicos de nuestra investigación, el diálogo se dio inicio con la presentación de cada uno de los participantes, quienes personalmente señalaron su actual ocupación.

La interacción discursiva comenzó con preguntas dirigidas por la prescriptora, con el fin de incentivar y dar paso a una comunicación recíproca, que se extendió por casi dos horas, en las que los participantes propusieron diversas reflexiones sobre la exposición, sobre el arte en nuestro país y la deficiente cultura artística que existe tanto en el público como en la prensa.

Si bien la conversación a ratos se tornó en discusión cuando se tocaron algunos puntos conflictivos de la polémica, los participantes siempre mantuvieron una actitud respetuosa ante las opiniones de sus pares. No obstante, Francisco Brugnoli recibió de mala manera los comentarios que se le hicieron sobre su discurso –que se centró en temas ajenos a la muestra en sí, derivando en reflexiones academicistas y teóricas sobre el arte– y se retiró de la sala en medio de la conversación sin dar explicaciones.

A pesar de lo anterior, la discusión nunca se interrumpió y mantuvo un ritmo fluido y reflexivo.

12.4. ANÁLISIS DEL DISCURSO: UNIDADES DE REGISTRO Y DE CONTEXTO

MILAN IVELIC

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
Nos pareció interesante proponer una exposición abarcadora de la historia del arte chileno de 100 años, de 1900 a 2000. Por lo tanto, yo diría que la motivación inicial parte con esta fecha emblemática:	Respondiendo a la pregunta ¿Cuáles fueron los objetivos centrales de la exposición?

terminaba el siglo y partía otro.	
Nos pareció que era posible proponer una escritura y una reescritura (del arte chileno) -porque también significaba revisar lo que se había hecho- y en la medida que esta exposición fuera abarcadora cualitativamente, no necesariamente cuantitativamente, podía entregar nuevas luces, nuevas coordenadas, para futuros trabajos de investigación como consecuencia del registro que iba a quedar de esta exposición a través de los catálogos que se hicieron.	Respondiendo a la pregunta ¿Cuáles fueron los objetivos centrales de la exposición?
La división por etapas es una división que no obedece a criterios objetivos, sino que las colocamos para que sirvieran de pauta o de hitos. De esa manera, cada curador con su equipo curatorial podía trabajar ese período.	Respondiendo a la pregunta ¿Cuáles fueron los objetivos centrales de la exposición?
En cada una de las etapas se solicitó la presencia de un curador para que se hiciera responsable de ese período y buscara el equipo que considerara adecuado para el trabajo de pesquisa, de investigación, de escritura, etc.	Respondiendo a la pregunta ¿Cuáles fueron los objetivos centrales de la exposición?.
El museo entregaba la responsabilidad de cada etapa a los curadores y no intervenía directamente en el proyecto curatorial: eso era el fruto de cada uno de los profesionales, asumiendo el riesgo que podían significar las exclusiones o las inclusiones en cada uno de los casos.	Respondiendo a la pregunta ¿Cuáles fueron los objetivos centrales de la exposición?
Creo que estas curatorías dejaron algunas enseñanzas, algunas experiencias que vale la pena	Respondiendo a la pregunta ¿Cuáles fueron los objetivos

<p>analizar en el momento oportuno.</p> <p>En parte las confrontaciones son el producto de las políticas curatoriales, pero también hay que entender que en todo trabajo de este tipo siempre va a estar implícito un riesgo, porque cada curador -respecto al marco teórico que desarrolle- va a proponer a estos artistas y no a estos. Mientras el tema y el trabajo de las curatorías sean desarrollados por personas que ya tienen sus propios marcos teóricos y han desarrollado ciertos criterios de valoración del arte chileno, siempre va a suceder esto.</p>	<p>centrales de la exposición?</p>
<p>Estamos insertos en un país que es Chile, con una cultura artística que es deficitaria, muy deficitaria, y donde no hay hábitos de frecuentación de espacios culturales</p>	<p>Respondiendo a la pregunta ¿Cuál es la función del museo?</p>
<p>Hay un déficit muy importante que no es llenado por el sistema escolar; eso agravado con una prueba de aptitud académica que no recoge para nada lo que podría ser una posible formación artística. Entonces también hay una especie de sub valoración de lo que significa el arte, la sensibilidad frente al arte, la capacidad de apreciación del arte, la reflexión crítica sobre eso.</p>	<p>Respondiendo a la pregunta ¿Cuál es la función del museo?</p>
<p>El museo tiene que ser un espacio didáctico, en cuanto contribuye a que un conjunto muy numeroso de chilenos y chilenas se sienta incorporado a un mundo que no conoce y para incorporarlo hay que entregarle ciertas claves, ciertas orientaciones, no la verdad absoluta -porque creo que nadie la tiene-</p>	<p>Respondiendo a la pregunta ¿Cuál es la función del museo?</p>

pero sí ciertas orientaciones.	
El catálogo tiene un precio, no todos están en condiciones de tenerlo y, en definitiva, era también labor de los curadores incorporar elementos didácticos que facilitaran la comprensión de los distintos itinerarios que tenían cada una de las muestras.	Respondiendo a la pregunta ¿Cuál es la función del museo?
(¿Quién entendió lo que planteaba Justo Pastor Mellado?) No, nadie, es que hay una complejidad lingüística...	Interviene cuando Carolina pregunta ¿Quiénes salieron con las ideas claras de lo que planteaba Justo Pastor Mellado?
La opinión pública no tiene una voz poderosa en nuestro país, no la tiene en ninguna materia. Las voces en Chile, sean políticas, económicas o culturales, están orientadas y dirigidas por ciertas cúpulas que tienen acceso a los medios.	Respondiendo a la pregunta ¿La opinión pública tuvo influencia en la polémica?
¿Cómo se ha manifestado la opinión pública? En la concurrencia a la exposición. Que hayan asistido 125 mil personas a esta exposición es un dato muy relevante. Es una recepción de público inusual en nuestro país. Pero que haya habido una voz poderosa de la opinión pública para manifestarse en torno a esto, no. Fue discusión de cenáculo, ha sido eso, una discusión entre 200 o 300 personas.	Respondiendo a la pregunta ¿La opinión pública tuvo influencia en la polémica?
Tuvimos el soporte de El Mercurio, por una parte, y el soporte de TVN (Televisión Nacional de Chile), con spots publicitarios.	Respondiendo a la pregunta ¿Existió una estrategia comunicacional?
Cuando uno plantea un nombre no se percata de las	Interviene en una discusión

<p>consecuencias, pero después del término de la muestra me pregunte si el nombre no había sido también un factor que concitó mucho más todavía la polémica y, sobretodo, sobredimensionó la muestra. Yo creo que sí. Si tuviera que ponerle un nombre hoy día, no le pondría el mismo. Cuando se lo pusimos, obviamente no previmos las consecuencias que podría tener. Yo creo que el nombre también provoca esta idea del tren de la historia a la cual todos querían subirse y no se subieron.</p>	<p>acerca del sentido y la importancia del nombre de la exposición.</p>
<p>Yo los invité (a los curadores), yo soy el responsable final de esta cosa. Pero yo sabía el riesgo.</p>	<p>Interviene frente a la pregunta de Cristina Pizarro ¿Cuál es la responsabilidad del director en la elección de los tres curadores?</p>
<p>En Chile no hay muchos curadores, así que no se puede hablar de preselección, porque todavía está en una etapa incipiente que hay que profundizar. El problema grave, y ese podría ser un tema a futuro, es el monopolio del curador, en el sentido de que puede llegar un momento en que el curador -por las razones que sean- llegue a ser considerado como “El” curador. Eso sería grave porque indudablemente empieza a reducir el campo de exploración artística que tiene nuestro país.</p>	<p>Respondiendo a la pregunta ¿Hubo una preselección de los curadores?</p>
<p>Otro problema a futuro es llegar a hablar de “El” curador individualmente, sin considerar un equipo colegiado, un equipo curatorial, donde al interior puedan haber cruces de miradas y cruces de</p>	<p>Respondiendo a la pregunta ¿Hubo una preselección de los curadores?</p>

criterios.	
Hacer del Museo un espacio democrático, por lo tanto, abierto a todo público, cualquiera que sea su situación política o socioeconómica, cualquiera sea su nivel educacional. Y por eso, por ejemplo, el museo los días domingo tiene la entrada liberada. A mí me encantaría que siempre fuera gratis, pero como el presupuesto del museo es menos que franciscano, nos vemos en la obligación de cobrar una entrada... que es baja.	Responde a la pregunta ¿Qué función democrática cumple el museo?
Hay un problema de decisión política, de alta política, en el sentido de que en nuestro país todavía no se ha logrado conquistar una voluntad política que entienda que la cultura no es el patio trasero de la existencia humana.	Responde a la pregunta ¿Qué función democrática cumple el museo?
Es una vergüenza entrar al museo del lado: el año 85 se produjo el terremoto y vayan a mirar... es una instalación telúrica esa <i>cuestión</i> . Yo nunca he visto a los políticos entrar a los museos, ni senadores, ni diputados, ni ministros de hacienda, nunca... bueno, a la comida del viernes entraron todos los ministros (refiriéndose a la cena brindada por el gobierno a los presidentes y autoridades extranjeras en el marco de la III Cumbre de las Américas).	Responde a la pregunta ¿Qué función democrática cumple el museo?
No hay (en el Museo) un equipo de investigadores, tampoco un ítem para comparar obras de arte. Por lo tanto, lo que está ocurriendo es que el arte chileno se está privatizando, porque si no lo compra el estado, lo está haciendo un particular.	Responde a la pregunta ¿Qué función democrática cumple el museo?

<p>Este museo se equipó, desde el punto de vista de sus colecciones, gracias a donaciones y herencias, pero sólo hasta los años 50, ya que el arte chileno no tenía un valor comercial. El gran problema es entonces la orfandad que se está produciendo en el patrimonio de todos.</p>	<p>Responde a la pregunta ¿Qué función democrática cumple el museo?</p>
<p>Hay muchos agentes que juegan un rol en esto (la educación en torno al arte): El primero es la familia, y eso se debería reforzar, estimular e incentivar. El segundo agente es el colegio o la escuela. También existen el museo y los medios de comunicación.</p>	<p>Respondiendo a la pregunta de ¿Qué rol cumplen los medios de comunicación en la educación en torno al arte?</p>

FRANCISCO BRUGNOLI

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
<p>Considero que la iniciativa de hacer una exposición de los 100 años en Chile es de un valor inconmensurable. Es una empresa que por primera vez se hace en el país, es inédita y no tiene antecedente histórico.</p>	<p>Respondiendo a una pregunta planteada a los asistentes en general ¿Están de acuerdo con los objetivos que enunció Milan Ivelic?</p>
<p>Es una pena que una exposición de esta naturaleza, que en cualquier parte del mundo habría estado un año en exhibición, haya tenido que estar en un período tan breve.</p>	<p>Respondiendo a una pregunta planteada a los asistentes en general ¿Están de acuerdo con los objetivos que enunció Milan Ivelic?</p>
<p>También una pena que no haya estado el total del museo disponible para la muestra porque realmente</p>	<p>Respondiendo a una pregunta planteada a los asistentes en</p>

<p>era algo que merecía.</p> <p>Pero eso también es algo que no podemos achacar al museo, sino a los déficit de espacios museales que existen en el país. Estamos en museos que no corresponden a la realidad histórica del país.</p>	<p>general ¿Están de acuerdo con los objetivos que enunció Milan Ivelic?</p>
<p>El director del museo tiene que trabajar lo que se llama los lineamientos políticos, está a cargo de la museología. La única posibilidad de realizar una exposición de esta envergadura, es llamando a un equipo técnico especializado en hacer arte.</p>	<p>Respondiendo a una pregunta planteada a los asistentes en general ¿Están de acuerdo con los objetivos que enunció Milan Ivelic?</p>
<p>En toda selección hay gente que entra y otra que queda fuera... probablemente cuando se tocaban momentos históricos más polémicos debieron haber interactuado oras opiniones.</p>	<p>Interrumpe a la prescriptora y continua dando su opinión acerca del objetivo de la muestra</p>
<p>Las propuestas teóricas nacen de las obras que están puestas en escena anteriormente. Aquí no hubo un teórico que fabricó obras de arte.</p>	<p>Interviene para opinar sobre las curatorías</p>
<p>En Chile hay una historia de exposiciones y de producciones que el teórico mira y dice: esto se puede ordenar de aquí a acá.</p>	<p>Discute con el escultor Roberto Pohlhammer sobre las propuestas teóricas que respaldan las curatorías</p>
<p>¿La Mona Lisa vale porque está en el Louvre o porque la pintó Leonardo?... Los museos sacralizan, porque el friso del museo dirime que lo que hay ahí es de valor. Hoy día el museo es lugar de una opinión y esa opinión construye las diferentes políticas curatoriales con que se enfrentan las exposiciones. Los museos además interactúan las obras que tienen de su colección con el acontecer, y</p>	<p>Después de que todos hablan simultáneamente, él comenta acerca de la influencia política en el criterio de selección de la muestra.</p>

se convierte en una cosa mixta entre museo y centro cultural, con lo cual se desacralizan aún más.	
Hay dos causas: la gente cree que el que está en el museo es el que está inscrito en la historia. Lo otro es que respecto a la última etapa -que es muy polémica y que cruza una parte importante de la historia de Chile- se debió haber intentado entregar una curatoría colegiada.	Responde a la pregunta ¿Cuál es la causa de la polémica?
Creo que uno de los problemas serios, es la capacidad del museo para atender una exposición de esa magnitud, que se merecía un espacio evidentemente mucho mayor.	Responde a la pregunta ¿Cuál es la causa de la polémica?
La representación joven fue realmente muy insuficiente, yo habría puesto a muchos más.	Responde a la pregunta ¿Cuál es la causa de la polémica?

ROBERTO POHLHAMMER

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
La cantidad de objetos -y no de obras- que existen simultáneamente en este tiempo no permiten tener una idea de lo que podría ser la identidad del arte chileno. Me resta a mí por lo menos la posibilidad de comprender el arte chileno no como un arte nacional, sino que como un arte que tenga una identidad y tenga sus raíces en lo que llamaríamos el pueblo chileno.	Comenta sobre los objetivos de la muestra.
Una obra de alguna manera compromete a la persona	Responde a la pregunta ¿Qué

<p>que la hace: compromete sus sentimientos, sus reflexiones, su existencia, su manera de ser. Y un objeto es manipulado de diferentes maneras. Las obras son aquellas que comunican cosas que el artista lleva dentro porque no tiene otro lenguaje para hacerlo: transmite aquello que precisamente no logra comunicar el lenguaje ordenado de las palabras, de los idiomas o de las lenguas.</p>	<p>diferencia hay entre obra y objeto?</p>
<p>Primero estuvo la reflexión, o la parte teórica, y las obras fueron usadas como una manera de refrendar estas reflexiones anteriores. Hubo una conceptualización de carácter político, sociológico, que los llevó a buscar obras que de alguna manera acreditaran este pensamiento anterior.</p>	<p>Responde a la pregunta ¿Una muestra de esta naturaleza debería diferenciar lo que es obra de arte y lo que es objeto?</p>
<p>He trabajado 50 años haciendo escultura y en ese trabajo se me ha ido dando un conocimiento determinado. Cuando voy a una exposición ya tengo un criterio para darme cuenta si esa cosa es válida para los seres humanos o no, y eso me permite decir eso es arte y esto no es arte.</p>	<p>Interviene en una discusión entre Francisco Brugnoli y Carolina Lara, en la cual se delibera acerca de las propuestas teóricas de la curatoría y sobre ¿qué es el arte chileno?</p>
<p>Una de las cosas que más nos tocó a nosotros (los artistas) no fue que nos invitaran, sino la descalificación general que se hizo de dos disciplinas: la escultura y la pintura. Una descalificación abierta, declarada, de la no-vigencia, de la no-importancia, de la muerte de la disciplina de la cual vivimos y hemos estado emparentados como personas durante una vida entera</p>	<p>Interviene para responder a la pregunta ¿Qué generó la polémica?</p>

<p>Cada cual tiene un punto de partida interesado políticamente para decir “estas son las cosas que la sociedad necesita” y aquí hubo una intencionalidad política manifiesta.</p>	<p>Interviene para responder a la pregunta ¿Qué generó la polémica?</p>
<p>En general, los escultores y pintores solamente encuentran apoyo en las galerías comerciales. La comunicación de las instituciones relacionadas con arte que no ganan plata dejan mucho que decir respecto a la comunicación con la gente.</p>	<p>Interviene para responder a la pregunta ¿Qué generó la polémica?</p>
<p>La recomendación de que uno debe conocer qué pensaba Justo Pastor Mellado significa: “con este criterio debe aceptar usted esa cosa que va a ver”.</p>	<p>Se está hablando de la concentración de la información en El Mercurio y él interviene cambiando de tema</p>
<p>La opinión pública -y muchos artistas-, pensaron que se estaba escribiendo la historia de los 100 años. Yo creo que la historia necesita una gran perspectiva de tiempo para relacionar los hechos. Para establecer sus conexiones más íntimas, explícitas e implícitas, necesita una documentación, una visión, una reflexión, y para eso se necesita una distancia de tiempo muy grande. Aquí no se hace historia, se hace crónica.</p>	<p>Responde a la pregunta ¿Qué relación tiene el arte con la contingencia?</p>
<p>Napoleón y su gente hicieron historia, no Justo Pastor Mellado.</p>	<p>Comenta acerca de la contingencia y el arte.</p>
<p>Como la prensa está en manos de ciertos sectores, comunica lo que a ese sector le interesa comunicar. Y como la gente le cree a la prensa -porque la</p>	<p>Responde a la pregunta ¿Qué rol les correspondería cumplir a los medios de comunicación?</p>

realidad se va dando a través de esta comunicación-uno se va conformando una idea de la realidad a través de lo que establece la prensa intencionada	
Titular con “100 años de tal cosa” le dio una connotación muy abultada, y naturalmente la gente que no estuvo se asustó un poco, porque no existía. Si uno hace arte, y no llega a ninguna parte, entonces uno está un poco muerto.	Interviene en la conversación y opina acerca de la importancia del nombre que se le asignó a la muestra

CAROLINA LARA

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
El cuestionamiento en esta muestra fue en torno a una especie de registro dentro de ciertas propuestas teóricas.	Interviene en la discusión entre lo que es obra y objeto de arte
Hubo ciertos criterios curatoriales y creo que lo medular del problema es que hubo artistas que se sintieron excluidos.	Interviene a raíz de la discusión de que estar en la exposición es estar vigente en el arte.
Existe un desconocimiento tremendo de lo que son los curadores. En una exposición de esta envergadura, donde se utilizó la labor de los curadores, la gente no entendió y se perdió entera. No se comprendió. Se creía que se iba a escribir la historia del arte chileno del siglo XX.	Interviene a raíz de la discusión de que estar en la exposición es estar vigente en el arte.
El Museo de Bellas Artes es un espacio consagratorio, y que por lo tanto, los que exponen	Interviene a raíz de la discusión de que estar en la

<p>existen y los que no, no. Hay un desconocimiento, y yo creo que ahí está el problema, ahí está la fisura.</p>	<p>exposición es estar vigente en el arte.</p>
<p>Por los problemas que existen en la educación en torno al arte la gente aún tiene criterios súper antiguos. Se cree que Museo es un espacio donde las obras están porque son históricas, porque son clásicas, porque son parte de la tradición. Además, con esa idea de que el Museo consagra, se piensa que el artista que expone en el Museo es un artista que pasa a la historia. Yo creo que esa es la idea que aún persiste en el público en general.</p>	<p>Interviene en la conversación acerca de la función del Museo de Bellas Artes</p>
<p>Durante las últimas décadas los museos a nivel internacional están ya operando con otros criterios en los que se concibe al recinto como un espacio dinámico. Creo que el Museo de Bellas Artes en general ha estado insertándose en esa mirada, pero ha sido un poco mal entendida tal vez. Está todo el esfuerzo por hacerlo didáctico, entendible, abriendo sus puertas al público, pero aún pasa por una cosa del conocimiento general de los visitantes y en eso hay una labor de prensa difusión que puede ser importante.</p>	<p>Interviene en la conversación acerca de la función del museo de bellas artes</p>
<p>No hay muchos espacios de crítica, de escritura, de reflexión en torno al arte en general. Menos aún en la prensa hay espacios para la cultura. Yo trabajo en El Mercurio y tenemos que luchar siempre por un espacio sumamente reducido que se define según la publicidad.</p>	<p>Interviene en la conversación acerca de la función del Museo de Bellas Artes.</p>
<p>Además de espacios en los medios de comunicación,</p>	<p>Interviene en la conversación</p>

