

## La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968)

Eduardo Castillo Espinoza

Este texto, aborda una experiencia educativa orientada en el medio chileno hacia el ámbito artístico e industrial, que contribuyó a establecer relaciones –y tensiones– entre el arte, los oficios, la producción en serie y lo popular-local, coincidiendo durante el siglo XX con los intentos de otorgar a la actividad productiva un carácter o identidad nacional, premisa que recorrió el discurso de distintos gobiernos y sectores políticos, durante la etapa histórica reconocida como el modelo de desarrollo “hacia adentro”.

Tras su declive, en tiempos de la Reforma Universitaria, esta Escuela será un precedente directo para la enseñanza del diseño a nivel universitario en el país.

### Introducción

Cualquier afán por dilucidar una identidad o sentido para el diseño en Chile, implica la discusión generada inicialmente desde espacios como el que abordaremos aquí. Discusión, que lejos de haber sido resuelta, pareciera recobrar vigencia hoy, cuando el escenario propiciado por las nuevas tecnologías y las alianzas internacionales a las que se encamina el país, exigen una redefinición de nuestra actividad profesional y académica, estableciendo con mayor claridad la forma en que ésta se proyecta desde su contexto hacia el mundo.

### La Escuela de Artes Aplicadas

Organismo dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, fue una institución cuyo período de actividad se sitúa entre los años 1928 y 1968, fechas marcadas por reformas estructurales en la enseñanza artística y universitaria, respectivamente.

Esta Escuela, tuvo como principal objetivo orientar la educación artística hacia fines prácticos, lo que implicó un cuestionamiento permanente por parte de distintos sectores durante su vida institucional. Como contraparte, Artes Aplicadas, tal vez sin una conciencia de ello, preparaba el terreno para el posterior desarrollo de la disciplina del diseño, lo que se manifestará en el medio nacional con posterioridad a la Reforma Universitaria.

La entidad en cuestión, dio cabida a un numeroso y diverso contingente de profesores y estudiantes, teniendo como principal distingo respecto a las Bellas Artes su intención de asociar estética y función, y como rasgo particular y significativo, su interés por el mundo popular, tanto al nivel de las temáticas de estudio o los ejercicios realizados, como al nivel del alumnado mismo que asistió a esta Escuela. Lo anterior, hizo del establecimiento un espacio que durante cuatro décadas conjugó un plan de estudios basado en modelos de enseñanza importados, a la importancia otorgada a lo popular-local, las artesanías y los oficios tradicionales.

Las dificultades administrativas a las que estuvo expuesto el plantel, sumadas al extravío de valiosa documen-

tación con posterioridad a la Reforma, han significado amplias dificultades a cualquier intento de comprender cuál fue la importancia de esta institución, en un primer momento, para la enseñanza artística, y más tarde, para la enseñanza del diseño. Por ello, Artes Aplicadas ha sido abordada mediante referencias parciales o secundarias, provenientes en su mayoría de la historiografía o el estudio teórico del arte en Chile, despertando sin embargo en el último tiempo un interés por parte de la enseñanza del diseño, más allá de los vínculos curriculares que asocian en forma directa el declive de esta Escuela con el origen del Departamento de Diseño de la Universidad de Chile.

### Arte aplicado a la industria

Un factor que ha contribuido a dificultar el emprendimiento de esfuerzos investigativos como el que nos anima, es la distinción poco clara a nivel local entre Artes Aplicadas y Artes Decorativas, concepto que reconoce precedentes en el Siglo XIX o incluso antes.<sup>1</sup> Al respecto, es importante recordar que las Artes Decorativas representan una denominación histórica que antecede a la Revolución Industrial, mientras las Artes Aplicadas o el “arte aplicado a la industria” implican un concepto asociado a dicho proceso cultural que significó la definitiva expansión de la producción en serie. Si bien, tanto las Artes Decorativas como las Artes Aplicadas no consumaron una supresión de la manualidad, y por ende un distanciamiento de la artesanía o el oficio, en el último caso existieron actividades que se orientaban hacia su industrialización (las artes gráficas), mientras otras continuaron privilegiando el contacto directo con los materiales y procesos en el hacer. Rasgo también importante en el rumbo seguido por la Escuela de Artes Aplicadas fue la resistencia a perder el sentido de “obra única” en la producción surgida del establecimiento y las pretensiones de obtener un reconocimiento –muy esquivo– dentro del terreno de las Bellas Artes por parte de muchos profesores y egresados.