<p>estamos hablando de un distanciamiento tremendo entre lo que intenta el museo y lo que entiende el público.</p>	<p>acerca de la función del Museo de Bellas Artes</p>
<p>En general creo que la gente -hablo de mi círculo- no tiene bien claro cuál fue el criterio curatorial de Justo Pastor Mellado. El catálogo no está al acceso de todo el mundo, porque no todos pueden compararlo ni leerlo, entonces un criterio curatorial teórico complejo -porque Justo Pastor Mellado es complejo- es un criterio curatorial que a través de un montaje tendría que haber sido claramente explicado. Sin embargo, toda esa cantidad de gente que vino a la muestra y que vio la exposición no salió con las ideas claras de lo planteaba Justo Pastor Mellado. Creo que es básico el desentendimiento, la ignorancia que persiste aún.</p>	<p>Interviene sin contestar a la pregunta ¿existió una estrategia comunicacional para promocionar esta exposición?</p>
<p>Como hay una falta de espacio tremenda en los medios entran a jugar en materia clave los criterios para decidir qué es lo que se difunde -porque sabemos que es clave ser difundido a través de la prensa-.</p>	<p>Ante la pregunta ¿La prensa pone en el circuito comercial a los artistas?, se produce una respuesta al unísono en la que destaca la intervención de Carolina Lara.</p>
<p>No hay criterios de selección y no hay especialización en el tema a través de las escuelas de periodismo.</p>	<p>Ante la pregunta ¿La prensa pone en el circuito comercial a los artistas?, se produce una respuesta al unísono en la que destaca la intervención de Carolina Lara.</p>

<p>La especialización implica un conocimiento, acercarse al artista, y este conocimiento tremendo acercarlo a su vez a la gente con otro lenguaje, de manera que el lector se sienta atraído hacia esa obra de arte, que la entienda de algún modo y tenga una aproximación a la personalidad del artista. Como faltan espacios y criterios de especialización el arte figura poco y mal.</p>	<p>Ante la pregunta ¿La prensa pone en el circuito comercial a los artistas?, se produce una respuesta al unísono en la que destaca la intervención de Carolina Lara.</p>
---	---

CRISTINA PIZARRO

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
<p>Si esta exposición se hubiese realizado en la galería de Isabel Aninat no habría pasado nada porque tiene cierta autonomía, pero si se hace en el Palacio de Bellas Artes...</p>	<p>Interviene a raíz de la acotación que Carolina Lara hace de lo polémico que fue el Museo Nacional de Bellas Artes al realizar una exposición donde hubo artistas que quedaron excluidos.</p>
<p>Los artistas que no estuvimos, que no quedamos registrados... no existimos.</p>	<p>Interviene a raíz de la acotación que Carolina Lara hace de lo polémico del Bellas artes para realizar una exposición donde hubo artistas que quedaron excluidos.</p>
<p>Pienso que se debiera dar otra oportunidad, otra visión de los 100 años de Chile. No tenemos porque</p>	<p>Interviene a raíz de la pregunta ¿Existe una intencionalidad</p>

quedarnos con la visión de Justo Pastor Mellado para el tercer período.	política en la muestra?
La información en torno al arte se limita a El Mercurio, porque en definitiva es el único diario que tiene una cobertura mayor y periodistas especializados son muy pocos, serán tres, cuatro máximo	Interviene a raíz del cuestionamiento la labor del periodista respecto al arte.

MATIAS MOVILLO

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
Me parece absolutamente significativa la exposición. Lo que puede resultar paradójico es que no se establezcan con claridad cuáles son los criterios con los que se formula la muestra para que la gente que acude al Museo sepa a qué atenerse, saber de alguna forma la política curatorial de la que estamos hablando, que me parece “menor” porque es bastante subjetiva.	Interviene para aclarar la importancia que él le asigna a la muestra.
Todos estamos súper de acuerdo que a nivel educacional, no hay educación sensible en torno a temas del ni en 4 medio ni en 1 básico. No existe.	Continúa reflexionando sobre la importancia que él le asigna a la muestra y, en particular, acerca de la falta de educación en torno al arte.
No creo que los artistas seamos unos ególatras ensimismados, sino que creo que somos gente que de alguna forma tiene la necesidad de comunicar lo que	Comenta porqué para algunos artistas la muestra fue polémica.

hace y necesita que haya respeto respecto de eso.	
Yo habría esperado que se hubiese establecido claramente cuál era ese criterio curatorial, que todo el mundo hubiese sabido que estos 100 años están determinados de esta manera y pretenden mostrar este tipo de enfoque.	Opina acerca de la causa de la polémica.
Que haya habido un golpe de estado en Chile es algo súper significativo, pero no todos los artistas estaban obligados a representarlo a través de la escultura, de la instalación, de lo que fuera. Eso es presuponer que el artista es una especie de testigo práctico de lo que ocurre. Evidentemente él se aproxima desde perspectivas tan diversas como la emocional, intelectual o psicológica. Ve como esos hechos determinan lo que sucede en Chile, en su entorno más cercano, desde su familia también. Y por eso es que se le atribuyó más un carácter como de visión de un historiador.	Responde a la pregunta ¿Qué relación tiene el arte con la contingencia?
El nombre de la muestra tiene que ver con el sentido que se le da a ésta.	Opina acerca de la importancia que tiene el nombre que se le asignó a la muestra.
Como no hay educación en torno a buscarle un sentido al arte, la gente cree, por un lado, que el objetivo de la pintura es copiar lo que ve, y por otro, cree que en realidad es hacer una cosa que le nazca desde a donde se le ocurrió.	Comenta acerca del significado que tiene el arte.
Yo hecho de menos una labor crítica distinta, donde en realidad el crítico haga como de puente entre el interlocutor y el artista, pero eso no sucede y al final	Interviene para aclarar cuál es la labor del crítico de arte.

se transforma en una especie de vitrina del crítico para poder establecer sus criterios y determinar quiénes son buenos o malos como si en realidad eso tuviera alguna trascendencia	
Hay más publicidad en El Mercurio porque las necesidades de la gente están vinculadas con eso que es en definitiva más comercial y material. Por lo tanto, hay que retrotraerse muchísimo como para poder encontrarse un día con un Mercurio que se financie con un aviso de publicidad. Ahí estaríamos viviendo en otro mundo.	Comenta acerca de la problemática que impone la publicidad en los medios.

CHRISTIAN LEYSSEN

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
La recepción del arte tiene que ver con el problema de lo que se habla acerca del elitismo sobre todo en esta parte de la exposición estos últimos años bastante lejanos al público común y corriente y eso provoca una tensión que es muy difícil de resolver, es decir, cómo acercamos ese tipo de arte y con qué tipo de discurso sobre ese arte –con qué tipo de catálogo por ejemplo- para el público en general.	Introduce el tema de la influencia que tiene el elitismo en el arte.
En esos días en que se publicaban artículos o las opiniones de Justo Pastor Mellado, de sus críticos, etc, de los artistas que se excluyeron, de los que se auto excluyeron, me pareció que hubo una falta de	Opina acerca de la importancia de comprender los marcos teóricos de cada curatoría.

<p>rigor en esos argumentos y esa falta de rigor pasa principalmente por no comprender, por no meterse, por no estudiar los marcos teóricos desde los cuales se estaba hablando para montar esta exposición.</p>	
<p>Tenemos que preguntarnos por los métodos epistemológicos de la crítica, por los marcos teóricos y es eso lo que me pareció a mí que no se hizo. Había que partir, en mi opinión, por eso antes de meterse en la minucia de quien debiera estar, etc.</p>	<p>Opina acerca de la importancia de comprender los marcos teóricos de cada curatoría.</p>
<p>En la crítica actual y en la manera actual del museo, se da un poco esa dualidad de qué elegimos: elegimos ser una historiografía lineal y clásica o elegimos un tipo de historia donde lo que se quiere abordar son tipos de problemática que no tiene que ver con esa cosa de causa y efecto. Precisamente me pareció que las tres curatorías optaban más por esa línea, que podríamos llamar una línea hermenéutica, en términos del círculo hermenéutico, eso que tenemos que volver a recuperar para poder entender quiénes somos.</p>	<p>Comenta sobre las distintas líneas historiográficas que puede abordar una curatoría.</p>
<p>Justo Pastor Mellado tal vez no cumplió con su propio marco teórico, en el sentido que no recurrió a los discursos y a los textos previos sobre el período en cuestión, claves a la hora de comprender ese período artístico.</p>	<p>Opina acerca de la tercera curatoría y la labor específica de Justo Pastor Mellado.</p>
<p>El Mercurio puede representar el 80 % restante porque son todos más o menos de la misma tendencia, entonces, es prácticamente lo mismo.</p>	<p>Interviene ante el cuestionamiento de ¿Por qué “El Mercurio” concentró la mayoría de la información</p>

	sobre la exposición?
Toda historia no es otra cosa que un discurso sobre la historia. A los hechos no vamos a acceder nunca, siempre interpretación.	Interviene ante la discusión del sentido historiográfico de la exposición.
Tal vez hay dificultad por la apreciación que se tiene el Museo. Porque la gente no tiene una educación previa sobre arte, sobre la historia del arte.	Responde a la pregunta ¿Es elitista el arte en Chile?
Hay un problema de propiedad de los medios que influye muchísimo. La labor del periodista, sin duda, es importante, pero ahora no lo es porque no hay especialización suficiente y, como dice Carolina, están supeditados a la venta de la publicidad. Entonces, si se vende más publicidad el espacio para el artículo es menor y se van cortando párrafos y párrafos a los artículos.	Comenta sobre la influencia de los medios de comunicación.
El periodista muchas veces tiene muy buenas intenciones, pero llega a donde su editor y el editor lo corta.	Comenta sobre la influencia de los medios de comunicación.

FRANCISCO DE LA PUENTE

UNIDAD DE REGISTRO	UNIDAD DE CONTEXTO
Pensar “el que no está no existe” me parece fuera de lugar porque yo no estuve. Lo que pasa, que yo creo que afecta, es que de repente los egos de nosotros son muy grandes y hay que manejarlos, entonces de repente afecta que una gente que no sabe esto diga	Comenta acerca de la polémica y la controversia que gestó la muestra.

<p>“oye, así que no estuviste en el Museo”, como diciendo no existes.</p>	
<p>No cabe duda la presión que deben haber tenido los curadores. Me imagino que eso debió haber existido porque somos políticos, queremos convencer.</p>	<p>Comenta acerca de la polémica y la controversia que gestó la muestra.</p>
<p>Hay una cosa súper fuerte entre los artistas y es que tratamos de convencer a la gente de que somos artistas. Es una necesidad de ser reconocido. Somos políticos y para mucha gente existe esa necesidad de quedar en un libro, que te nombren, que te hagan una crítica. Quizás, si se hubiese hecho en otro lugar no se hubiese armado tanta polémica y hubiese pasado desapercibido, pero el hecho mismo de no estar, llama la atención.</p>	<p>Responde a la pregunta ¿Qué generó la polémica?</p>
<p>Hay criterios distintos y hay que respetar esos criterios. A un grupo siempre no le va a gustar.</p>	<p>Interviene para opinar acerca de los criterios curatoriales.</p>
<p>Siempre hay polémica.</p>	<p>Reafirma el planteamiento de Movillo sobre la polémica.</p>
<p>Es muy bueno que se provoque polémica y creo que si hubiesen habido otros curadores, habría pasado lo mismo.</p>	<p>Interviene para comentar acerca de la relación del arte con la contingencia política.</p>
<p>Hay una preocupación que es lógica por estar o no estar en la muestra.</p>	<p>Opina sobre el significado que tiene para los artistas haber estado presente en la muestra.</p>
<p>De todas maneras el arte tiene un porcentaje elitista, porque no es masivo, y nunca lo va a ser... pero si uno viene el domingo, es impresionante como está lleno de gente.</p>	<p>Responde a la pregunta ¿Es elitista el arte en Chile?</p>

<p>Al salir en la televisión ya estás consolidado, o sea, eres un gran artista aunque no tengan idea lo que haces. Entonces también es un fenómeno súper raro la cosa comunicacional que es muy fuerte y viene de cualquier estrato social.</p>	<p>Interviene para opinar sobre la influencia que ejercen los medios de comunicación.</p>
<p>Lo ideal es que el trabajo u otra persona hablara de uno.</p>	<p>Interviene para opinar sobre lo relevante que es para un artista estar presente en una exposición.</p>
<p>Hoy en día, el círculo de la gente que está interesada en el arte ha ido creciendo, hay más interés.</p>	<p>Comenta, casi al final de la discusión, un hecho que le parece relevante.</p>

12.5. EXTRACCIÓN DE LAS MACROESTRUCTURAS SEMÁNTICAS

MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA	UNIDADES DE REGISTRO
POLÍTICAS CURATORIALES	Los curadores fueron los responsables de la muestra (Milan Ivelic)
	La curatoría siempre es un riesgo porque detrás de ella está la ideología particular del curador (Milan Ivelic)
	El curador debía incorporar elementos didácticos para facilitar la comprensión de la muestra (Milan Ivelic)
	En Chile la labor curatorial está en una etapa incipiente (Milan Ivelic y Carolina Lara)
	Los curadores usaron las obras para refrendar sus reflexiones anteriores (Roberto Pohlhammer)
	La política curatorial no se estableció con claridad (Matías Movillo)
	Las curatorías optaron por una línea hermenéutica de análisis discursivo (Christian Leyssen)
	Toda curatoría genera polémica y eso es positivo (Francisco De la Puente)
	Los catálogos no eran accesibles para el público en general (Carolina Lara)

MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA	UNIDADES DE REGISTRO
CULTURA ARTÍSTICA EN CHILE	En Chile la cultura artística es deficitaria (Milan Ivelic y Christian Leysen)
	No hay frecuentación de espacios culturales (Milan Ivelic)
	No existe una formación artística en el sistema escolar (Milan Ivelic y Matías Movillo)
	En Chile el arte es subvalorado (Milan Ivelic)
	La familia, el colegio, el Museo y los medios de comunicación son agentes formadores de la cultura artística (Milan Ivelic)
	No existe una voluntad política para incentivar el arte (Milan Ivelic)
	El interés por el arte ha ido aumentando (Francisco De la Puente)

<p align="center">MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA</p>	<p align="center">UNIDADES DE REGISTRO</p>
<p align="center">POLÉMICA EN LA TERCERA PARTE DE “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”</p>	<p>El discurso de Justo Pastor Mellado es complejo (Milan Ivelic)</p>
	<p>El director del Museo es el responsable de la exposición (Milan Ivelic)</p>
	<p>En toda selección hay gente que queda fuera (Francisco Brugnoli)</p>
	<p>El tercer período correspondía a una etapa conflictiva de la historia de Chile (Francisco Brugnoli)</p>
	<p>La escultura y la pintura fueron descalificadas en la tercera parte de la exposición (Roberto Pohlhammer)</p>
	<p>Hubo intencionalidad política detrás de la curatoría (Roberto Pohlhammer)</p>
	<p>El catálogo dirige la interpretación de la muestra (Roberto Pohlhammer)</p>
	<p>Lo medular es que hubo artistas que se sintieron excluidos (Carolina Lara)</p>
	<p>El público no entendió la exposición (Carolina Lara)</p>
	<p>Los artistas que no expusieron no existen (Carolina Lara y Cristina Pizarro)</p>
	<p>Debería hacerse otra exposición del tercer período con otro curador (Cristina Pizarro)</p>
	<p>Justo Pastor Mellado no se basó en textos previos que aclararan el período (Christian Leyssen)</p>
	<p>Los egos de los artistas excluidos se vieron vulnerados (Francisco De la Puente)</p>

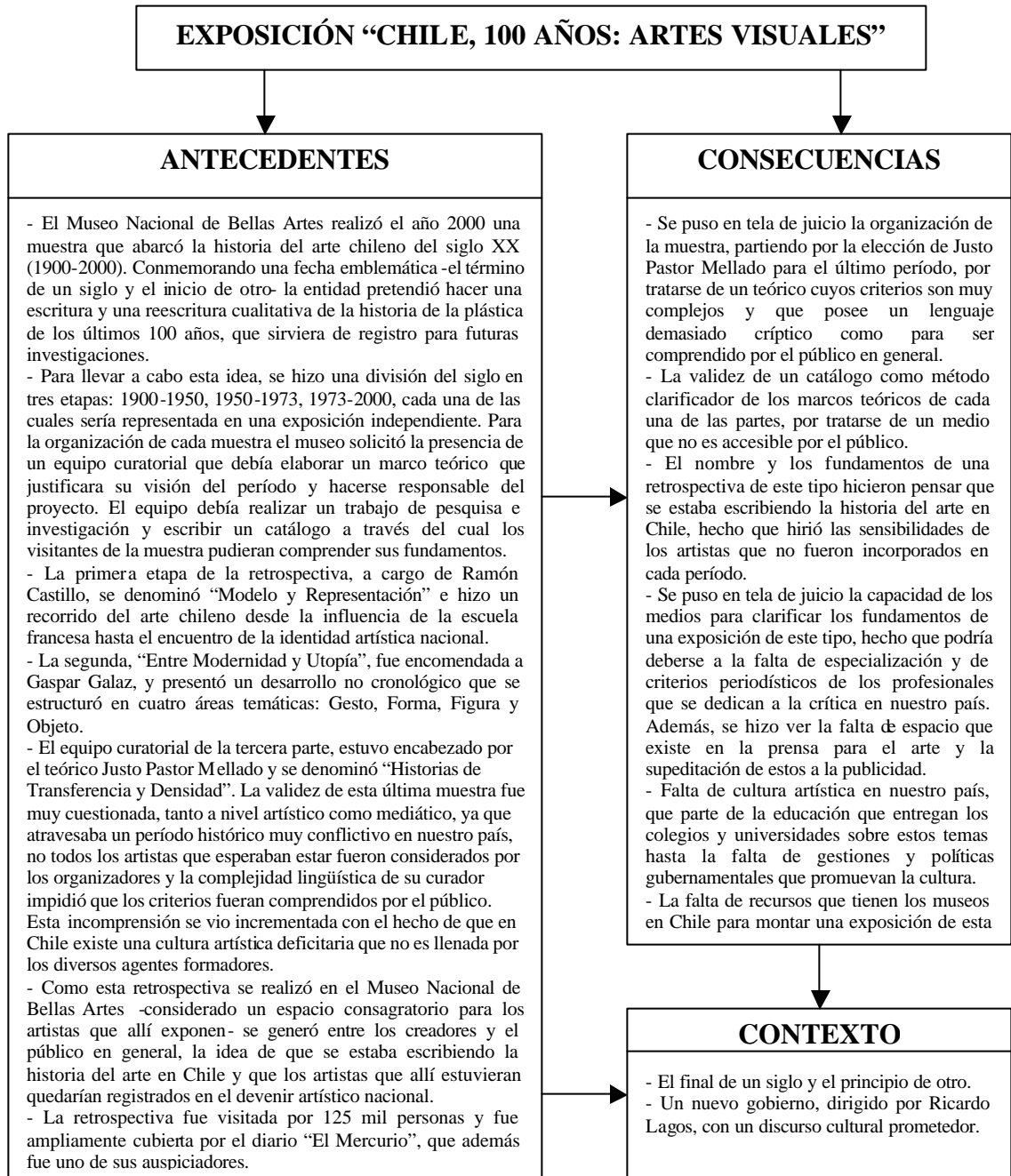
<p style="text-align: center;">MACROESTRUCTURA</p> <p style="text-align: center;">SEMÁNTICA</p>	<p style="text-align: center;">UNIDADES DE REGISTRO</p>
<p>MEDIOS DE</p> <p>COMUNICACIÓN Y ARTE</p>	<p>Los medios de comunicación son agentes formadores de cultura (Milan Ivelic)</p>
	<p>La prensa es eco de ciertos sectores (Roberto Pohlhammer)</p>
	<p>La prensa comunica lo que le interesa (Roberto Pohlhammer)</p>
	<p>La realidad se construye a través de los medios de comunicación (Roberto Pohlhammer)</p>
	<p>En la prensa no hay espacios para la cultura (Carolina Lara)</p>
	<p>El espacio para los temas de arte se define por la publicidad (Carolina Lara y Christian Leyssen)</p>
	<p>Los criterios de selección son importantes para la difusión cultural (Carolina Lara)</p>
	<p>Para los artistas es clave ser difundidos por la prensa (Carolina Lara)</p>
	<p>No hay especialización en torno al arte en las escuelas de periodismo (Carolina Lara y Christian Leyssen)</p>
	<p>El periodista debe ser un puente entre los artistas y el público (Carolina Lara)</p>
	<p>En Chile el arte figura poco y mal (Carolina Lara)</p>
	<p>La información en torno al arte se limita a El Mercurio (Cristina Pizarro)</p>
	<p>Los críticos de arte usan la prensa para establecer sus criterios y determinar la calidad de los artistas (Matías Movillo)</p>
	<p>En la prensa hubo un desconocimiento de los fundamentos de la tercera parte (Christian Leyssen)</p>
	<p>La prensa le dio énfasis a la minucia de la polémica de la tercera parte (Christian Leyssen)</p>
<p>El editor define lo que se publica (Christian Leyssen)</p>	
<p>Aparecer en televisión consolida a un artista (Francisco De la Puente)</p>	

MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA	UNIDADES DE REGISTRO
<p style="text-align: center;">LA MUESTRA COMO REGISTRO HISTÓRICO</p>	<p>La exposición abarcó la historia del arte chileno de los últimos 100 años (Milan Ivelic)</p>
	<p>La muestra propuso una reescritura del arte chileno (Milan Ivelic)</p>
	<p>El registro de la muestra sustentaría nuevas investigaciones (Milan Ivelic)</p>
	<p>El nombre de la exposición concitó polémica (Milan Ivelic)</p>
	<p>El nombre sobredimensionó la muestra (Milan Ivelic)</p>
	<p>La opinión pública y los artistas pensaron que se estaba escribiendo la historia del arte del último siglo (Roberto Pohlhammer y Carolina Lara)</p>
	<p>Los artistas excluidos se sintieron fuera de la historia (Roberto Pohlhammer y Cristina Pizarro)</p>
	<p>Esta exposición es inédita y no tiene antecedente histórico en Chile (Francisco Brugnoli)</p>
	<p>La historia es siempre una interpretación de los hechos (Christian Leyssen)</p>

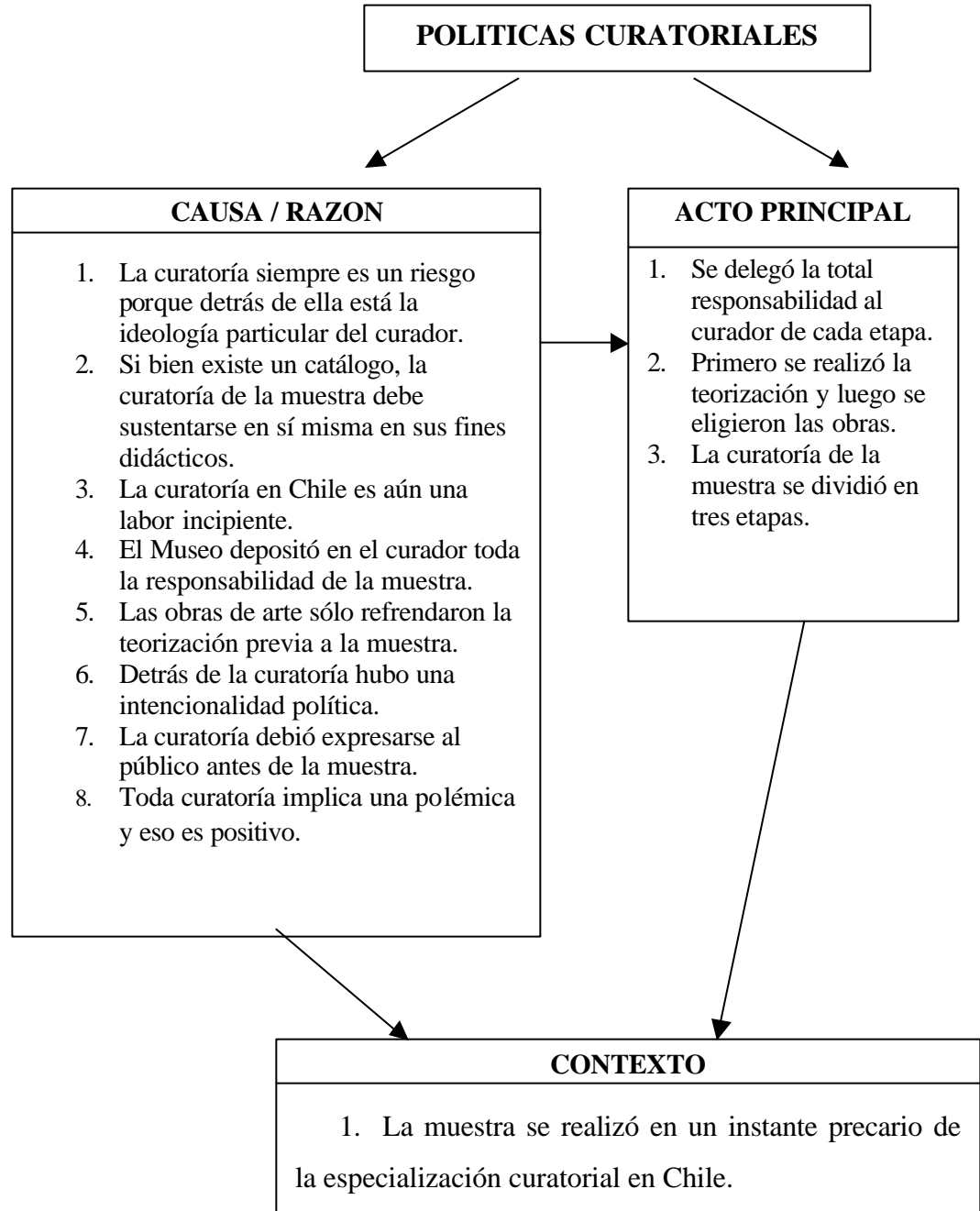
MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA	UNIDADES DE REGISTRO
MUSEO COMO ESPACIO CONSAGRATORIO DE ARTISTAS	El público cree que quien expone en el museo está inscrito en la historia (Francisco Brugnoli)
	El Museo Nacional de Bellas Artes es un espacio consagratorio (Carolina Lara)
	Los que exponen en el Museo existen, los demás no (Carolina Lara)
	La polémica se suscitó porque la exposición fue en el Museo Nacional de Bellas Artes (Cristina Pizarro y Francisco De la Puente)

13. CONSTRUCCIÓN ARBOREA

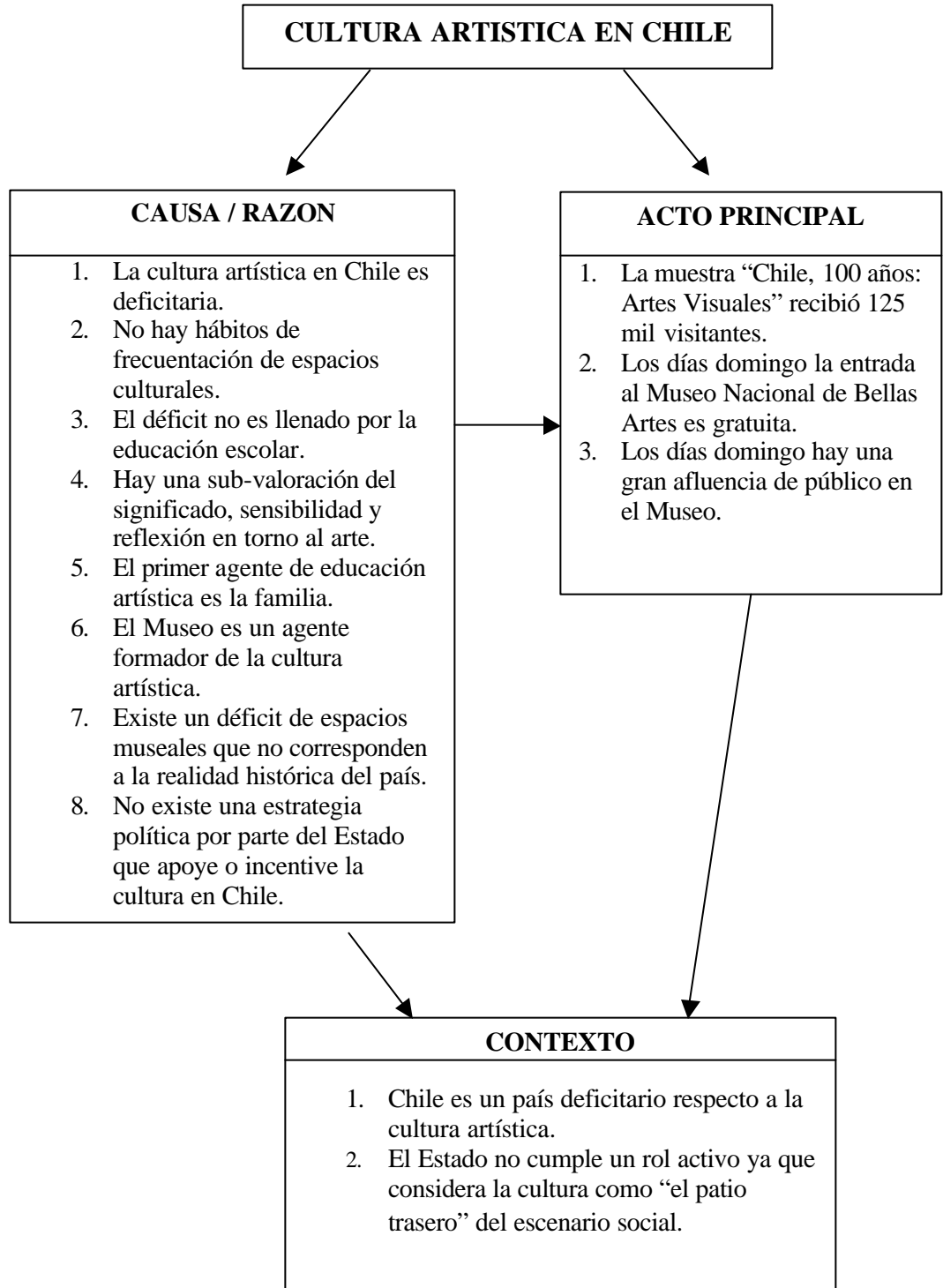
TEMA PRINCIPAL



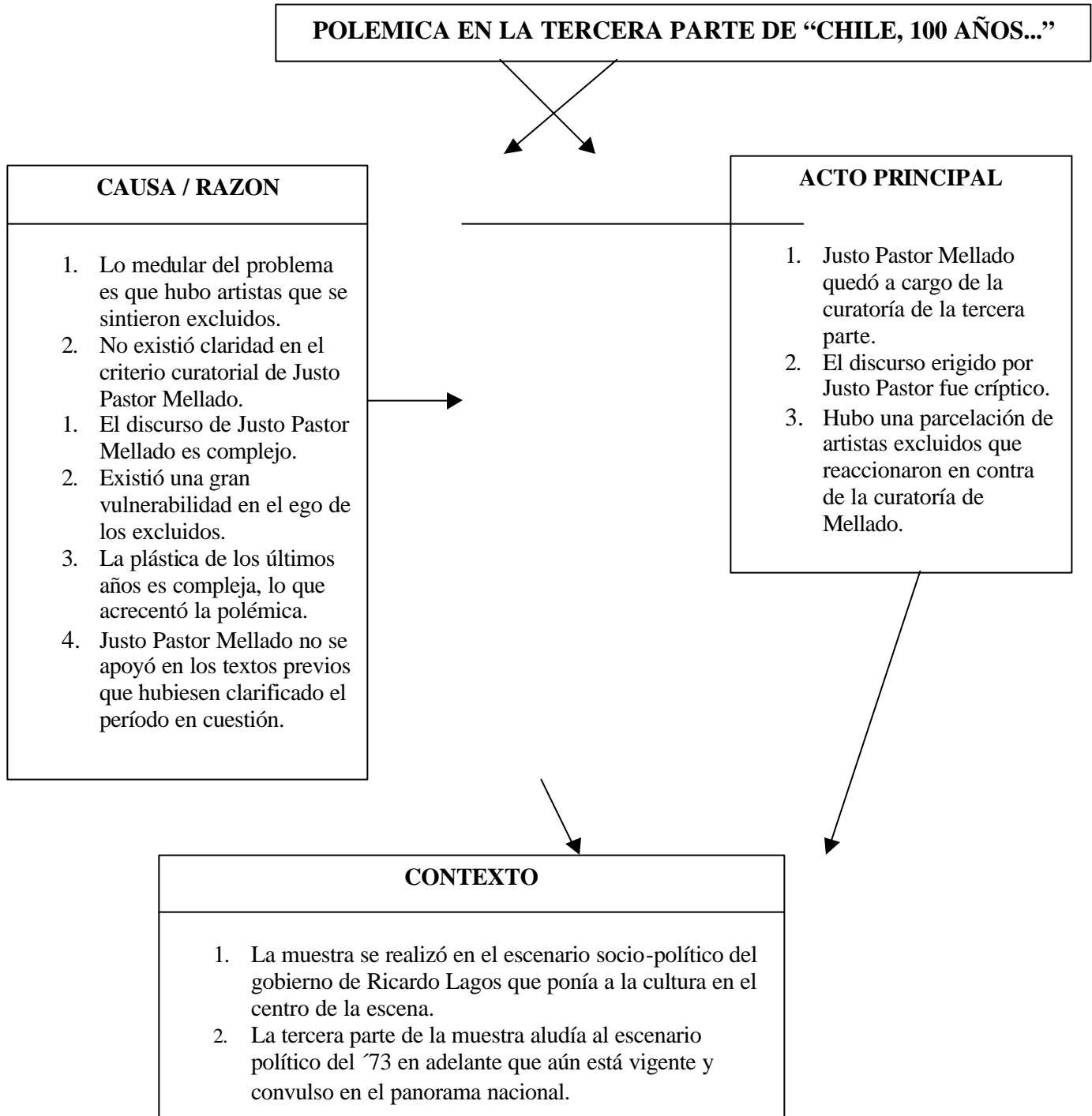
TEMA 2:



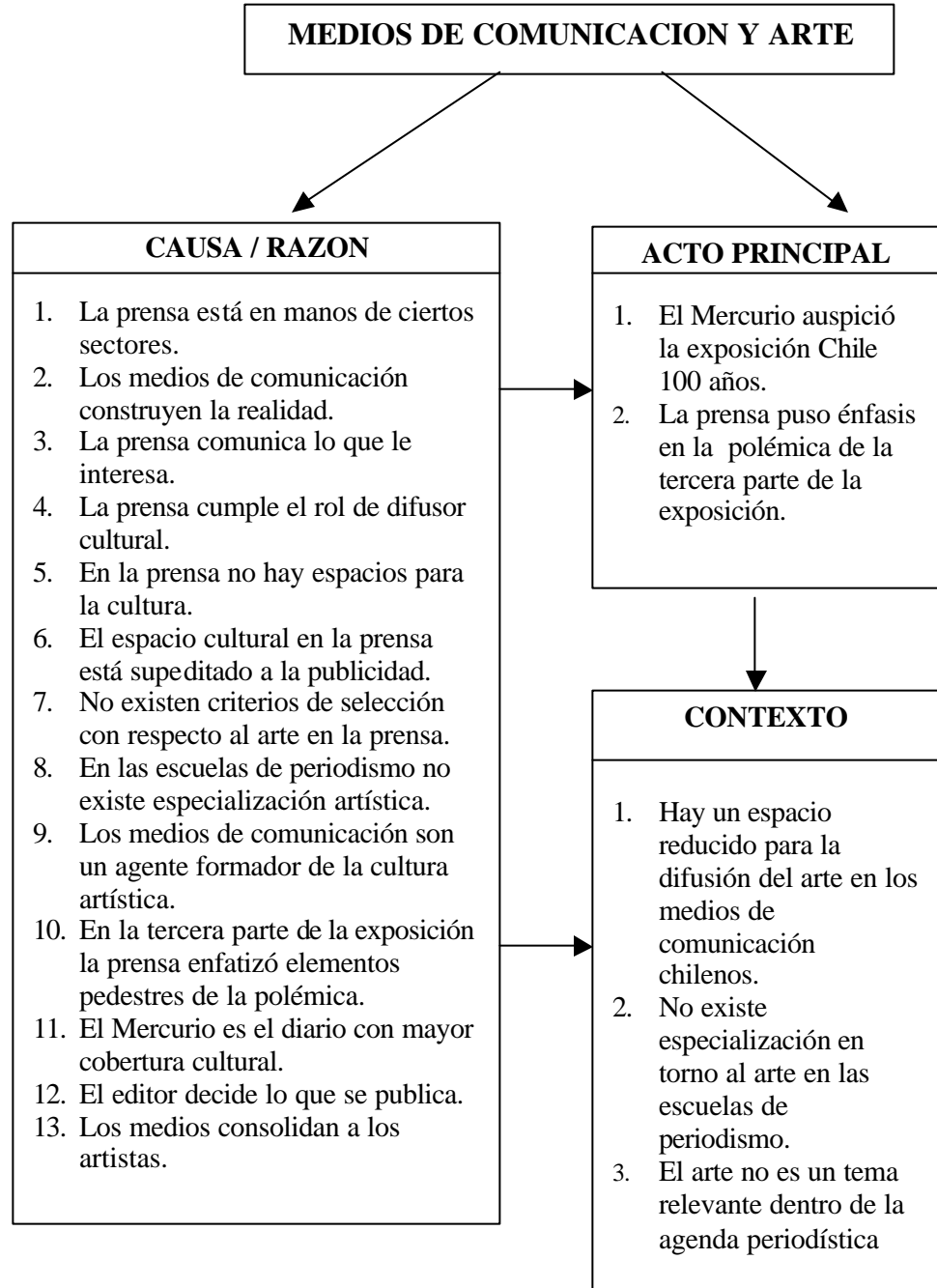
TEMA 3:



TEMA 4:



TEMA 5:



TEMA 6:

LA MUESTRA COMO REGISTRO HISTORICO

CAUSA / RAZON

1. La exposición se presentó como una reescritura del arte chileno del último siglo.
2. El registro de la muestra serviría de base para futuras investigaciones.
3. El nombre de la exposición sobredimensionó las expectativas de la muestra.
4. El nombre creó la idea de que se estaba escribiendo la historia del arte en Chile
5. Los artistas excluidos se sintieron fuera de la historia.
6. La opinión pública y los artistas pensaron que se estaba escribiendo la historia de los últimos 100 años.
7. La exposición fue una interpretación de la historia del arte chileno.

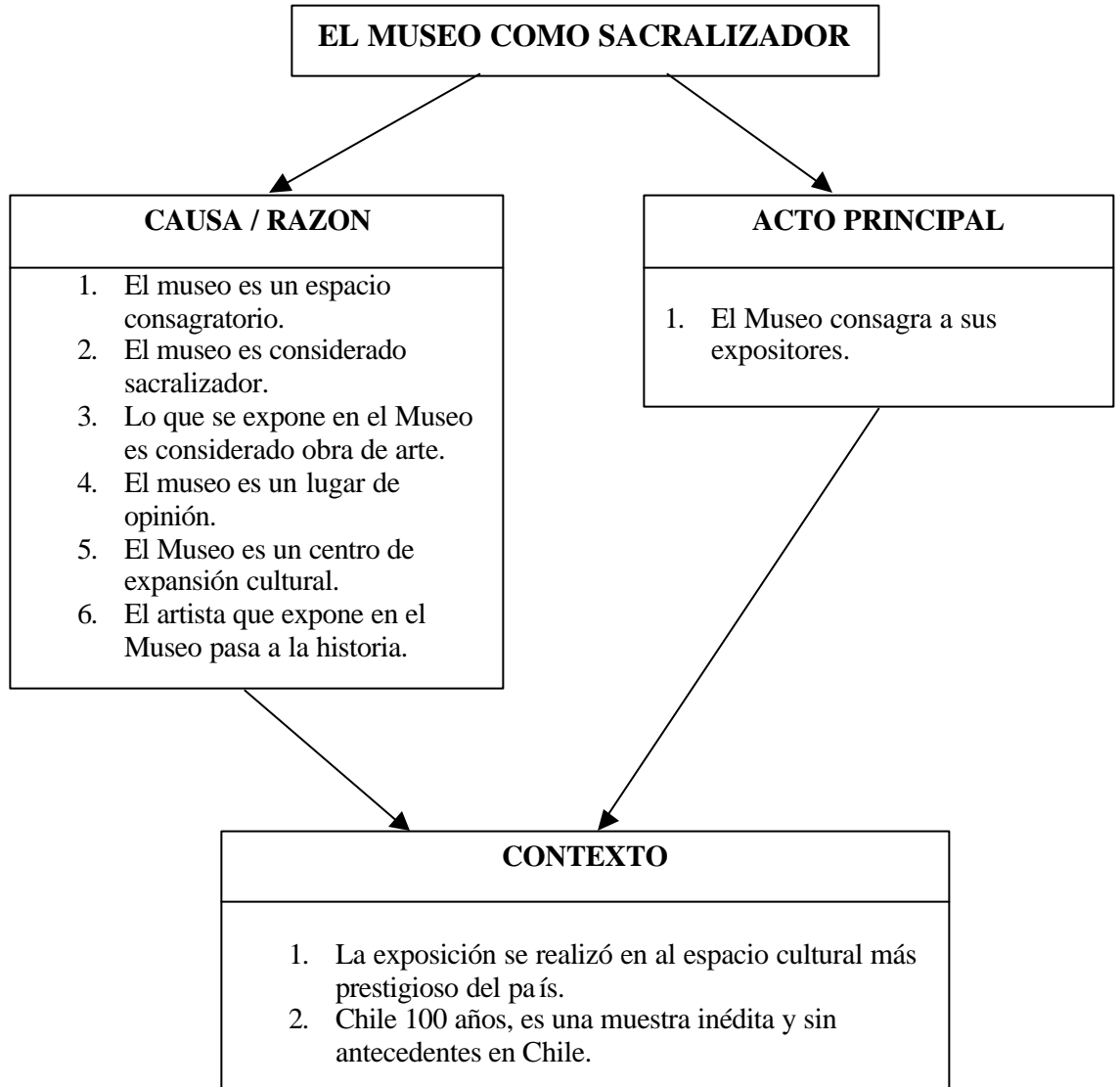
ACTO PRINCIPAL

1. La muestra se tituló “Chile, 100 años: Artes Visuales”
2. El público y los artistas pensaron que se estaba escribiendo la historia del arte chileno de los últimos 100 años.
3. Hubo artistas que se sintieron excluidos de la historia.