Relevante será entonces tratar de dilucidar: ¿Qué tan efectivo fue el encuentro de arte e industria en el espacio que representó Artes Aplicadas?; ¿De qué forma y en qué medida pudo darse tal vinculación de mundos –el artístico y el productivo–, en un período especialmente caracterizado por importantes modificaciones en un vasto sector de la industria nacional?; ¿Existió una diferencia real entre las Artes Decorativas y las Artes Aplicadas en nuestro medio, o se trató simplemente de denominaciones que sólo tuvieron carácter administrativo al interior de la Instrucción Pública de los siglos XIX-XX?; ¿Fue la pretensión de legitimarse al interior de las Bellas Artes un denominador común para la gente que pasó por los talleres de Artes Aplicadas?; ¿Existió realmente en el país lo que podríamos llamar una industria artística?; ¿A qué otros espacios podían aspirar legítimamente los egresados del establecimiento entre los inicios de la década del 30 y fines de los 60?

## Las reformas en la enseñanza artística a comienzos del siglo XX

La Escuela de Artes Aplicadas mantuvo actividades por cuatro décadas (1928-1968), mas el proceso histórico anterior y posterior a su vida institucional, involucra por un lado la discusión suscitada a mediados del siglo XIX sobre el rumbo que debía tomar la enseñanza del arte en el país, y por otro, nos remite a las modificaciones curriculares que llevaron a la validación del Diseño como carrera profesional al interior de la Universidad de Chile.

A juicio del investigador Luis Hernán Errázuriz, a comienzos del siglo XX existía una marcada dicotomía entre dos visiones de la educación artística: una, vinculada al concepto moderno de arte (creatividad, sensibilidad personal, etc.); otra, instrumental-económica, orientada a la formación de recursos humanos para beneficiar el desarrollo industrial y el crecimiento económico.<sup>2</sup> La primera, nos lleva a los albores de las Bellas Artes en el medio local.

En el año 1849, tuvo lugar la apertura de la Academia de Pintura, establecimiento cuyo primer Director fue el pintor napolitano Alejandro Cicarelli. Los fines de la institución, según Reglamento publicado a comienzos de 1849, eran “la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos de artes que suponen su conocimiento” teniendo como prioridad impartir “un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia.”<sup>3</sup>

En 1858, la Academia se transformó en Sección de Bellas Artes, y la nueva denominación incorporó la enseñanza artística al Instituto Nacional, prelujiendo su reconocimiento definitivo como parte de la Universidad de Chile a fines de la tercera década del siglo XX.<sup>4</sup>

El interés de vincular la enseñanza artística a fines prácticos, reconoce importantes antecedentes en el período como Director de la Escuela de Bellas Artes del escultor Virginio Arias (1900-1911), afán que motivó una dura oposición de los sectores partidarios del “arte puro”, y muy en particular, del pintor Pedro Lira, antiguo Director del establecimiento. Lo cierto es que pese a haber sido bastante impopular, la gestión de Arias se encontró en sus inicios con una Escuela de Bellas Artes integrada por un reducido número de profesores y estudiantes, ubicada en una deteriorada casa de calle Maturana, para decantar en el Centenario de la República con la inauguración del Museo de Bellas Artes, y del nuevo local para la Escuela ubicado junto a dicho edificio (actual Museo de Arte Contemporáneo). A juicio del propio Arias, Bellas Artes “se encontraba, a fines de 1900, menos que a la altura de lo que había sido en 1858”<sup>5</sup>.