CONTEXTO

1. La exposición se realizó al inicio de un nuevo milenio.
2. El MNBA se propuso hacer una reescritura de la historia del arte chileno de los últimos 100 años.

TEMA 7:



14. APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS DE DISCURSO A LA PRENSA

14.1. UNIDADES DE CONTEXTO Y DE REGISTRO

EL MERCURIO

UNIDAD DE REGISTRO (10/01/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
El 6 de abril del 2000 se inaugura en el Museo de Bellas Artes, la primera etapa de la exposición “Chile 100 años” con pinturas, grabados y esculturas del período comprendido entre 1900 y 1950.	Se anuncia con anticipación la inauguración de la Exposición Chile, 100 años: artes visuales.
Tendrá un criterio curatorial, orientado a revisar y evaluar las épocas, los hitos y tendencias más relevantes de la plástica chilena durante el siglo XX.	Entrega antecedentes acerca de la muestra.
La puesta en escena permitirá conocer los aspectos históricos y estéticos que contextualizaron las obras. Habrá un recorrido desde la influencia académica hasta las transformaciones dadas por las vanguardias europeas, que afectaron la mirada de los artistas sobre la realidad, propiciando una búsqueda de autonomía y de identidad expresiva en los lenguajes plásticos.	Entrega antecedentes.
Ramón Castillo, curador de esta etapa comenta: “más que ofrecer una panorámica general se trata de mostrar los artistas y las obras que	Ramón Castillo expone los criterios curatoriales que utilizó para la primera parte de la exposición.

representan ciertos temas, problemáticas y reflexiones puntuales”.	
UNIDAD DE REGISTRO (16/01/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
La segunda etapa de la muestra “Chile 100 años” estará entre julio y septiembre en el Museo de Bellas Artes, reuniendo a los artistas y tendencias más determinantes de 1951 a 1973.	Anuncia con anticipación la segunda parte de la exposición Chile 100 años.
Se trata de un período en que suceden cambios políticos, ideológicos y económicos a nivel nacional y latinoamericano, un mayor acceso a la información, nuevos espacios para el arte, y un diálogo rico y a veces confrontacional entre los agentes culturales y sociales.	Contextualiza el periodo histórico que contempla la muestra.
Sólo esta segunda etapa está a cargo de un equipo multidisciplinario, coordinados por el escultor e historiador de arte, Gaspar Galaz.	Informa sobre la curatoría de la segunda parte.
UNIDAD DE REGISTRO (23/01/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
La etapa final de la retrospectiva “Chile 100 años” abarcará las tendencias de las tres últimas décadas del siglo y será expuesta entre octubre y diciembre bajo la curatoría de Justo Pastor Mellado.	Anuncia con anticipación la tercera parte de la muestra Chile 100 años y presenta al curador que estará a cargo.
Mellado se ha abocado a un particular período para la plástica local, tanto por el contexto político que lo determinaría, como la proximidad histórica. Pero para él los nuevos procedimientos que irrumpieron se han debido más a las transformaciones del arte	Contextualiza el periodo histórico que contempla la tercera parte de la muestra.

internacional que a otra coyuntura.	
Define sus criterios curatoriales según “parámetros absolutamente tecnológicos y formales”, seleccionando a los artistas –no más de quince- desde los aportes renovadores que hicieron al respecto, sin primar gustos ni filiaciones personales.	Define los criterios curatoriales de Justo Pastor Mellado.
“No es una panorámica ni un conteo de tendencias”.	Justo Pastor Mellado explica los criterios curatoriales que utilizó para la tercera parte de la exposición.
“La escultura está casi ausente precisamente porque no resiste el análisis que aquí se propone”.	Justo Pastor Mellado explica los criterios curatoriales que utilizó para la tercera parte de la exposición.
Mellado define como un trabajo curatorial que es inminentemente autoral, la investigación pretende una lectura alternativa a la historia oficial, usurpando información de catálogos de exposiciones –algunos ya inencontrables-, e incluso desde la oralidad.	Se exponen los criterios curatoriales de Justo Pastor Mellado.
UNIDAD DE REGISTRO (28/05/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Waldemar Sommers publicó en El Mercurio	Crítica de Waldemar Sommers

con relación a la exposición Chile 100 años “la propuesta es confusa y, muchas veces, desordenada debido a una reflexión preparatoria insuficiente”.	acerca de la curatoría de la primera parte de la exposición.
Los curadores de la primera fase de la exposición responden a las objeciones de Sommers sobre la disposición y la selección de las obras exhibidas.	Replica de los curadores a la crítica de Waldemar Sommers.
El presente proyecto, formalizado en un catálogo y un montaje, posee una suficiente base analítica como para establecer el inicio de una reflexión museológica e historiográfica, tanto democrática y especulativa como sistemática y transparente.	Replica de los curadores a la crítica de Waldemar Sommers.
Esto no invalida que el arte pueda ser apreciado desde la mera fruición, “saboreando o lamentando” la existencia de tal o cual obra.	Replica de los curadores a la crítica de Waldemar Sommers.
Atendiendo a la responsabilidad curatorial, hemos realizado un catálogo con carácter de ensayo, en el cual se hacen referencias críticas, propuestas de lecturas y reflexiones en torno a los particulares problemas y desarrollos que van enfrentando las artes visuales.	Los curadores justifican su curatoría.
Como se trata de una exposición retrospectiva y no monográfica, autores y obras están presentados a partir de problemas estéticos, lo que permite establecer nuevas lecturas y relaciones, que difieren de las tradicionales capitulaciones, que por lo general encasillan la	Los curadores fundamentan su curatoría.

producción artística.	
Desde la introducción del catálogo se considera la tradición historiográfica como fuente inicial de cualquier escritura, pero al mismo tiempo este gesto se transforma en un riesgo y en una apuesta creativa que intenta aportar una nueva mirada que active la información almacenada y que posibilite la generación de nuevas y enriquecedoras preguntas en torno al arte chileno.	Los curadores fundamentan su curatoría.
UNIDAD DE REGISTRO (11/07/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Una multiplicidad de estilos, categorías estéticas y sistemas de obra confluyen en la segunda etapa de la exposición Chile 100 años que se inaugura esta tarde en el Museo Nacional de Bellas Artes.	Se anuncia inauguración de la segunda etapa de la exposición.
Contempla la etapa 1950 a 1973, de especial relevancia por lo significativo de los procesos históricos que se desarrollaron.	Contextualiza el segundo período de la muestra.
La gran retrospectiva no puede entenderse como un muestrario de autores, sino como el resultado de una investigación que revitaliza ciertas problemáticas propiamente estéticas.	Fundamentos de la muestra.
Con un afán didáctico, la curatoría de esta muestra ha dividido el material expositivo en cuatro coordenadas que engloban la producción de ese período. Ellas son el Gesto, la Forma, la Figura y el Objeto.	Criterio curatorial que guió la segunda parte de la exposición.
UNIDAD DE REGISTRO (08/08/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO

<p>Teñido por la contingencia política, económica y social, el arte chileno entre 1950 y 1973 estuvo marcado por la polémica y la trasgresión.</p>	<p>Presenta el contexto histórico del segundo período de la exposición.</p>
<p>Según Gaspar Galaz, curador general de la exposición, se debe a que en esos años los artistas establecieron una nueva relación con el mundo y el lenguaje de su trabajo. Fue una etapa de progresiva y rápida asimilación de la modernidad en lo industrial, comunicacional y político; de radicalización y polarización ideológica, que afectó la tarea de los artistas visuales, y de nuevas reflexiones en torno al lenguaje del arte.</p>	<p>El curador de este segundo período contextualiza la muestra.</p>
<p>Los límites entre lo estético y lo social desaparecieron, el arte se volvió militante. Se gestaron debates entre críticos, artistas, público para buscar los nuevos valores del arte, discutir su significado y la relación con los procesos de transformación social.</p>	<p>El curador de este segundo período contextualiza la muestra.</p>
<p>UNIDAD DE REGISTRO (12/08/2000)</p>	<p>UNIDAD DE CONTEXTO</p>
<p>Ni catastro ni inventario. Esta exposición (...) quiere ser el fruto de miradas expertas, profesionales y curatoriales desde la actualidad, es decir, desde el análisis y la valoración que se efectúan hoy, sin desconocer los aportes documentales y testimoniales de quienes miraron antes. Palabras de Milan Ivelic, director del Museo Nacional de Bellas Artes, para</p>	<p>Objetivos de la exposición según Milan Ivelic.</p>

referirse a los objetivos de esta muestra estructurada en tres períodos y donde a cada uno le corresponde un catálogo.	
UNIDAD DE REGISTRO (25/08/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Juan Domingo Dávila manifestó su negativa a participar de la tercera etapa debido a la exhibición actual de una pintura suya que habría estado desaparecida por muchos años.	Polémica con la no participación de Juan Domingo Dávila.
También confesó tener “enormes problemas” con esa curatoría en una carta dirigida a Justo Pastor Mellado. Pero el problema de fondo sería con Gaspar Galaz, curador del segundo período, por la manipulación de esta pintura.	Problemas de Juan Domingo Dávila con la curatoría de la segunda y tercera etapa de la exposición.
“He mostrado mi obra en los grandes museos del mundo y nunca he tenido una experiencia así. El curador que sólo juega con los cuadros y no requiere ninguna comunicación con el artista puede funcionar si el artista ha fallecido. Es un concepto imperial del rol del curador en el cual sus gustos sirven a los intereses del mercado y de la institución”.	Problemas de Juan Domingo Dávila con la curatoría de la segunda y tercera etapa de la exposición.
Gaspar Galaz responde: “El cuadro pertenece a un coleccionista que lo adquirió en un remate y tiene los documentos que respaldan su compra. ¿Tu hiciste la denuncia respectiva en Carabineros o Investigaciones? Sería bueno saberlo. Para mí tu trabajo expuesto en esta muestra es importante y refleja la imaginación y el grado de ruptura que sucederá en tu obra	Replica de Gaspar Galaz ante las acusaciones de Juan Domingo Dávila.

futura.	
UNIDAD DE REGISTRO (10/09/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
El Museo de Bellas Artes se ha convertido en un centro dinámico, activador de procesos, no es el que juzga lo que es o no es arte, es un articulador de miradas y aproximaciones que ayuda a la comprensión de las artes. La antigua concepción de museo patrimonial consagrado a las obras cumbres se ha relativizado.	Visión del museo Nacional de Bellas Artes.
El concepto de curador o curatoría no es muy habitual en nuestro medio.	La curatoría en Chile.
Si bien es cierto que las curatorías tienden a legitimar ciertas lecturas y a determinados artistas, no tienen como fin lo consagratorio; más bien buscan diversificar las lecturas y valorizar el estado de arte en un momento dado, sugerir modos o formas de ver.	Funciones de la curatoría.
Su preocupación inmediata es permitir el intercambio, poner en circulación las obras y los artistas, la capacidad de comunicar una idea, divulgar, hacer cercano el arte al público; no tiene un afán totalizador o moralizante, tampoco pretende un carácter oficial.	Funciones de la curatoría.
La historia del arte no es patrimonio de los historiadores; son los teóricos, los críticos, curadores, los propios artistas y el público los que van configurando una lectura, una reflexión en torno a las artes.	Reflexión en torno a la historia del arte.
El propósito de esta curatoría es enfrentar el	Propósitos teóricos de la curatoría

arte desde una perspectiva crítica, desde las posibles miradas que coexisten en la sociología, la literatura, la estética, la historia y la propia productividad del artista. Los autores de los textos que respaldan esta exposición se plantean la pintura como problema, con una visión que pone en entredicho los conceptos o nociones tradicionales sobre el arte.	de la segunda parte de la exposición.
Pero más importante fue considerar la mirada del público, realizar un montaje que permitiera un acercamiento más inmediato y directo con las obras.	Relación de la segunda parte de la muestra con su público.
UNIDAD DE REGISTRO (08/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
El curador es el encargado de elegir a los artistas y sus obras en función de un marco teórico propio, existe desde la necesidad de criterios orientadores dentro de la diversidad que caracteriza al arte actual y su historia.	Propósitos teóricos de la labor curatorial de la segunda parte de la exposición.
El curador organiza un determinado montaje en torno a una investigación personal. Se impone con una propuesta crítica y reflexiva que, no obstante, es sólo una mirada y, como tal, es parcial y estimulante de nuevas interpretaciones.	Propósitos teóricos de la labor curatorial de la segunda parte de la exposición.
Si un curador propone sus propias definiciones que incluyen sólo a algunos artistas, el tema de los rechazados da para muchos y enardecidos debates.	Riesgo del trabajo curatorial.
Esta coyuntura ha propiciado también ciertas	Relevancia del trabajo curatorial.

reflexiones en torno a una labor tan cuestionada, desconocida para muchos y que ha adquirido tanta relevancia en el contexto del arte contemporáneo.	
UNIDAD DE REGISTRO (15/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
El único grupo de disidencia que ha organizado una acción pública en torno a la tercera etapa de Chile 100 años es el colectivo artístico Los Anjeles Negros, disueltos hace varios años y hoy nuevamente asociados para alzar la voz respecto de ciertos errores en la lectura histórica en que incurriría la curatoría de Justo Pastor Mellado.	Reacción de Los Anjeles Negros contra la curatoría de Justo Pastor Mellado.
Los muertos, los ausentes, los desaparecidos, los N.N. de las artes visuales en este período – desde la mirada autoral de Mellado- son precisamente una de las claves para efectuar esta nueva intervención urbana.	Fundamentos del grupo Los Anjeles Negros para su público reproche.
“Eludimos el sistema editorial, nunca trabajamos para la foto del álbum institucional o el catálogo, porque el contenido de nuestra acción se situó siempre en los márgenes” (Jorge Cerezo)	Testimonio de un integrante sobre los fundamentos de Los Anjeles Negros.
“Ahora buscamos una reflexión más allá de lo noticioso, estamos llamando a los medios a que no se dejen sesgar por la mirada institucional que se está instaurando y que es una mirada tramposa” (Jorge Cerezo)	Testimonio de un integrante sobre el presente de Los Anjeles Negros.
“Mellado adopta la perspectiva autoral, la	Crítica de Los Anjeles Negros a la

visión personal y eso es válido, pero según nosotros no es la persona indicada para hacerse cargo de esta tercera etapa. Para ello se requiere un criterio de historiador” (Patricio Rueda)	curatoría de Mellado.
“Esta es la exposición de Justo Pastor Mellado, no de los artistas. Eso se contradice con el título... esa presentación ya genera una expectativa, ideas, imágenes, que el resultado está contradiciendo” (Patricio Rueda)	Crítica de Los Angeles Negros a la curatoría de Mellado.
“El curador quiere hacer la vista gorda frente a un conjunto de situaciones que estaban sucediendo en los 80, especialmente quiere olvidar la idea del colectivo” (Patricio Rueda)	Crítica de Los Angeles Negros a la curatoría de Mellado.
“Mellado ha demostrado ser más hábil para hacerse del poder, ha ganado la batalla. Pero es la batalla de ellos, no la nuestra” (Los Angeles Negros)	Crítica de Los Angeles Negros a la curatoría de Mellado.
UNIDAD DE REGISTRO (15/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Con polémica y conflictos llega esta tercera etapa.	Presentación del tercer período de la muestra.
Sólo 33 obras de 33 artistas integran el diagrama armado por el curador Justo Pastor Mellado para representar el período. La selección priorizó las obras y no los artistas.	Fundamentos curatoriales para la tercera parte de la exposición.
Quedaron, por cierto, muchos artistas fuera del camino, además de otros creadores claves quienes decidieron autoexcluirse de la exposición, por divergencias con el curador.	Motivos que desataron la polémica en la tercera etapa de la muestra.
Justo Pastor Mellado reconoce que esta	Fundamentos de la curatoría de la

<p>curatoría es de carácter autoral y también oficial “porque se expone en el Museo Nacional de Bellas Artes”</p>	<p>exposición.</p>
<p>“Les digo a esos artistas que si no están en la exposición, no significa que están fuera de la historia. Sólo están fuera de un diagrama. Son exclusiones dolorosas –reconozco- y para mí eso no es justicia o injusticia, es más bien producto de la crueldad del trabajo analítico, que prioriza obras y no artistas” (Justo Pastor Mellado)</p>	<p>Justo Pastor Mellado da una explicación a los artistas excluidos de la tercera etapa.</p>
<p>“Esta curatoría no está organizada por disciplinas (la escultura está prácticamente ausente, lo mismo el grabado), ni por movimientos, sino que lo integran obras significativas, independiente de los deseos del autor” (Justo Pastor Mellado)</p>	<p>Justo Pastor Mellado explica el criterio curatorial que utilizó en la exposición.</p>
<p>Dos conceptos sirven de base para armar el diagrama: transferencia y densidad. En función de ello se buscaron las obras.</p>	<p>Justo Pastor Mellado explica el criterio curatorial que utilizó en la exposición.</p>
<p>“No estoy de acuerdo con el estilo de Mellado de hacer curatoría. Ni con sus “diagramas”, ni con trabajar con las “obras” ni con los “artistas”, ni con mostrar obras sin la aprobación o el conocimiento de los autores. Ni muchísimo menos con ser el único autor del catálogo de una muestra que abarca 25 años de artes visuales. Pero eso no es responsabilidad de Justo Mellado, sino de la dirección del MNBA</p>	<p>Eugenio Dittborn critica la curatoría de Justo Pastor Mellado.</p>

que es, en última instancia, el responsable no sólo de la muestra en general, sino de la curatoría de Mellado en general” (Eugenio Dittborn)	
“He querido, al auto excluirme, librar a mi trabajo de la reducción, la fijación y el forzamiento a entrar en la rigidez reductora de los diagramas del curador de la exposición” (Eugenio Dittborn)	Eugenio Dittborn justifica su autoexclusión.
“Mellado quiso usar esas obras mías para demostrar unas relaciones analíticas suyas que me parecían muy precarias. Nunca se supo tampoco del diseño completo de la exposición, porque tomó una actitud de no querer dialogar con los artistas” (Gonzalo Díaz)	Gonzalo Díaz critica la curatoría de Justo Pastor Mellado.
“Tengo obras más importantes y definitivas. Otra razón para auto excluirme, la principal, fue una despreocupación del curador por la exposición” (Gonzalo Díaz)	Gonzalo Díaz justifica su autoexclusión.
“Otra razón es el catálogo. Me parece que una muestra de este tipo, institucional, no es de él. No cuestiono lo autoral, pero ese carácter no contempla el hecho fundamental de que es curador del museo y tiene que tener un comportamiento autoral distinto, lo que no ha Hecho. Mellado aparece con un discurso único sobre una época muy compleja” (Gonzalo Díaz)	Gonzalo Díaz critica la curatoría de Justo Pastor Mellado.

“El CADA consideró que los había invitado tarde y/o que los había excluido, lo que no es así. En todo caso, el aporte del grupo CADA no es trascendente” (Justo Pastor Mellado)	Justo Pastor Mellado justifica la ausencia del CADA en la exposición.
“Mellado ha tenido una actitud descalificatoria frente a nuestro trabajo. No aceptamos, entonces, esas condiciones que consideramos poco profesionales y tampoco compartimos el diagrama que armó” (Lotty Rosenfeld)	Lotty Rosenfeld justifica su autoexclusión de la muestra.
UNIDAD DE REGISTRO (15/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Más de 30 obras de 33 artistas darán cuenta del período 1973-2000, según la particular visión de Justo Pastor Mellado.	Presentación de la tercera parte de Chile 100 años.
Entre polémicas, desencuentros y confusiones, se ha perfilado esta última etapa de la retrospectiva “Chile, 100 años de Artes Visuales”.	Presentación de la tercera parte de Chile 100 años.
Los artistas fueron escogidos por los aportes renovadores de la plástica nacional.	Criterios de selección de los artistas que participaron en la tercera parte.
Son “iniciadores” o “cabezas de serie”, considerados desde ciertos ejes problemáticos que plantean en el transcurso de las tres últimas décadas, y que hasta hoy repercuten en la diversidad de obras del circuito artístico.	Criterios de selección de los artistas que participaron en la tercera parte.
Mellado efectuó la selección a partir de los conceptos de “Transferencia” y “Densidad”. Así propone una nueva metodología para esbozar su mirada crítica sobre la historia no escrita del arte chileno de fines de siglo, historia	Fundamentos de la curatoría de Justo Pastor Mellado.

que no es homogénea, uniforme, ni lineal.	
Difícilmente, esta mirada impuesta por una autoría y en el contexto de una institución pública, tradicionalmente consagratoria, ha despertado la enérgica oposición de algunos sectores que –aún siendo invitados- se marginaron de la muestra.	Polémico contexto con que llega la tercera parte.
No obstante, sus nombres son reiterados y sus aportes profundizados en el libro-catálogo que acompañará esta muestra.	Presentación del catálogo.
El director del Museo, Milan Ivelic, propone esta coyuntura como la posibilidad de confrontar criterios distintos en torno a la historia del arte chileno. Incluso dentro del mismo recinto, abierto a futuras muestras con otras visiones sobre la plástica contemporánea nacional.	Justificación y finalidad de la muestra según Milan Ivelic.
“Nunca se planteó el ciclo expositivo como un inventario que consagrara de manera definitiva a los artistas y su inserción en la historia del arte chileno” (Milan Ivelic)	Planteamiento de la muestra Chile 100 años según Milan Ivelic.
“Los curadores fueron convocados para que plantearan hitos, marcas y períodos, expresados a través de ciertos artistas y pensando en un espacio expositivo limitado” (Milan Ivelic)	Finalidad de las curatorías en la exposición Chile 100 años según Milan Ivelic.
“Se eligió a Justo Pastor Mellado por su presencia curatorial dentro y fuera de Chile, así como por el peso de su discurso desarrollado a través de diversos textos. Porque sus	Milan Ivelic justifica la elección de Justo Pastor Mellado como curador de la tercera parte.

argumentaciones nos parecen bien fundamentadas. Y porque a través de estas décadas ha mantenido una presencia en el escenario artístico, conoce a los artistas y ha frecuentado los talleres” (Milan Ivelic)	
“Se trata de un trabajo independiente en torno a un marco teórico personal, elaborado a partir de los conocimientos, textos críticos y análisis propios, donde sólo el curador elige a los artistas que calzan con sus estrategias. La institución no interviene, sino que delega una responsabilidad, entendiendo que además se corre un riesgo” (Milan Ivelic)	Milan Ivelic responsabiliza a los curadores del resultado de la exposición.
“El concepto de Museo que aquí opera no es la idea tradicional de un Museo que consagra, sino de uno que crea, difunde y confronta. De un Museo abierto y dinámico, sin la mirada placentera de un arte comercial y frívolo, y sin pretender la verdad absoluta” (Milan Ivelic)	Milan Ivelic define las características del Museo.
UNIDAD DE REGISTRO (17/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Con su visión más teórica que práctica, Justo Pastor Mellado, es uno de los nombres más importantes de las artes nacionales.	Presentación de Justo Pastor Mellado, responsable de la curatoría de la tercera parte de la exposición.
Este año, entre discusiones y mails, Justo Pastor Mellado, protagonizó el capítulo más polémico de la retrospectiva Chile 100 Años Artes Visuales, que se inaugura este jueves para revisar las últimas tres décadas de la plástica	Anuncio de la tercera parte de la exposición a cargo de la curatoría de Justo Pastor Mellado.

chilena.	
“Todos mis textos provienen de un diagrama. Es decir, todo mi pensamiento tiene un dibujo previo” (Justo Pastor Mellado)	Fundamenta las bases de su curatoría.
Este año, sus diferencias con el gueto artístico derivaron en ataques a su propio trabajo. Primero fue por su curatoría del tercer período (1973-2000) de la muestra Chile 100 Años Artes Visuales, que desde agosto revisa el desarrollo de las artes visuales en el país durante el siglo.	Polémica por el trabajo de Justo Pastor Mellado en la tercera parte de la muestra.
Su labor de reclutar las obras más representativas desde 1973 hasta ahora no gustó a figuras tan importantes como Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Lotty Rosenfeld, quienes se auto excluyeron de la exposición.	Descontento de los artistas con la curatoría de Justo Pastor Mellado.
“Se trata de una época oscura... oscura por su saturación. Hay una gran producción y los artistas tienen más medios que antes para promocionar y sobredimensionar el rol que tuvieron. Y le sacan partido hoy. Uno de mis conceptos fue cuestionar ese heroísmo” (Justo Pastor Mellado)	Contextualiza el período histórico de la tercera parte de la muestra.
Los problemas siguieron cuando, por correo electrónico, circuló una carta de ataque a Mellado enviada por Gonzalo Díaz a los artistas e intelectuales de Chile.	Polémica entre los artistas y Justo Pastor Mellado.
UNIDAD DE REGISTRO (19/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO

<p>Como una opción de la mirada, como una interpretación que no pretende escribir la historia definitiva del arte nacional es definido el enfoque curatorial de Justo Pastor Mellado para la tercera etapa de la retrospectiva “Chile. 100 Años de Artes Visuales. Período 1973 a 2000”, que se inaugura esta noche en el Museo Nacional de Bellas Artes.</p>	<p>Se anuncia la tercera parte de la exposición y enfoque curatorial de Justo Pastor Mellado para ésta.</p>
<p>El problemático período asumido por el crítico de arte Justo Pastor Mellado para elaborar un diagrama de las artes visuales de nuestro país, provocó y seguirá provocando polémica y disidencias al interior del circuito plástico.</p>	<p>Polémica entre artistas la curatoría de la tercera parte.</p>
<p>UNIDAD DE REGISTRO (21/10/2000)</p>	<p>UNIDAD DE CONTEXTO</p>
<p>Carlos Leppe revivió anteayer, con excrementos, heridas, sangre y alaridos de dolor, en el Museo de Bellas Artes donde se abría la tercera etapa de la muestra Chile 100 años, parte de la obra que lo sitúa como el padre del arte de la performance en Chile.</p>	<p>Carlos Leppe inaugura la tercera parte de la exposición Chile 100 años.</p>
<p>Sólo la prensa y autoridades como la ministra de educación Mariana Aylwin tuvieron acceso a ver en vivo la acción.</p>	<p>Carlos Leppe inaugura la tercera parte de la exposición Chile 100 años.</p>
<p>Luego de extenuantes 45 minutos enteramente televisados y fotografiados, fue sacado en andas del recinto entre pifias, aplausos y la indignación de algunos asistentes, quienes luego increparon al director del Museo, Milan Ivelic.</p>	<p>Carlos Leppe inaugura la tercera parte de la exposición Chile 100 años.</p>

UNIDAD DE REGISTRO (19/11/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Es triste para una exposición que se hable de ella no por lo que muestra, sino por lo que omite. Es el caso de la tercera etapa de “Chile: 100 años de las artes visuales”, que ha puesto a su curador, Justo Pastor, en vedette, más por sus insultos que por sus propuestas.	Polémica en la curatoría de la tercera parte de la exposición Chile 100 años.
Es triste para los incluidos en la exposición ver que sus presencias –notables, en muchos casos- no alcanzan para hacer olvidar muy notorias ausencias.	Polémica en la tercera parte de la muestra.
Algunos jóvenes están, pero no siempre sus obras se entienden sin otras que le sirvieron de referencia obligada.	Polémica al interior de la tercera parte de la exposición.
Las ausencias anunciadas de Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Nury González, Lotty Rosenfeld y el CADA, los transformas en fantasmas suficientemente potentes como para invalidar una muestra con ese título, a pesar de las enconadas explicaciones de su curador.	Polémica en la tercera parte de la exposición.
Lástima. Por el fracaso del curador. Por su incapacidad para articular voluntades, que es una de sus tareas.	Crítica directa a Justo Pastor Mellado.
Esta exposición de título rimbombante debió recoger un patrimonio, destacarlo, presentarlo, hacerlo ver. Escogió un camino distinto.	Polémica con el criterio curatorial de la muestra Chile 100 años..
Justo Pastor Mellado, primero, resolvió las dificultades personales del curador mediante el	Crítica directa a Justo Pastor Mellado.

expediente de omitir y borrar.	
Segundo, confundió las rencillas con los criterios de selección.	Crítica directa a Mellado.
Tercero, construyó –a manera de racionalizaciones- relatos auto justificatorios, atravesados de un lado a otro por los nombres omitidos y las letras borradas, relatos con más fantasmas que personajes, con más lapsus que texto, y que no sirven para orientar al público de la exposición.	Polémica al interior de la tercera parte y de la curatoría de Mellado.
Cuarto, confundió la lealtad con la calidad, al escoger su grupo de colaboradores.	Crítica al equipo curatorial del tercer periodo.
Párrafo aparte merece el tema de la construcción de los relatos...	Crítica curatoría del tercer periodo.
Sería muy cómico todo esto, si no tuviera ciertos ribetes patéticos.	Crítica la tercera parte.
Primero, hay una visión que no logra exceder el plano de la polémica local, que no mira al mundo ni ubica la muestra en él mediante una información capaz de contextualizarla.	Crítica curatoria de la tercera etapa.
Segundo, se hacen disputas de poder en un terreno donde hay en realidad muy poco en juego.	Crítica la tercera parte de la exposición.
Tercero, se cae una vez más en prácticas curatoriales subdesarrolladas, como bien dijo Juan Dávila: se usan las obras de los artistas y los textos de los “teóricos” como si se hubieran muerto.	Crítica la curatoria de Mellado para la tercera parte.
Cuarto, se difunden masivamente textos escritos	Crítica la curatoria de Mellado.

para catálogos, que poco se prestan para esa difusión y mucho para la parodia.	
Por último, los textos de las separatas de El Mercurio y del catálogo mismo vienen cargados de faltas y de erratas, para desgracia de los escolares de Chile.	Critica a los textos que apoyaron a la exposición.
Lástima. Con los recursos, y con los auspicios, y con la tremenda difusión, debió haberse hecho algo mejor, menos interferido por la mezquindad y las rencillas.	Critica a la exposición Chile 100 años.
La responsabilidad recae en gran medida en las autoridades del Museo: a ellos les tocaba airear el ambiente y proponer una visión más productiva.	Critica a los responsables de la exposición.

LA NACION

UNIDAD DE REGISTRO (12/07/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
“Entre la modernidad y la utopía “, una revisión al arte chileno entre los años 1950 y 1973, se inauguró ayer en el Museo de Bellas Artes.	Inauguración de la segunda parte de la exposición.
Se estructura en cuatro áreas temáticas: el “Gesto”, la “Forma”, la “Figura” y el “Objeto”. Se exhiben obras que traen de vuelta la reposición realista a la pintura, y por otra parte, la manifiesta vinculación de los artistas y los procesos políticos y sociales de la década de los 70.	Información acerca de la muestra y sus objetivos.

<p>“Entre modernidad y utopía” más que una muestra de autores, esta exposición desea ser un recorrido por diversas escuelas, estilos, problemáticas estéticas que se desarrollaron en medio de las turbulentas aguas de las décadas de los 50, 60 y 70 tanto en Chile, como el mundo.</p>	<p>Objetivos de la muestra.</p>
<p>UNIDAD DE REGISTRO (20/08/2000)</p>	<p>UNIDAD DE CONTEXTO</p>
<p>La última etapa de la serie de exposiciones Cien años de la pintura chilena, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la curatoría del crítico y docente Justo Pastor Mellado, que pretende reunir a los exponentes de las últimas tres décadas de la plástica nacional y que será inaugurada a mediados de octubre, ha sufrido algunos embates de mal pronóstico, que ponen en tela de juicio no sólo la labor curatorial de Mellado, sino que también interrogan el perfil mismo de quienes hacen este trabajo de sistematización.</p>	<p>Anuncio de la tercera parte de la exposición, la polémica que se espera.</p>
<p>En esta ocasión, por causa de la ausencia – por negación o falta de convocatoria- de algunos artistas fundamentales del periodo 1970-2000, está en discusión el sello autoral que se imprime a una exposición de esta naturaleza, amén de las firmas que componen el catálogo que la</p>	<p>Pone en tela de juicio el criterio autoral de Justo Pastor Mellado.</p>

acompaña.	
La decisión de no participar por parte de artistas del tamaño de Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Lotty Rosenfeld, que obedece a únicas y particulares razones en cada caso, ha puesto en jaque el diagrama inicial de la muestra.	Polémica con la autoexclusión de los artistas en la tercera parte.
Consultados algunos de ellos acerca de sus argumentos y contra argumentos, prefirieron no ingresar en una polémica pública que les parece, en atención a lo expuesto por Mellado en más de una ocasión, de baja estatura.	Polémica en la tercera parte de la muestra.
El curador de la muestra Justo Pastor Mellado, por decisión del Museo Nacional de Bellas Artes, aparece como dueño y señor de la historia plástica chilena de los últimos años.	Responsabilidad de Justo Pastor Mellado por la polémica de la tercera parte.
(Con respecto a la negativa de Eugenio Dittborn a participar en la exposición comenta Mellado)” Es como decir; no te vamos a pasar las obras porque no nos gusta tu diagrama”.	Polémicas ausencias en la tercera parte de la exposición.
(Otro eje de la polémica es la ausencia del CADA y de Las Yeguas del Apocalipsis, y Mellado comenta...) “Yo no los dejé afuera... Ellos no quisieron ir. Consideran que los invité demasiado tarde.	Polémicas ausencias en la tercera parte de la exposición.

“No estaban dispuestos a ir bajo mis condiciones”.	Polémicas ausencias en la tercera parte de la exposición.
(Respecto a que la curatoría recaiga sobre una sola persona, Mellado dice...) “Se sabe perfectamente que los comités son una suerte de pactos, de mesas de diálogos del arte”.	Polémica en la curatoria de Mellado.
“Yo soy el único que tiene diez curatorías en los últimos diez años. No hay otro. Corresponde perfectamente que Milan Ivelic me hubiese escogido”.	A propósito de la elección de Justo Pastor Mellado para la curatoría de la tercera parte.
“Si se hubiese convocado un comité, o si Milan convocaba un comité, ellos iban a tener mayor poder de decisión ideológica en la configuración de la curatoría.”	Elección curatorial de la muestra Chile 100 años.
“Lo que es interesante es cómo, a propósito de una curatoría, aflora la política autodestructiva de artistas pasados de la cincuentena. No pueden aceptar que llegaron tarde y que los jóvenes están mejor preparados para estar en el circuito y que yo he colaborado con eso”.	Polémica en la elección de los artistas para la muestra.
“Todo el mundo habla de los que faltan. Hay que hablar de los que están y preguntarse por qué faltan los que faltan”.	Polémica en la tercera parte de la muestra.
UNIDAD DE REGISTRO (10/09/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
El golpe de estado renueva profundamente el terreno ideologizado y	Contexto histórico que abarca el tercer periodo de la exposición Chile 100 años.

militante de la plástica nacional.	
Junto con la destrucción violenta y casi inmediata de muchas obras de arte, el panorama se triza, dando paso a un periodo casi mudo en la producción.	Contexto histórico que abarca el tercer periodo de la exposición Chile 100 años.
Ese día (el del golpe de estado) divide la historia plástica nacional en un antes y un después.	Contexto histórico que abarca el tercer periodo de la exposición Chile 100 años.
UNIDAD DE REGISTRO (20/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
En un país donde la carencia de críticos – especializados pero también mínimamente sensibles- suele patear con frecuencia en las costillas del arte, no es de extrañar que cada nuevo intento de recuperación histórica ponga los pelos de punta a artistas y creadores.	Polémica sobre la iniciativa de la muestra Chile 100 años.
Pese a que los orientadores son constantemente reemplazados por un puñado de teóricos y verborreicos, el recuento nunca termina de asombrar, tanto por cantidad como por calidad.	Polémica en la muestra Chile 100 años.
Por las ausencias se responsabiliza el curador de la muestra Justo Pastor Mellado.	Responsabilidad curatorial de Mellado en la tercera parte.
Aquellos que no están de acuerdo con la visión del comentarista de arte, señalan que la obra de los 33 artistas seleccionados no reflejan las casi tres últimas décadas de nuestra vida nacional.	Crítica a la curatoría de Justo Pastor Mellado.

Justo Pastor Mellado fue calificado de “voyerista que hace críticas” por el Director de la Escuela de Licenciatura de arte de la Universidad Uniacc, Ismael Frigerio.	Crítica a Justo Pastor Mellado.
Es sabido que su intención fue priorizar las obras – y no los artistas- que abren cada período.	Crítica a la curatoría de Mellado para el tercer período.

LA TERCERA

UNIDAD DE REGISTRO (13/04/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Países europeos como Italia, Francia o España no podrían resumir su historia del arte en un siglo, pero sí naciones jóvenes como Chile, para las cuales esas 10 décadas bastan para contar las principales tendencias por las que ha pasado el arte nacional.	Desarrollo de la historia del arte en Chile.
La primera parte de la exposición se trata de un resumen de lo que se realizó entre 1900 y 1950, desde que la estética se importaba de las academias europeas hasta el florecimiento del arte con connotaciones sociales y sin visiones personalistas.	Contexto histórico de la primera parte de la muestra Chile 100 años.
El responsable de la selección de autores y obras de este periodo fue el licenciado en estética Ramón Castillo, quien durante	Curatoría del primer periodo.

meses trabajó con un equipo de expertos para lograr una muestra lo más objetiva posible y sin visiones personalistas.	
De todas maneras, se sabe que cada una de las etapas que se presentaran serán polémicas.	Ambiente previo a la muestra.
Según Castillo “Es bueno que se produzca una discusión, ya que justamente la historia del arte es una discusión pública”.	Predisposición frente a la muestra.
Quizá esta exposición tome más visos de polémica cuando a fin de año se abra la tercera y última parte de la muestra, ya que casi todas las obras que se representarán son de creadores vivos y en plena producción.	Predisposición para la tercera parte de la muestra.
“Los que vayan a esta muestra tienen que tener en cuenta que no se trata de un catastro sino de una síntesis que dará a conocer las distintas formas de trabajo que hubo, los sistemas de representación imperante y las problemáticas estéticas de periodo” (Ramón Castillo).	Finalidad de la exposición Chile 100 años.
UNIDAD DE REGISTRO (16/04/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Para celebrar el cambio de milenio, el Museo Nacional de Bellas Artes está exhibiendo la interesante muestra Chile, 100 años de artes visuales, que hasta diciembre próximo, y en tres etapas abordará lo mejor de la plástica chilena	Presentación de la Exposición Chile 100 años.

del siglo XX.	
Actualmente se expone la primera etapa con 160 obras organizadas en base a temas, problemáticas y reflexiones puntuales de los artistas de esa época.	Presentación de la primera parte de la muestra.
En este recorrido es posible conocer la formación académica y las influencias recibidas por los artistas chilenos de corrientes como el impresionismo, expresionismo, cubismo y abstracción.	Contexto artístico existente entre los años 1900- 1950.
Las pinturas de esta colección, - curadas por Ramón Castillo- son las primeras en someterse a esta especie de evaluación y relectura de la expresión plástica nacional.	Primera parte de la exposición.
UNIDAD DE REGISTRO (16/07/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Existen trabajos que se mantuvieron en las bodegas por decenios debido a que reflejaban el compromiso del artista y de la obra con la contingencia política.	Contexto histórico y artístico del segundo periodo de la muestra Chile 100 años.
La exposición Chile 100 años de Artes Visuales, segundo periodo (1950-1973), con obras guardadas por decenios y algunas recién exhibidas, reabre la discusión sobre la censura y la autocensura en el trabajo artística.	Segundo periodo de la exposición Chile 100 años.
En opinión del curador del Museo Nacional de Bellas Artes, Patricio Muñoz Zárate, hay obras que se guardaron o	Contexto histórico del segundo periodo.

siguen guardadas por acción de la autocensura.	
Cualquiera sean las causas, ese material existe y es representativo de una o varias generaciones.	Contexto artístico del segundo periodo.
UNIDAD DE REGISTRO (18/10/2000)	UNIDAD DE CONTEXTO
Cuando mañana se inaugure en el Museo de Bellas Artes la tercera y última etapa de la exposición Chile, 100 años de artes visuales, recién estará empezando la polémica de fondo que se inició con la designación del crítico Justo Pastor Mellado como curador de la muestra.	Presentación de la tercera parte de la muestra Chile 100 años.
“La muestra será la mirada de un “voyerista que hace crítica, del que mira de lejos el arte”, en alusión directa a la perspectiva que el curador le dio a esta exposición.	Crítica a Justo Pastor Mellado y a su curatoria.
Se ha anunciado que el jueves se escucharán voces de protesta en el clásico recinto del Bellas Artes.	Polémica suscita la tercera parte de la exposición Chile 100 años.
Para el día siguiente, el grupo “Angeles Negros”, expertos en acciones sorprendidas en la marginalidad social y política, protestaran en el frontis del museo, porque para ellos la mirada autoral de Mellado en la exposición “convierte en NN” a los cultores de las artes visuales de los 80.	Reacción de los artistas ante la curatoria de Mellado.