En el año 1904, el debate sobre la importancia de asociar la actividad artística al ámbito productivo llega incluso al Congreso Nacional. Un artículo publicado en *El Mercurio*, respaldaba la propuesta gubernamental de asignar un ítem dentro del presupuesto de Instrucción Pública al establecimiento de “una escuela de arte decorativo y de arte aplicado a la industria”. El citado artículo, donde no deja de llamar la atención que se hable de arte decorativo o de arte aplicado a la industria como términos distintos, argumentaba su posición en los siguientes términos:

“...Pocas veces se había agregado al presupuesto de Instrucción Pública un ítem que interesara mas directamente a los obreros, a los que trabajan, a los que tienen el derecho de pedir al Estado que su enseñanza sea enlazada a las necesidades i conveniencias de la actividad productora del país...”

Lo anterior, remite por un lado al mundo popular (los obreros, los que trabajan); por otro, a un Estado benefactor, y también a la industria local. Sobre la necesidad de fomentar tal enseñanza, se señalaba como los objetivos para el establecimiento:

“...dar al joven los conocimientos necesarios para que su producto sea mas i mas perfecto, para que se adapte al gusto del público, para que pueda seguir las transformaciones del espíritu del consumidor, para que deje de ser la obra rutinaria i vulgar que fácilmente es vencida en la competencia por el trabajo extranjero, i llegue a ser una producción técnicamente perfecta i susceptible de progreso indefinido...”

Es importante que aparezcan en este punto conceptos como el “gusto del público”, las “transformaciones del espíritu del consumidor” o la competitividad ante la importación de productos. En otro lugar, el artículo retomaba la dicotomía entre arte e industria y el sentido de orientar la enseñanza artística a fines prácticos:

“...La escuela de arte aplicado a la industria seria, pues, no solo un elemento poderoso para elevar el nivel general de la cultura, tendiendo a formar el gusto, sino que, ademas, constituiria la manera mas práctica e inmediata de fomentar la producción industrial del país, mejorando sus resultados, i haciéndolos, en consecuencia, valer mas...”<sup>6</sup>

Esto último, nos lleva a otra noción relevante para un acercamiento como el que intentamos aquí: el valor agregado, importante para las distinciones entre el ámbito artístico, la artesanía, los oficios y el diseño.

Durante el mismo año, Emilio Rodríguez Mendoza abordaba la discusión en un texto publicado en los Anales de la Universidad de Chile:

“...Es justo i prudente buscar la utilidad práctica de los conocimientos que da el Estado... Hay en París una escuela que no debemos perder de vista, al buscar para nuestra educación artística las saludables asimilaciones del progreso: aludimos a la Escuela de Artes Decorativas... De esa Escuela salen los pintores que ejecutan el admirable decorado de cada pieza que se estrena i los escultores ornamentales que dan vida al enorme comercio que invade el mundo con innumerables artículos de bronce, cerámica, etc... Los dibujantes i compositores de las fábricas de tapices de Gobelins i Aubusson salen de esa misma Escuela, como también los diseñadores de muebles, cuyos modelos se los disputan todas las fábricas... En una palabra, bien puede decirse que toda la industria artística francesa sale de la admirable Escuela de Artes Decorativas, establecimiento en el cual estudió el señor Arias...”<sup>7</sup>

Llama la atención que el autor, además de referirse a los pintores o dibujantes, aluda en su texto a los “diseñadores de muebles”, en tiempos donde el diseño era un concepto que estaba lejos de su reconocimiento no sólo en el país. También podemos inferir tras las líneas anteriores, que el paso como alumno del escultor Virgi-

nio Arias por la Escuela de Artes Decorativas de París<sup>8</sup> pudo ser relevante en la orientación que propuso llevar adelante en la Escuela de Bellas Artes durante sus años como Director.