<p>Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz, dos nombres considerados indispensables en el concepto que acuñó el curador para la muestra, rechazaron la invitación a participar y a cualquier intento de utilizar alguna de sus obras.</p>	<p>Polémica autoexclusión de artistas.</p>
<p>Pero tal como están las cosas, no impedirá que una exposición de esta magnitud otorgue el carácter consagratorio a los convocados y deje fuera de la historia oficial a una gran cantidad de artistas.</p>	<p>Reflexión en torno a la muestra.</p>
<p>“Es lamentable que en el Museo Nacional de Bellas Artes, en una época en que se quiere recuperar la historia, se está escondiendo la historia del arte a partir del pie forzado que impone un capricho teórico”.</p>	<p>Reflexión en torno a la muestra.</p>
<p>El artista atribuye esto a “ ignorancia en el tratamiento de la pintura de la década de los 80 por parte de Justo Pastor Mellado, quien no sabe que es pintar y su posición corresponde a la de un voyerista que hace crítica.</p>	<p>Crítica a Justo Pastor Mellado.</p>

14.2. EXTRACCIÓN DE LAS MACROESTRUCTURAS SEMÁNTICAS

MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA	UNIDADES DE REGISTRO
POLÍTICAS CURATORIALES	La curatoría de Chile 100 años revisará y evaluará la plástica chilena del siglo XX (El Mercurio)
	La curatoría de Chile 100 años revisará y evaluará la plástica chilena del siglo XX (El Mercurio)
	Gaspar Galaz encabeza el equipo curatorial de la segunda etapa (El Mercurio)
	El criterio curatorial de Mellado se define según parámetros formales y tecnológicos que no involucran su gusto personal (Justo Pastor Mellado para El Mercurio)
	La escultura tiene poca presencia en la tercera parte (El Mercurio)
	El trabajo de Mellado es autoral (El Mercurio)
	El catálogo de la primera parte reflexiona en torno al desarrollo de las artes visuales (El equipo curatorial para El Mercurio)
	El catálogo de la primera parte propone una nueva mirada del arte chileno (El equipo curatorial para El Mercurio)
	Los artistas y obras incluidos en la primera etapa están presentes a partir de problemas estéticos (El equipo curatorial para El Mercurio)
	Chile 100 años revitaliza problemáticas estéticas del siglo XX (El Mercurio)
	La curatoría de la segunda parte tiene un afán didáctico (El Mercurio)
	Juan Domingo Dávila no está de acuerdo con las curatorías de la segunda y tercera etapa (El Mercurio)
	El concepto de curador no es habitual en Chile (El Mercurio)
	Las curatorías sugieren modos de ver el arte y no pretenden consagrar artistas (El Mercurio)
	Las curatorías acercan el arte al público sin afán de moralizar (El Mercurio)
	El propósito de la curatoría de la segunda etapa es enfrentar el arte desde una perspectiva crítica (El Mercurio)
	Con un marco teórico propio el curador elige a los artistas y sus obras (El Mercurio)
	La curatoría es una mirada parcial del arte (El Mercurio)
	Toda curatoría implica polémica (El Mercurio)
	El trabajo curatorial es relevante en el arte contemporáneo (El Mercurio)
La gente desconoce la labor curatorial (El Mercurio)	
Justo Pastor Mellado adopta una perspectiva autoral en su curatoría (El Mercurio)	
Justo Pastor Mellado no es el indicado para hacerse cargo de la tercera etapa (Patricio Rueda para El Mercurio)	

MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA	UNIDADES DE REGISTRO
POLÍTICAS CURATORIALES	La tercera etapa es de Justo Pastor Mellado, no de los artistas (Patricio Rueda para El Mercurio)
	La selección de Justo Pastor Mellado priorizó las obras y no los artistas (El Mercurio)
	La curatoría de la tercera parte consideró obras significativas del período (Justo Pastor Mellado para El Mercurio)
	Las obras de la tercera etapa se seleccionaron en función de los conceptos “Transferencia” y “Densidad” (El Mercurio)
	Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz no están de acuerdo con la curatoría de Mellado para la tercera parte (El Mercurio)
	Gonzalo Díaz considera que Mellado no se preocupó de la exposición (El Mercurio)
	La curatoría de Mellado tiene un discurso único sobre una época muy compleja (Gonzalo Díaz para El Mercurio)
	Los artistas, del tercer periodo, fueron escogidos por sus aportes renovadores en la plástica (El Mercurio)
	Los curadores organizaron cada periodo pensando en un espacio expositivo limitado (Milan Ivelic para El Mercurio)
	La elección de Mellado se debió a su trayectoria curatorial (Milan Ivelic para el Mercurio)
	El Museo delega la responsabilidad de la exposición en el curador, asumiendo el riesgo (Milan Ivelic para El Mercurio)
	La visión de Mellado es más teórica que práctica (El Mercurio)
	El criterio curatorial de Mellado provocó la autoexclusión de destacados artistas (El Mercurio)
	La curatoria de Mellado no pretende escribir la historia del arte nacional (El Mercurio)
	La curatoria de Mellado fue un fracaso (El Mercurio)
	Mellado confundió las rencillas con los criterios de selección (El Mercurio)
	El discurso de Mellado no orientó al público de la exposición (El Mercurio)
	Mellado escogió a su grupo de colaboradores bajo criterios personales (El Mercurio)
	La práctica curatorial de Mellado es subdesarrollada (El Mercurio)
	Mellado, por decisión del Museo, aparece como dueño de la historia plástica chilena de los últimos años (La Nación)
Mellado considera lógica su elección como curador de la tercera etapa (La Nación)	

MACROESTRUCTURA SEMÁNTICA	UNIDADES DE REGISTRO
POLÍTICAS CURATORIALES	Mellado se responsabiliza por la ausencia de artistas en la tercera parte (La Nación)
	Los artistas seleccionados para la tercera parte no son representativos de ese periodo (La Nación)
	Mellado priorizó las obras y no los artistas (La Nación)
	Ramón Castillo fue el curador de la Primera etapa (La Tercera)
	El curador y su equipo trabajaron para que la muestra fuera objetiva (La Tercera)
	Ningún trabajo curatorial está exento de polémica (La Tercera)
	La curatoria de Mellado es polémica. (La Tercera)
	Justo Pastor Mellado es una voyerista que hace crítica (La Tercera)
	La curatoría de Mellado esconde la historia del arte (La Tercera)
	Mellado desconoce la pintura de la década de los 80 (Ismael Frigerio para La Tercera)

MACROESTRUCTURA SEMANTICA	UNIDADES DE REGISTRO
CULTURA ARTISTICA EN CHILE	Los textos de las separatas de El Mercurio y catálogos tienen errores que desorientarán a los escolares (El Mercurio)

MACROESTRUCTURA SEMANTICA	UNIDADES DE REGISTRO
MEDIOS DE COMUNICACION Y ARTE	Los textos de las separatas de El Mercurio y catálogos tienen errores que desorientarán a los escolares (El Mercurio)
	Los medios de comunicación cubrieron ampliamente la exposición (El Mercurio)

MACROESTRUCTURA SEMANTICA	UNIDADES DE REGISTRO
EI MUSEO COMO ESPACIO CONSAGRATORIO DE ARTISTAS	La función del Museo no es consagrar artistas (Milan Ivelic para El Mercurio)
	“Chile: 100 años” consagrará inevitablemente a algunos artistas y dejará fuera de la historia oficial a otros (La Tercera)
	El Museo Nacional de Bellas Artes da un carácter oficial a la muestra (Justo Pastor Mellado para El Mercurio)
	El Museo es una institución pública tradicionalmente consagratória (El Mercurio)

MACROESTRUCTURA SEMANTICA	UNIDADES DE REGISTRO
LA MUESTRA COMO REGISTRO HISTORICO	La historia del arte no es patrimonio de los historiadores (El Mercurio)
	Los teóricos, críticos, curadores, artistas y el público configuran una lectura de la historia del arte (El Mercurio)
	Los artistas ausentes en la exposición no están fuera de la historia (Justo Pastor Mellado para El Mercurio)
	La finalidad de Chile 100 años no fue inscribir a los artistas en la historia (Milan Ivelic para El Mercurio)
	Chile, por se un país joven, puede resumir la historia del arte nacional de un siglo (La Tercera)
	El título “Chile, 100 años: Artes Visuales” genera expectativas (Los Anjeles Negros para El Mercurio)
	“Chile, 100 años: Artes Visuales” es un título rimbombante (El Mercurio)
	La exposición dejará fuera de la historia oficial a algunos artistas (La Tercera)

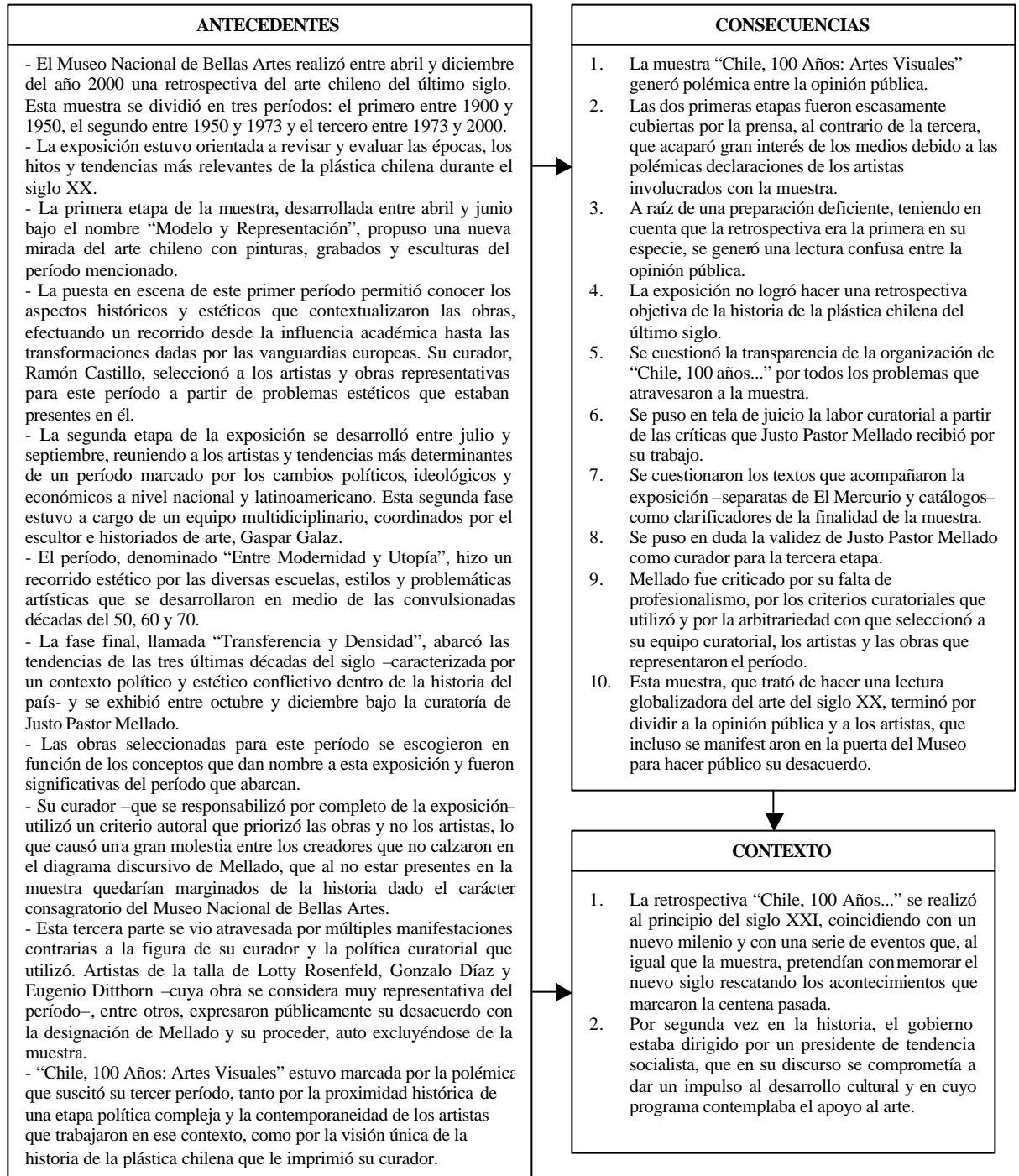
MACROESTRUCTURA TEMÁTICA	UNIDADES DE REGISTRO
<p style="text-align: center;">POLÉMICA EN LA TERCERA PARTE DE “CHILE, 100 AÑOS...”</p>	La escultura y el grabado están prácticamente ausente en la tercera parte porque no resiste el análisis de Mellado (Justo Pastor Mellado para El Mercurio)
	Dávila se negó a participar por problemas con el curador de la segunda parte (El Mercurio)
	Dávila no está de acuerdo con la curatoría de Mellado (El Mercurio)
	Los Angeles Negros protestó contra la curatoría de Mellado (El Mercurio)
	Justo Pastor Mellado no es la persona adecuada para hacer la curatoría de la tercera etapa (Los Angeles Negros para El Mercurio)
	La tercera etapa es de Justo Pastor Mellado, no de los artistas (Patricio Rueda para El Mercurio)
	Justo Pastor Mellado olvida la idea de colectivo (Patricio Rueda para El Mercurio)
	La tercera etapa se presenta polémica y conflictiva (El Mercurio)
	Hubo artistas que se auto excluyeron por divergencias con el curador (El Mercurio)
	Las dolorosas exclusiones son producto del trabajo analítico (Justo Pastor Mellado para El Mercurio)
	Eugenio Dittborn no está de acuerdo con el estilo cuartorial de Justo Pastor Mellado (Eugenio Dittborn para El Mercurio)
	Eugenio Dittborn se autoexcluyó de la exposición (El Mercurio)
	Gonzalo Díaz no estuvo de acuerdo con la selección que Mellado hizo de sus obras (Gonzalo Díaz para El Mercurio)
	Mellado no quiso dialogar con los artistas (Gonzalo Díaz para El Mercurio)
	Mellado utiliza un discurso único para una época muy compleja (Gonzalo Díaz para El Mercurio)
	El grupo CADA se consideró excluido (Mellado para El Mercurio)
	El aporte del grupo CADA no es trascendente (Mellado para El Mercurio)
	Mellado descalifica el trabajo del grupo CADA (Lotty Rosenfeld para El Mercurio)
	El CADA no comparte el criterio curatorial de Mellado (Lotty Rosenfeld para El Mercurio)
	La última etapa de la exposición se perfila entre polémicas, desencuentros y confusiones (El Mercurio)
La historia del arte chileno de fines de siglo no es homogénea (El Mercurio)	
Algunos artistas, aún siendo invitados, se marginaron de la muestra (El Mercurio)	

MACROESTRUCTURA TEMÁTICA	UNIDADES DE REGISTRO
POLÉMICA EN LA TERCERA PARTE DE “CHILE, 100 AÑOS...”	Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar, Nury González y el CADA se auto excluyeron de la tercera parte por diferencias con su curador (El Mercurio)
	Existe una saturación de artistas en las últimas décadas que hoy sobredimensionan su rol (Mellado para El Mercurio)
	Gonzalo Díaz escribió a los artistas descalificando a Mellado (El Mercurio)
	El período histórico que abarca la tercera etapa es complejo (El Mercurio)
	El tercer período es conflictivo para la plástica chilena (El Mercurio)
	Carlos Leppe inauguró la tercera parte con una polémica performance (El Mercurio)
	Llama la atención que en tercer período se destacaron más los artistas ausentes que los presentes (El Mercurio)
	La selección de los artistas respondió a criterios personales de Mellado (El Mercurio)
	Los relatos de Mellado desorientaron al público de la exposición (El Mercurio)
	Los artistas que se autoexcluyeron consideran que la polémica con Mellado es de bajo nivel (La Nación)
	La polémica en la exposición Chile 100 años comenzó con la elección de Mellado como curador de la tercera parte (La Tercera)
	La muestra será la de un voyerista que hace crítica (La Tercera)
	Se anuncian protestas contra la tercera etapa de la exposición (La Tercera)
	Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz rechazaron la invitación a participar de Justo Pasto Mellado (La Tercera)
Mellado ignora la historia de la pintura de la década de los 80 (Ismael Frigerio para La Tercera)	

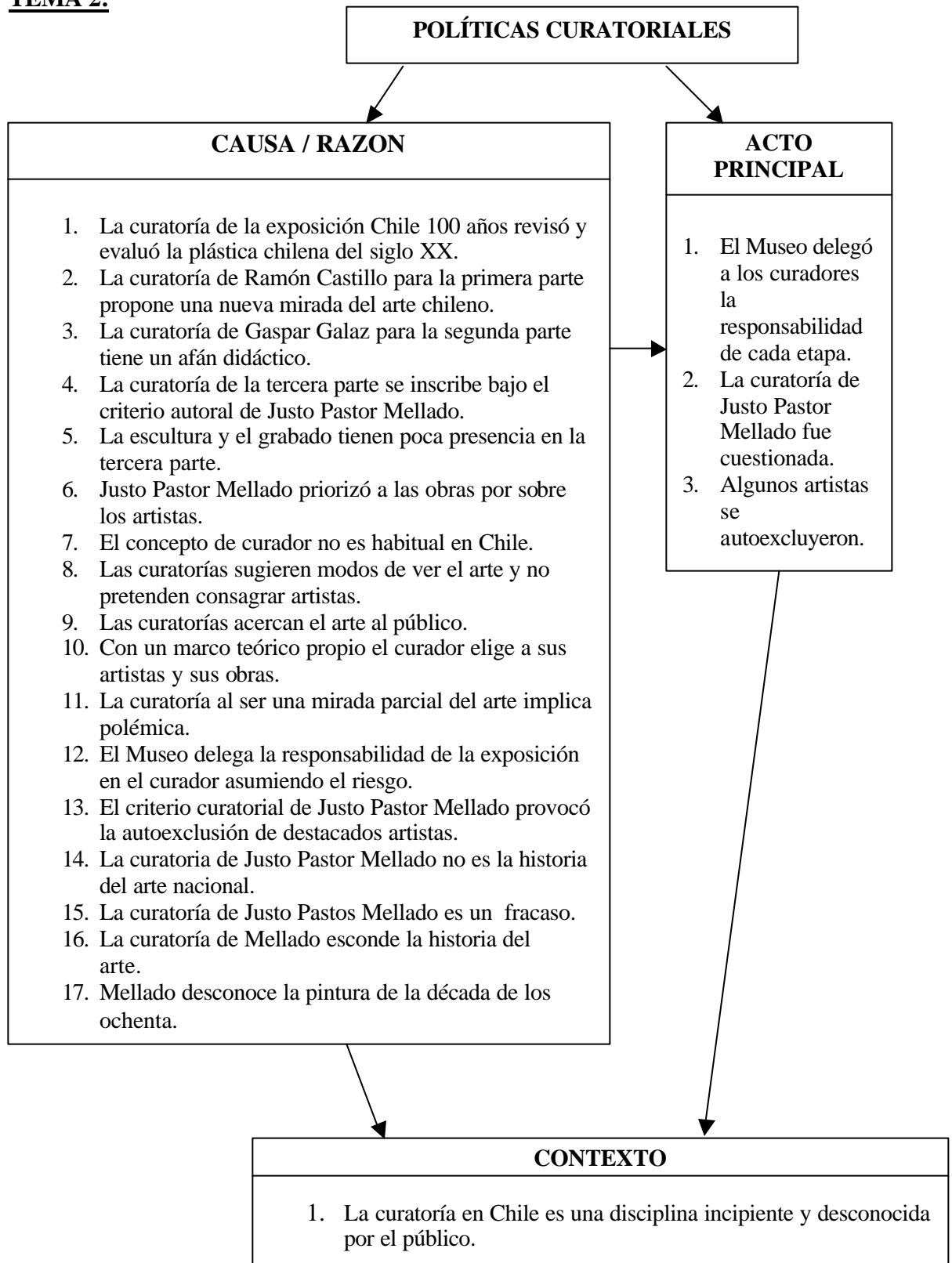
15. CONSTRUCCIÓN ARBOREA

TEMA PRINCIPAL:

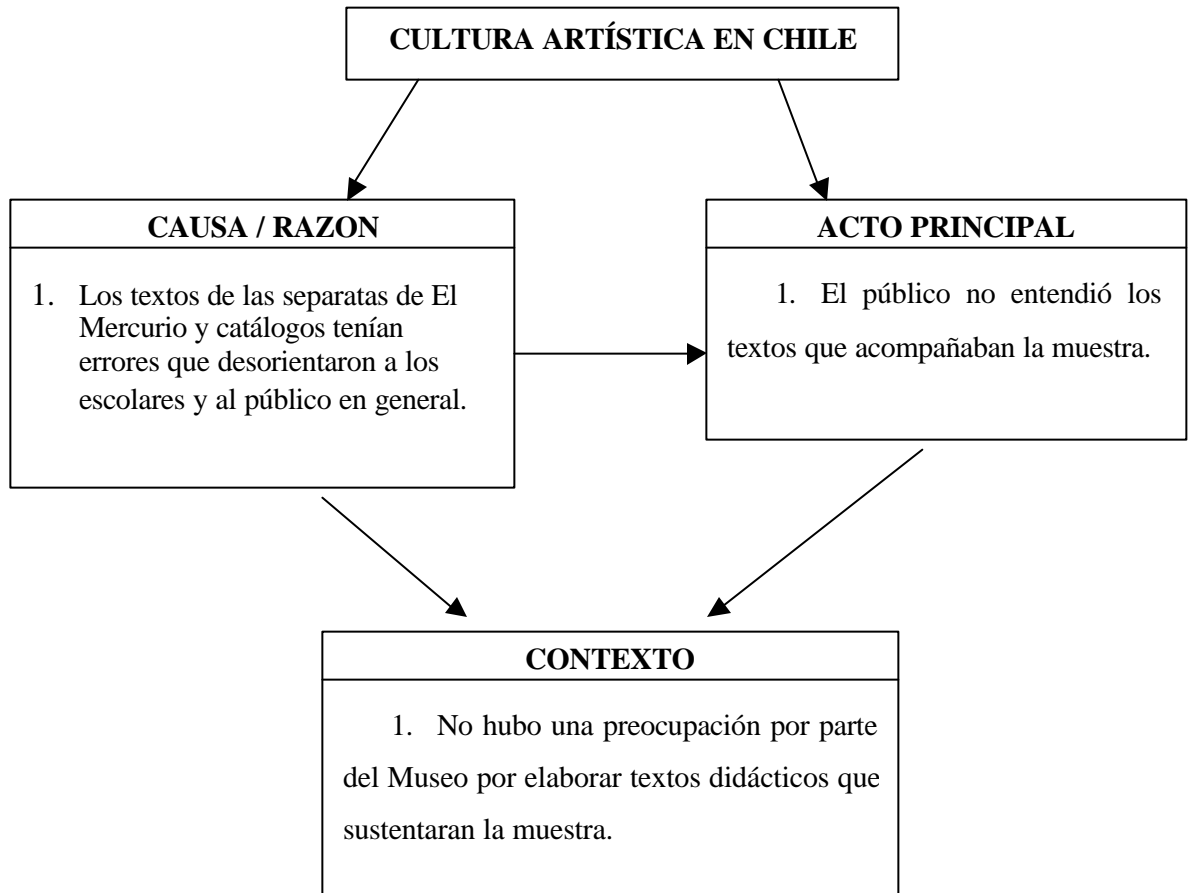
EXPOSICIÓN “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”



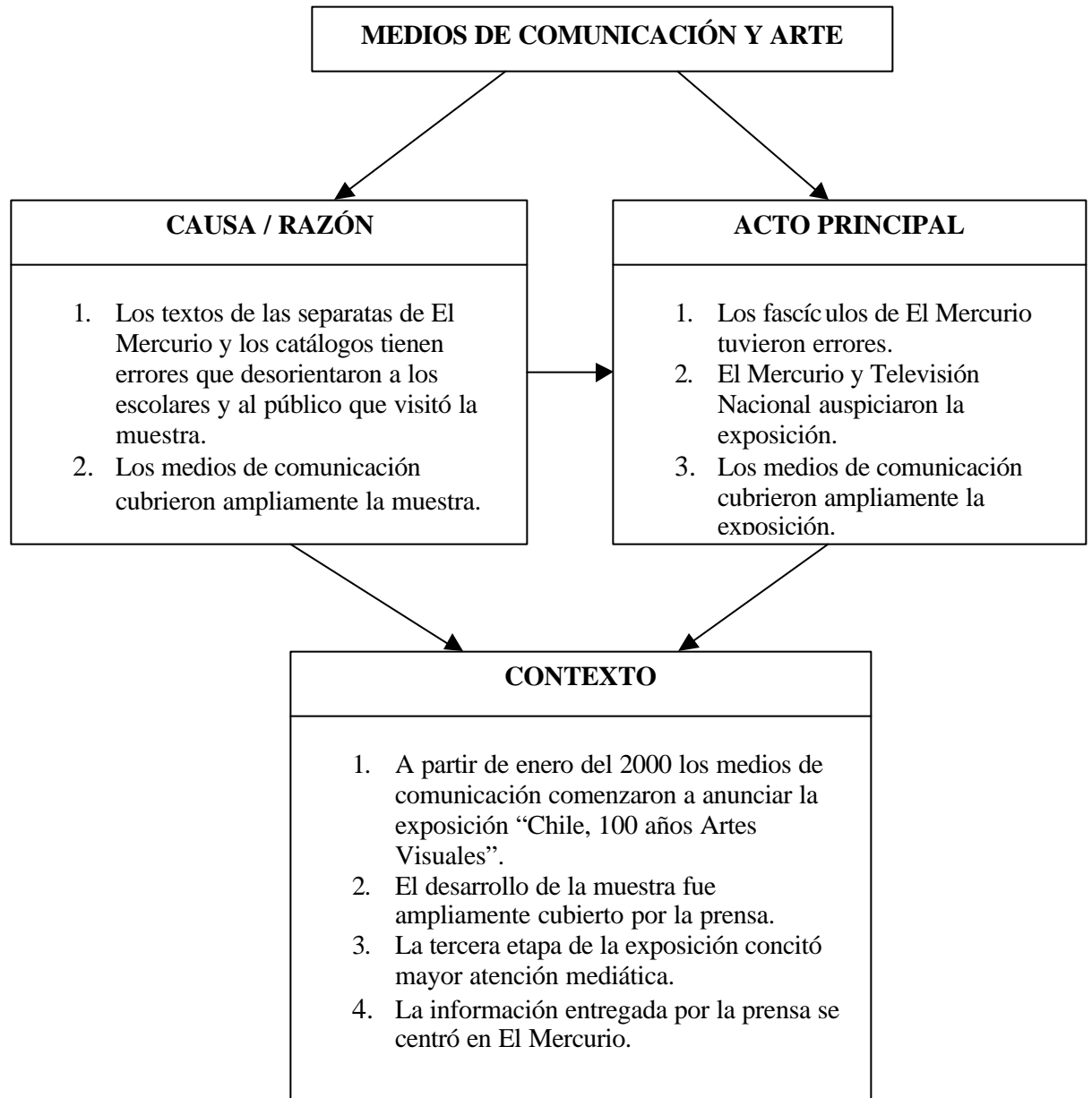
TEMA 2:



TEMA 3:



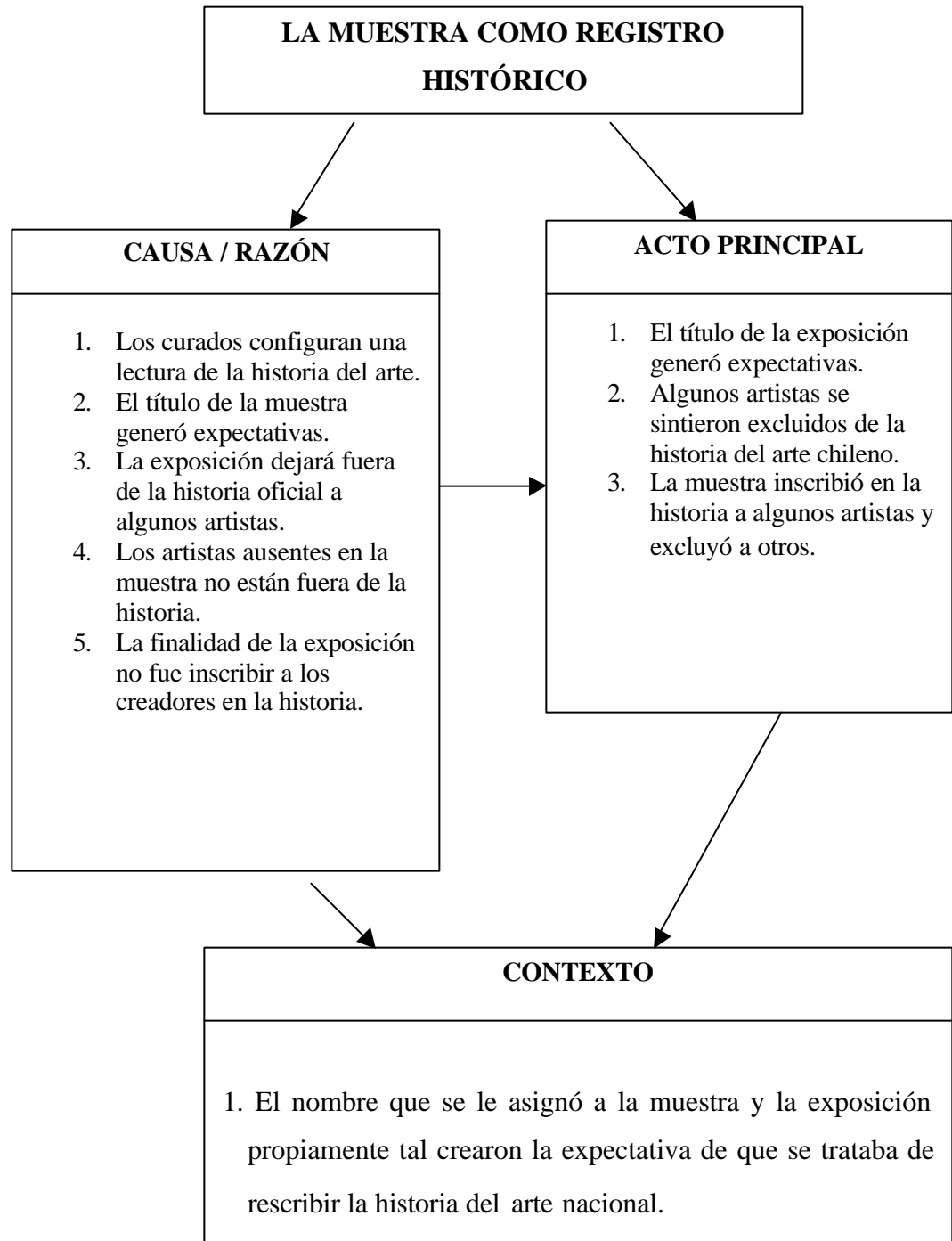
TEMA 4:



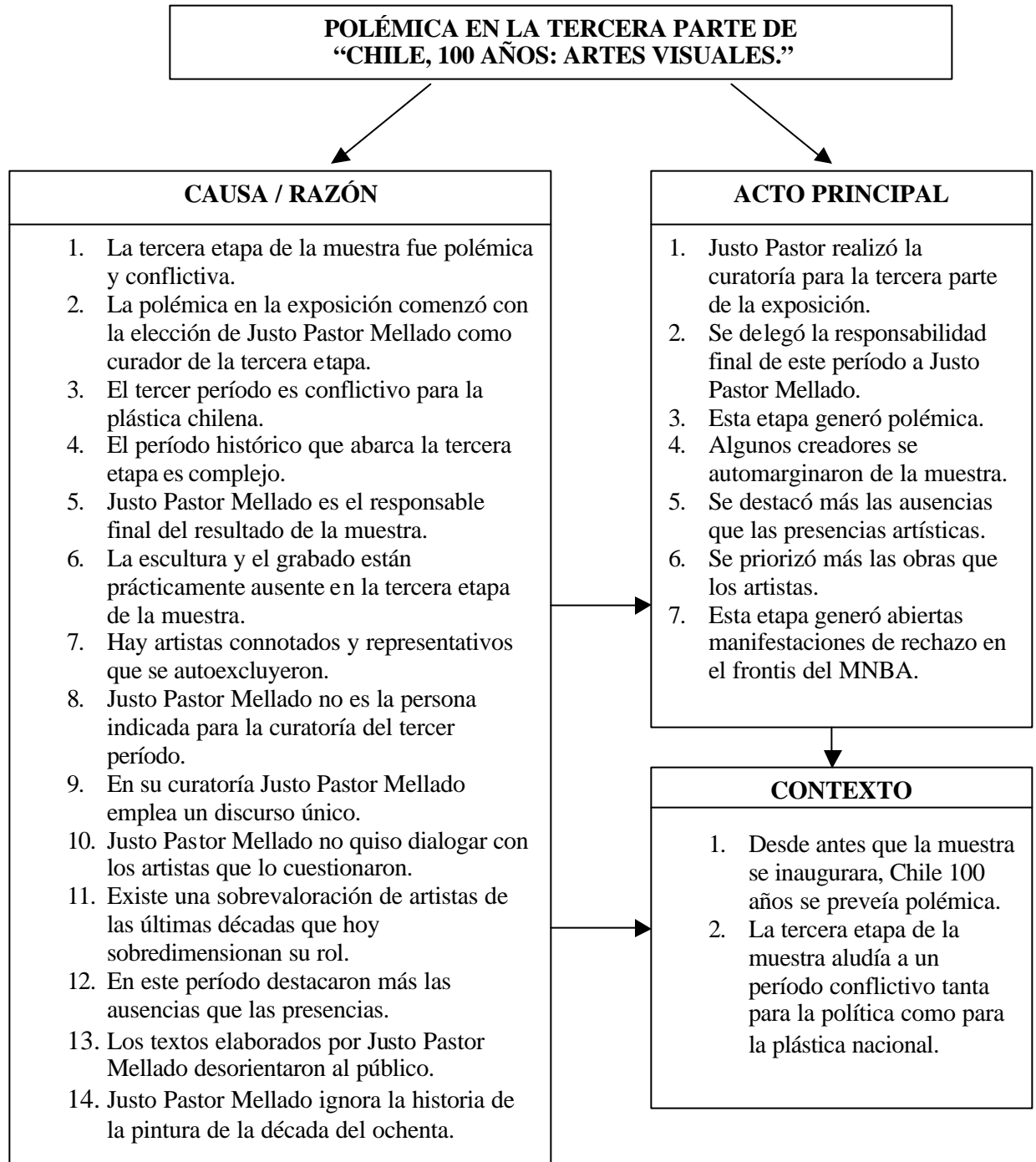
TEMA 5:



TEMA 6:



TEMA 7:



16. CONCLUSIONES

Desde abril a diciembre del año 2000, con motivo de la llegada de un nuevo siglo y de un cambio de milenio, el Museo Nacional de Bellas Artes presentó una exposición que recogía la historia de la plástica chilena desde 1900 al 2000. La retrospectiva se tituló CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES. La muestra se dividió en tres etapas que respondían a diferentes períodos históricos siendo la última, correspondiente a los años 1973-2000, la más polémica y cubierta por los medios de comunicación.

A raíz de la problemática provocada de esta tercera parte, surge una inquietud que fue el punto de partida para el desarrollo de nuestra investigación, ¿qué función democrática cumple el Museo Nacional de Bellas Artes en nuestra sociedad?

Según Milán Ivelic la función democrática del museo es crear un espacio abierto a toda la población, independiente de su situación política, social o económica.

¿Se manifestó esta función democrática en la exposición “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”?

Para contestar esa pregunta fue necesario, primero, aproximarnos a la historia del Museo Nacional de Bellas Artes desde sus orígenes, en un recorrido por las diversas exposiciones que se han montado al alero de la institución. También se realizó una investigación del desarrollo de las artes visuales nacionales, pasando por los diversos hitos, tendencias y movimientos que marcaron la escena plástica del siglo XX.

Con respecto a la exposición en sí misma, se realizó una lectura analítica de los catálogos que acompañaron cada una de las partes dando cuenta del marco teórico que sustentó los períodos en cuestión.

Como instrumento metodológico a utilizar se escogió la técnica del “Grupo de Discusión”, porque mediante éste es posible representar una sociedad en su conjunto a partir de la selección de diferentes actores que interactúan en ella. Esto nos permitiría crear el ambiente en que se gestó y se desarrolló “CHILE, 100 AÑOS:

ARTES VISUALES” y descubrir algunas claves en la conversación que ellos sostuvieran.

Para hacer una contrastación con las opiniones emitidas en este Grupo de Discusión, se decidió hacer un análisis del discurso emitido por algunos medios de comunicación escritos. Para ello se escogieron El Mercurio, porque es el diario que tiene más ventas en Chile y que además fue auspiciador de la exposición; La Tercera, por pertenecer al consorcio periodístico “Copesa”; y La Nación por considerarse la voz oficial del gobierno.

De este análisis se pudo constatar que El Mercurio fue el medio que mayor cobertura dio a la exposición, informando con anticipación este evento, profundizando su desarrollo y entregando reflexiones especializadas aún después que la muestra finalizara. La información se complementó con fascículos coleccionables extraídos de los catálogos de la exposición, los que conservaron el tan criticado lenguaje de los textos e incurrieron en numerosas faltas y erratas.

Al contrario de lo esperado, el diario La Nación publicó escasas informaciones – sólo cuatro- en todo el período en que se desarrolló la muestra, lo que se contradice con la promesa de Ricardo Lagos de incentivar la cultura.

Por su parte, La Tercera publicó seis notas, número que tampoco respondía a la envergadura de una exposición de este tipo. Los textos se caracterizaron por ser netamente informativos, dando cuenta superficialmente de ciertos capítulos de la muestra.

Uno de los puntos en que centró nuestro análisis fue en la polémica suscitada por la tercera parte de la exposición, la que dio pie a numerosas reflexiones en torno a la elección de Justo Pastor Mellado como curador de este período.

Al respecto vale destacar que una vez analizadas distintas propuestas teóricas para esta etapa, el Museo Nacional de Bellas Artes delegó la responsabilidad de este período en Justo Pastor Mellado, quien posee una avalada trayectoria como curador a nivel internacional.

Mellado se caracteriza por utilizar un lenguaje crítico que responde a una formación al alero de criterios estéticos especializados. Por lo anterior, el catálogo

que acompañó la muestra, y que fue íntegramente elaborado por él, utilizó un vocabulario al que el público no pudo acceder, dado el hermetismo de los textos. Este hecho derivó en una incompreensión de los criterios y objetivos de Mellado para montar esta etapa de la exposición.

El carácter autoral que el curador le imprimió a la muestra, determinó que ésta debía erigirse bajo los conceptos de Transferencia y Densidad, para lo que dividió la exposición en diferentes “Historias”, que respondían a un diagrama previamente elaborado por Mellado. En ese diagrama no estaban consideradas las disciplinas de escultura y grabado, por lo que su presencia fue menor en la muestra.

Para configurar esta tercera parte, el curador priorizó las obras que según su criterio eran las más representativas en un determinado contexto, independiente de la trayectoria de los artistas nacionales. Este hecho provocó molestia entre los creadores que quedaron excluidos en esta selección y también en aquellos que fueron considerados para la tercera parte pero no estaban de acuerdo con los criterios utilizados por Mellado. Este último grupo decidió autoexcluirse de la muestra, como una manera de manifestar su rechazo.

Esta molestia derivó en un conflicto que fue ampliamente cubierto por los medios de comunicación, los que dieron tribuna a las partes involucradas en la polémica -el Museo, Justo Pastor Mellado y los artistas- para que expresaran sus diferencias públicamente. Este debate generó recíprocas descalificaciones entre los involucrados, las que llegaron incluso a un plano personal, con frases como “El aporte del grupo CADA no es trascendente” (Justo Pastor Mellado) o “Esta es la exposición de Justo Pastor Mellado, no de los artistas” (Los Angeles Negros).

Este constante bombardeo de rencillas personales concentró la mayor parte de la información entregada por la prensa, relegando a un segundo plano el análisis y la reflexión de la exposición misma.

A pesar de que toda curatoría genera polémica –porque implica una selección- y de que el Museo tenía conciencia de ello, la magnitud de ésta derivó en que “CHILE,100 AÑOS: ARTES VISUALES” será principalmente recordada por los conflictos que la marcaron.