En palabras del propio Arias, en 1906 inició sus actividades la Escuela de Artes Decorativas, sección de la Escuela de Bellas Artes que por razones a investigar adquirió el rango de establecimiento independiente, operando incluso en un local arrendado, distinto a la casa de calle Maturana. El propio Director, abordaba a medias tintas tal situación señalando que dirigió “una nota respetuosa al Señor Ministro de Instrucción de aquel entonces, esponiéndole los inconvenientes de esa medida, dado que la Sección Decorativa podía funcionar cómodamente i de una manera económica en el recinto de la Escuela de Bellas Artes...”<sup>9</sup> Según Arias, en el local de Maturana había espacio suficiente para construir galpones aptos para el funcionamiento de Artes Decorativas sin necesidad de incurrir en mayores gastos y también le recordaba al Ministro que “en el nuevo edificio que se construye [actual Museo de Arte Contemporáneo], se reservaban departamentos espaciosos destinados a la Sección”.<sup>10</sup>

Por su lado, Moisés Vargas difiere en parte de la versión de Arias, señalando que Artes Decorativas abrió sus cursos en junio de 1907, con un alumnado compuesto por 97 hombres y 67 mujeres.<sup>11</sup> Como Director, fue designado el periodista y crítico de arte Manuel Rodríguez Mendoza, que anteriormente se había desempeñado como Secretario de la Embajada Chilena en Francia y Cónsul General en España.

El cuerpo de académicos que desempeñó labores en la institución, estaba integrado por el escultor chileno Simón González, más un grupo de profesores catalanes que fueron contratados en Europa por el Gobierno: Antonio Campins, Antonio Coll y Pí, Juan Plá y Baldomero Cabré. Los cursos impartidos fueron escultura ornamental, decorativa y aplicada a la arquitectura, que comprendía trabajos de tallado en madera y modelado en piedra o mármol; dibujo ornamental y pintura decorativa, que abarcaba el estudio de los estilos históricos de ornamentación; fundición artística, que abordaba el trabajo del metal con moldes y vaciado.

En la memoria presentada al Congreso en el año 1908 por el Ministro de Instrucción Pública Domingo Amunátegui Solar, se dejó constancia de que a menos de un año de su apertura la Escuela de Artes Decorativas no gozaba de un buen funcionamiento, y que ante dicha situación, “El Gobierno ha creído conveniente colocar esta Escuela, como siempre lo ha estado la de Bellas Artes, bajo la dependencia inmediata del Consejo de Instrucción Pública, afín de que esta alta corporación examine el estado actual del establecimiento i los medios eficaces para mejorarlo”.<sup>12</sup> Así, tras su breve vida como entidad independiente y que no estuvo exenta de controversias, Artes Decorativas se trasladó junto a la Escuela de Bellas Artes al nuevo edificio del Parque Forestal, ubicado a un costado del Museo, y que fue inaugurado en el año 1910 con motivo del Centenario de la República.

El grupo de actividades que conformaba la Sección —más algunos cursos dedicados al grabado en madera—, mantuvo una precaria actividad hasta 1927, momento

de una importante reforma en la educación artística, en calidad de estudios complementarios a la enseñanza de la Arquitectura.<sup>13</sup> Respecto al devenir de este espacio entre comienzos del siglo XX y los cambios suscitados a fines de los años 20, el relato del profesor José Perotti es elocuente:

“En el sótano de la Academia de Bellas Artes, existía una Escuela de Artes Aplicadas. Vegetaba al margen del panorama educacional. No se le asignaba importancia de ninguna especie. ¡Era el reinado del arte puro!... Su enseñanza, de acuerdo al ritmo estético de la época, se limitaba a reproducir invariablemente el insubstancial y frío modelo de los estilos históricos.”<sup>14</sup>

Otro artista y docente de la Escuela de Bellas Artes, Ricardo Richón-Brunet, abordaba también aspectos de importancia en torno a Artes Decorativas: el alumnado hacia el cual se orientó esta educación y las relaciones que se buscaba establecer con la industria, señalando que estos cursos fueron destinados “principalmente a fomentar la cultura de las clases populares: su objeto era el de dar a los obreros de ciertas industrias de lujo principios de cultura artística y nociones de la técnica de estas industrias”.<sup>15</sup> Paradójicamente, el mismo autor agregaba en otro lugar del texto que “los trabajos que se ejecutaban en los talleres en que funcionaban los distintos cursos no tenían —exceptuando el taller de amoldado y el de desbaste de mármol— ningún carácter industrial y comercial”<sup>16</sup>.