Otro aspecto digno de análisis es la repercusión que tuvo el nombre de la muestra. Hablar de “los 100 años de las artes visuales” provocó expectativas que sobredimensionaron la exposición, como si en realidad el Museo fuera a escribir la historia del arte en Chile. Esto se vio incrementado por la visión que actualmente tiene el público del Museo Nacional de Bellas Artes, que lo considera un espacio consagratorio para los artistas que allí exponen. Estos dos hechos confluyeron en la preocupación de algunos artistas que pensaron que si no estaban incluidos en alguna parte de la muestra –sobre todo en la tercera- quedarían fuera de la historia.

Como Milan Ivelic lo dijo en numerosas ocasiones, el Museo pretendía hacer una reescritura de la historia del arte en Chile, que unificara períodos tan conflictivos para el arte como lo fueron las últimas treinta décadas de la plástica nacional. Pero este objetivo no se cumplió, ya que con todas las rencillas se volvió a fracturar la escena artística.

“CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” hizo historia por el hecho de ser la primera experiencia de este tipo en nuestro país, y quedará registrada en el devenir de la plástica nacional, pero la exposición misma no logró hacer una lectura válida de ésta historia, no fue lo suficientemente abarcadora de los diferentes movimientos, artistas y obras que caracterizaron el arte del siglo XX.

En el Grupo de Discusión -instrumento metodológico utilizado en esta investigación- participaron ocho personajes relacionados directa o indirectamente con “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”.

El discurso institucional estuvo representado por **Milan Ivelic, director del Museo Nacional de Bellas Artes**, quien con una postura conciliadora expuso la posición de la entidad frente a la muestra, limitándose a describir el proceso de gestación de la exposición y la problemática misma del Museo que lidera. Ivelic no profundizó en los aspectos más polémicos de la muestra y cuando éstos temas fueron planteados por los otros participantes se limitó a escuchar las diversas opiniones, manteniéndose al margen. Él atribuyó la responsabilidad de la exposición en los

curadores que estuvieron a cargo de ella, desligándose de los cargos que se le pudiesen atribuir por su papel como director de la institución. A pesar de lo anterior, y casi al final de la conversación, reconoció vagamente que él era el responsable de todo lo que sucediese en el Museo, dando a entender que había asumido conscientemente las consecuencias que implica hacer una muestra de esta envergadura. También reconoció que el nombre de la exposición había sobredimensionado la muestra y había creado grandes expectativas entre los artistas: “Si tuviera que ponerle un nombre hoy día, no le pondría el mismo”, admitió.

El director del Museo de Arte Contemporáneo, Francisco Brugnoli, mantuvo constantemente un hermético discurso académico, citando en sus dichos a teorías y autores que respaldaban sus planteamientos. Como **representante del arte de vanguardia en Chile**, mostró una actitud irónica frente al resto de las opiniones, sosteniendo un discurso auto referente, en el que expuso sus posiciones sin interactuar con las demás.

Coincidentemente, en un momento en que la conversación se tornó en discusión - y fue desacreditado directamente- Brugnoli abandonó el auditorio.

Con cincuenta años de trayectoria como escultor, Roberto Pohlhammer enunció sus discursos desde la postura de un artista de oficio, hecho que valida sus planteamientos como “experto” en el tema.

Como consecuencia de que en esta exposición la escultura fue relegada a un segundo plano, como objeto menor, Pohlhammer tomó una postura como defensor de esta disciplina: “Una de las cosas que más nos tocó a nosotros fue la descalificación abierta, declarada, de la no-vigencia, de la no-importancia, de la muerte de una disciplina de la cual vivimos y hemos estado emparentados como personas durante una vida entera”.

En muchas de sus intervenciones, el escultor planteó enérgicamente sus posiciones ante los temas que le tocaban directamente, pero mantuvo una actitud más

pasiva en los que no tenían relación con su oficio. De hecho, manifestó muchas veces su relación personal y sentimental con la escultura.

Vale la pena destacar que las opiniones más enconadas de Pohlhammer fueron en contra de Francisco Brugnoli, cuyo discurso fue diametralmente opuesto al del escultor: el primero con una visión más académica y teórica, y el segundo con un lenguaje más personalista y sentimental.

Carolina Lara, periodista de la sección “Actividad Cultural” del diario El Mercurio, expuso con claridad sus planteamientos con respecto a los diversos puntos tratados en el Grupo de Discusión, dejando ver el conocimiento que posee en temas culturales proveniente de su formación como **licenciada en estética**.

Sus intervenciones se caracterizaron por la elocuencia y claridad de su discurso, profundizando en las problemáticas centrales que atraviesan el arte en Chile, y planteando una visión periodística de ellos.

Carolina Lara participó de las discusiones que se generaron en la conversación, pero mantuvo siempre una actitud respetuosa con todos.

Dentro de su discurso fue muy relevante su preocupación por la falta de especialización en temas artísticos en las escuelas de periodismo, lo que se traduce en una mala difusión de las artes en los medios de comunicación, hecho que no contribuye a mejorar la escasa educación cultural que reciben los chilenos. “La especialización implica un conocimiento, acercarse al artista y éste a su vez a la gente con otro lenguaje, de manera que el lector se sienta atraído y entienda esa obra de arte”, argumentó.

La escultora Cristina Pizarro, quien coincidentemente exponía en el hall central del Museo en el mismo momento en que se desarrolló el Grupo de Discusión, al ser invitada a participar mostró una postura confrontacional y de desacuerdo hacia la organización de “Chile, 100 años...”. Pero en el desarrollo de la conversación su discurso se tornó neutral, autocensurando sus opiniones.

El joven **pintor Matías Movillo**, quien ha formado su trayectoria al alero de numerosas exposiciones en galerías comerciales, expresó desde un principio que su posición crítica ante la exposición respondía a una visión personalista, ya que no estuvo mayormente involucrado en la retrospectiva. Por esto, su discurso se centró en diversas reflexiones en torno al arte, que respondían a los planteamientos que los otros participantes ponían sobre el tapete. Movillo mostró siempre una actitud muy respetuosa ante los otros artistas presentes, sin contradecir sus argumentos y basándose en ellos para construir sus propias conclusiones.

En un momento en que la conversación se centraba en una discusión retórica sobre el arte, fue él el que hizo ver que el fin de la convocatoria no era dialogar sobre aspectos teóricos de la estética, sino sobre el hecho particular de la exposición, consideración que los participantes tomaron en cuenta y respetaron.

Como **periodista docente de asignaturas relacionadas con la estética, Christian Leyssen** mantuvo un discurso académico, basado en criterios estéticos, utilizando en muchas ocasiones un lenguaje hermético centrado en diversas teorías en torno a la historia del arte que no era manejado por todos los asistentes y que en muchas ocasiones no correspondía a los temas tratados.

En sus intervenciones aportó su punto de vista en temas como el espacio que otorgan los medios de comunicación al arte y el escaso profesionalismo de los periodistas que se desempeñan en el rubro.

Francisco de la Puente, pintor destacado dentro de la llamada generación de los '80, hizo un aporte fundamental a la discusión planteando el conflicto de egos que provocó la exclusión de algunos artistas en la tercera parte de la exposición. Él, que pertenece a ese grupo, siempre se refirió a sus pares en tercera persona, marginándose de las rencillas y conflictos que abundaron por la curatoría de Justo Pastor Mellado. De la Puente posee una consolidada trayectoria dentro del medio, por lo que su discurso se erigió como un relato de lo que “los otros” habían sentido: “Hay una cosa

súper fuerte entre los artistas y es que tratamos de convencer a la gente de que somos artistas. Es una necesidad de ser reconocidos”, argumentó.

Su amistad con Milan Ivelic quedó en evidencia con el respaldo que le entregó al director del Museo en todas sus intervenciones, adquiriendo un papel conciliador en la reunión. Mostró en todo momento su respeto y complacencia hacia la institución y las decisiones que ésta tomó con respecto a “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES.”.

Los invitados al Grupo de Discusión lograron representar el escenario social en que se desarrolló la muestra. Sus discursos se erigieron según la experiencia personal de cada uno de ellos y al lugar que éstos ocupan dentro del medio artístico (la periodista cultural, el profesor de estética, el director del Museo, etcétera).

El Grupo de Discusión también reveló aspectos tan importantes para el arte como la urgencia de que las escuelas de periodismo incorporen en sus mallas la especialización en torno a temas culturales, hecho que según los asistentes determina una cobertura deficiente de los medios de comunicación con respecto a estos temas. Esto, sumado a un espacio mediático supeditado a la publicidad, desencadenan un periodismo cultural que se encuentra bastante por debajo de los estándares esperados, lo que en nada contribuye a la formación de criterios artísticos por parte del público.

También se hizo hincapié en la falta de educación sensible en torno al arte, que en Chile no es una prioridad, ya que ni siquiera es incorporada a cabalidad en la formación escolar de los chilenos y mucho menos, en la educación superior, independiente de las materias o disciplinas que se estudien. Esto genera que en Chile sólo un pequeño porcentaje de la sociedad, una elite, tenga acceso y pueda comprender el quehacer artístico, distanciando aún más de este circuito a quienes no sólo no han recibido la educación necesaria, sino que tampoco cuentan con los medios económicos necesarios para involucrarse en el circuito artístico.

En otro plano, a raíz de la distancia temporal que existió entre la muestra y la realización del Grupo de Discusión, los discursos que allí se plasmaron evidenciaron una reflexión al margen de la polémica misma. Si bien se trató este punto, las

intervenciones denotaron un análisis más acabado de las diferentes aristas que incidieron en ella, a diferencia del tratamiento que hicieron los medios de comunicación, los que centraron sus informaciones en hechos concretos, tales como las discusiones entre Justo Pastor Mellado y los artistas excluidos, los descargos de ambas partes y la problemática suscitada por los creadores que se auto excluyeron de la tercera parte de la exposición. El Grupo de Discusión, en cambio, puso énfasis en el conflicto de egos que produjo la selección de artistas efectuada por el curador del último período. Dentro de la conversación, los presentes pusieron énfasis en la importancia otorgada por algunos de estos artistas al hecho de participar o no en la exposición, como si de ello dependiese la vigencia y la importancia de su trabajo. Esta exclusión -que es innata en todo proceso de selección- se percibió como un ataque personal a la obra y persona de determinados artistas y a la vigencia de la escultura y el grabado.

Lo anterior -sumado a un título que sobredimensionó las expectativas de la exposición y que hizo creer a la opinión pública que se estaba escribiendo la historia de la plástica chilena de los últimos cien años- generó un concepto errado de la muestra, a raíz del cual algunos artistas pensaron que al participar en “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES” se garantizaba su inscripción en el devenir del arte nacional, al contrario de los no considerados, los que definitivamente “no existirían” en la historia del arte chileno.

Las experiencias reveladas por los asistentes al grupo de discusión y la opinión que entregaron con respecto a la muestra, revelaron la complejidad de la organización de una retrospectiva de esta magnitud, que abarcaba todo un siglo del arte chileno, pasando por un período tan conflictivo para las artes y para la sociedad como el que existió luego del pronunciamiento militar del año 1973. La proximidad temporal de esa época histórica, hizo aún más difícil una aceptación generalizada -por parte del público y de los artistas que trabajaron en esa etapa- de la exposición “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”, ya que en la sociedad aún existe una visión heterogénea de los hechos que atravesaron el período. Si aquella época sigue

provocando conflictos en la actualidad, era de esperar que esta problemática se hiciera latente cuando se hacía una reescritura del arte en esos años.

Otro punto de fricción dentro del Grupo de Discusión fue la figura de Justo Pastor Mellado como curador de la tercera etapa. Primero, por tratarse de un profesional que tiene relaciones conflictivas con algunos artistas de la escena nacional, a raíz de sus numerosos trabajos curatoriales y de su gestión como director de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Segundo, por tratarse de un teórico que utiliza un lenguaje hermético y críptico, propio de una exclusiva elite de intelectuales. Este lenguaje se contradice al objetivo del Museo, que promulga la idea de un espacio democrático “abierto a todo el público”.

Por lo tanto, Milan Ivelic, como director del Museo, no sopesó las consecuencias que la elección de Mellado traería consigo en el resultado final de la muestra. Además, al delegar la total responsabilidad de la muestra en los curadores, se arriesgó a presentar una visión única de cada período.

Debido a que la convocatoria al Grupo de Discusión reunió a actores sociales que representaban distintos puntos de vistas y apreciaciones en torno a la muestra, podemos decir que la experiencia es sumamente satisfactoria pues erigió una visión global del asunto a partir de las opiniones personales de cada uno de los invitados. Este hecho es importante ya que como periodistas no podemos quedarnos con una única mirada -como la de Justo Pastor Mellado para la tercera etapa de la muestra-, sino que debemos recopilar las de las diversas fuentes relacionadas directa e indirectamente, con la finalidad de obtener así una mirada objetiva y totalizadora.

A raíz de la interacción simultánea de los participantes se generaron diálogos nuevos en torno al arte, surgiendo apreciaciones espontáneas no sólo de la exposición en sí misma, sino que también de carácter más amplio, como la subvaloración del arte en nuestro país.

El hecho de que los participantes pudieran plantear nuevas inquietudes y ver acogidas sus problemáticas, propició un diálogo abierto e informal, en el cual podemos interpretar con claridad no sólo los aspectos verbales de la conversación,

sino también los gestuales. Las inflexiones de voz, las actitudes, los silencios y los modos de actuar permitieron realizar una lectura complementaria del Grupo de Discusión.

El Museo realizó foros de los dos primeros períodos de la muestra, pero –por la polémica suscitada en la tercera etapa- se abstuvo de convocar una última instancia de debate que analizara el intervalo desde 1973 - 2000. Por ese motivo fue una sorpresa que Milan Ivelic acogiera desde un principio nuestra solicitud a participar de la experiencia, ofreciéndonos incluso el auditorio del Bellas Artes para realizarla. Desde este punto de vista la actividad fue un éxito, en tanto nos permitió tener la primicia de una reflexión a fondo de la etapa más conflictiva de “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”. Además, la convocatoria fue acogida con entusiasmo por el resto de los invitados, quienes accedieron a participar manifestando su interés en mantener una conversación abierta y respetuosa y destacando el valor que iniciativas como éstas tienen para el devenir artístico de Chile.

La presencia de Carolina Lara en el Grupo de Discusión nos demostró la importancia que tiene para el periodismo cultural contar con una especialización que aporte las herramientas para desarrollar un trabajo serio y profesional. Homologando esta situación al resto de las áreas que abarcan el trabajo periodístico, se presenta como un requisito fundamental el contar con esta profundización en algunas materias claves para un campo específico.

La especialización se hace fundamental teniendo en cuenta que el trabajo periodístico exige que el profesional discrimine e interprete la información de modo que al entregarla a su público lo haga de manera clara y coherente, sirviendo de mediador entre los hechos y los receptores.

Esta falta de especialización, sumada a la restricción de espacios dentro de los medios a temas relacionados con el arte y a la supeditación de ellos a la publicidad, deriva en que el periodismo cultural sea un sub tema en la agenda periodística, que sólo se valoriza cuando el artista o el evento que hace noticia posee características de

“espectáculo”. Con ese criterio puede entenderse la acabada descripción que la prensa otorgó a la performance de Carlos Leppe en la inauguración de la tercera parte de la exposición “CHILE, 100 AÑOS: ARTES VISUALES”, cuando el artista realizó una excéntrica actuación frente a los invitados, entre los que se encontraba la Ministra de Educación, Mariana Aylwin. Las otras inauguraciones, que se realizaron de forma tradicional, no recibieron la cobertura de ningún medio.

Es por eso que los medios de comunicación priorizan las informaciones que son más atractivas para el público, marginando así las que responden a los intereses de una minoría o incluyéndolas dentro de su agenda en forma deficiente y superficial, con noticias que no cumplen esa función de puente entre la cultura y el público, que es uno de los objetivos principales del periodismo cultural.

La función democrática del Museo Nacional de Bellas Artes, tal como la define su director –“Crear un espacio abierto a toda la población, independiente de su situación política, social o económica”- no se manifestó en “Chile, 100 años: Artes Visuales”, ya que no hubo un interés patente de la institución por expresar los objetivos de ésta con claridad en la organización misma de la muestra, en los textos que acompañaron las diversas etapas, ni en lo difundido por los medios de comunicación, lo que impidió el acercamiento y comprensión del público hacia la exposición.

Creemos que la aplicación del Grupo de Discusión fue fundamental para entender desde el Periodismo la importancia de no sólo recurrir a ciertas fuentes, sino que producir el proceso de enunciación de los protagonistas de un fenómeno. La interacción comunicativa erige una realidad que, lejos de la información tipo del periodismo actual, le dan una mirada distinta a los hechos cumpliendo el sueño de formar una masa crítica.

17. BIBLIOGRAFÍA

17.1. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ~~✍~~ ALDEROQUI, Silvia. 1996. MUSEOS Y ESCUELAS: SOCIOS PARA EDUCAR. 1° ed. Buenos Aires, Argentina.
- ~~✍~~ BRAGUETTO, Loredana. DÍAZ, Rosario. ENCINA, Bárbara. TESSLER, Roberto. VILAMITJANA, Francesca. Junio 2001. FUNCIÓN DEMOCRÁTICA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Santiago, Chile. Universidad Diego Portales.
- ~~✍~~ CÓRDOVA González, Julia. 1995. INTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. 1° ed. Santiago, Chile. Ediciones Universidad de Tarapacá, Impresos Universitaria S.A.
- ~~✍~~ DE MICHELI, Mario. 1995. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX. Duodécima reimpresión. Milán, Italia. Alianza Forma.
- ~~✍~~ HESS, Walter. 1967. DOCUMENTOS PARA LA COMPRENSIÓN DEL ARTE MODERNO. 2° edición en castellano. Bs. As, Argentina. Ediciones Nueva Visión (originalmente Hamburgo, Alemania).
- ~~✍~~ IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. 1988. CHILE ARTE ACTUAL. 1° ed. Valparaíso, Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- ~~✍~~ MARCHÁN FIZ, Simón. 1988. DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO. 3° ed. Madrid, España. Ediciones Akal S.A.
- ~~✍~~ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Abril 2000. Chile, 100 Años: Artes Visuales. PRIMER PERÍODO 1900 - 1950. MODELO Y REPRESENTACIÓN. 1° ed. Santiago, Chile.
- ~~✍~~ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Junio 2000. Chile, 100 Años: Artes Visuales. SEGUNDO PERÍODO 1950 - 1973. ENTRE MODERNIDAD Y UTOPIA. 1° ed. Santiago, Chile.

- ✍ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Octubre 2000. Chile, 100 Años Artes Visuales. TERCER PERÍODO 1973 - 2000. TRANSFERENCIA Y DENSIDAD. Museo Nacional de Bellas Artes. 1° ed. Santiago, Chile.
- ✍ MUTAL. S, CASTRILLÓN. A, TERRAZAS. E y otros. INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. 1980. Proyecto Regional de Patrimonio Cultural. PNUD/UNESCO. MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO CULTURAL: CRÍTICAS Y PERSPECTIVAS. Lima, Perú. Ediciones SECAB.
- ✍ RICO, Juan Carlos y Otros. 1999. LOS CONOCIMIENTOS TÉCNICOS: MUSEO, ARQUITECTURA, ARTE. Alcalá, Madrid, España. Ediciones Silex,
- ✍ VAN DIJK, Teum. 1990. LA NOTICIA COMO DISCURSO: COMPRENSIÓN, ESTRUCTURA Y PRODUCCIÓN DE INFORMACIÓN. Barcelona, España. Editorial Paidós.

Diccionarios:

- ✍ 1984. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Madrid, España.
- ✍ 1971. DICCIONARIO CORONA ESPAÑOLA. EDITORIAL EVEREST. 4° ed. León, España.

Seminarios:

- ✍ DIBAM. 1997. SEMINARIOS DE PATRIMONIO CULTURAL. 1° ed. Santiago, Chile.

Revistas:

- ✍ REVISTA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS AISTHESIS. 1975 - 1976. N°9: LA PINTURA Y SUS PROBLEMAS EN CHILE. 1° ed. Santiago, Chile. Instituto de Estética de la Universidad de Chile.

17.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

~~///~~ FASCÍCULOS COLECCIONABLES DE EL MERCURIO.

~~///~~ HERNÁNDEZ, Roberto; FERNÁNDEZ, Carlos y BAPTISTA, Pilar. 1998. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN. 2º ed. México, D.F. McGraw-Hill Interamericana Editores.

~~///~~ IVELIC, Milan; MELLADO, Justo Pasor;. y otros. 1999 CHILE - AUSTRIA. Responsable edición Landes Gallery.

Páginas WEB:

~~///~~ www.dibam.cl

~~///~~ www.mnba.cl

~~///~~ www.arslatino.com

18. ANEXOS



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:
<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#)..

© CEME web productions 2003 -2007