En 1928, y a instancias del pintor y músico Carlos Isamitt<sup>17</sup>, entonces Director de la Escuela de Bellas Artes, se da origen a la Escuela de Artes Aplicadas, entidad que reemplaza al grupo de cursos que comprendía la Escuela de Artes Decorativas, trasladándose esta institución desde las escasas salas que ocupaba en Bellas Artes, hasta una propiedad en la calle Arturo Prat.<sup>18</sup> Tal gestión, estuvo enmarcada dentro de la reforma a la enseñanza artística que el Director impulsó por entonces, y que señalaba como sus objetivos “Difundir los conceptos estéticos que inspiran al mundo moderno; contribuir al mejor conocimiento de las grandes culturas pretéritas y estimular la formación de un arte nacional basado en elementos propios”.<sup>19</sup> Para ello, señalaba Isamitt, “hemos desterrado desde el primer momento la copia servil de los modelos históricos que antes constituía la base fundamental de la enseñanza”<sup>20</sup>, al tiempo que la Escuela de Bellas Artes centraba sus esfuerzos pedagógicos en el estudio de “un conjunto de elementos fundamentales, subordinados a leyes propias que es necesario conocer si se quieren abordar con éxito realizaciones más complejas. Tales elementos son las líneas, los volúmenes y los colores, considerados abstractamente, y subordinados a las leyes de armonía y ritmo que el análisis descubre universalmente en todas las grandes producciones del arte plástico.”<sup>21</sup> En síntesis, podemos decir que la impronta del Director era la formación de un arte nacional, capaz de proyectarse desde lo popular-local hacia lo universal, que pudiera ser reflejo de su contexto y producto de la sociedad que le daba lugar.

Entre los objetivos contemplados para la Escuela de Artes Aplicadas, estuvieron “llevar hasta la vida diaria de nuestro pueblo la idea estética que contribuirá a refinar su sensibilidad...”, así también “ser la piedra angular en

que han de cimentarse numerosas industrias, que, faltas de una base técnica y artística suficiente, no habían logrado hasta el día de hoy desarrollar sus posibilidades”<sup>22</sup>, lo que recordaba la discusión proveniente de principios del siglo XX. Desde comienzos de 1928, se impartieron en las dependencias del Parque Forestal cursos de cerámica, encuadernación artística, escenografía y afiche, cuyos respectivos profesores fueron Carlos Hassmann, Abelardo Bustamante (Paschin) e Isaías Cabezón. Sobre las dificultades enfrentadas en el proceso reformista que aspiraba a dar un definitivo impulso a las artes aplicadas tras los intentos fallidos de las décadas precedentes, el propio Isamitt señalaba en 1961:

“Hubo muchas circunstancias que hoy me parecen de mezquindad cuando recuerdo esos años. El grupo de artistas que constituían como quien dice las fuerzas conservadoras en arte estaba representado por la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Ellos fueron la resistencia a toda innovación. Con todo logré se creara la sección vespertina de artes decorativas que fue la base de lo que después el profesor Perotti constituyó en Escuela separada [Artes Aplicadas]. La casa de esa Escuela me cupo adquirirla y la preferí en ese barrio [Avenida Matta] por ser un centro popular”<sup>23</sup>.

### La Dictadura de Ibáñez: escenario inicial para la Escuela

Paradójicamente, tras los esfuerzos que el Director Isamitt había realizado desde 1927 por otorgar una nueva orientación a la Escuela de Bellas Artes —de la cual dependía Artes Aplicadas—, ésta fue cerrada a fines de 1928, con posterioridad al Salón Oficial realizado en el mes de octubre y declarada en reestructuración. Tal decisión fue tomada por Pablo Ramírez<sup>24</sup>, Ministro de Hacienda que durante el período asume también la cartera de Instrucción Pública, quien decreta el cierre temporal del establecimiento para destinar el presupuesto anual de 1929 al envío de un grupo de profesores y alumnos de Bellas Artes a cursar un perfeccionamiento en Europa. El Ministro, definía la situación de la siguiente manera: “Envío al extranjero. —En la necesidad de afrontar de una vez en forma definitiva el mejoramiento de la Escuela de Bellas Artes, se enviarán a estudiar, debidamente controlados, a 19 profesores y a 15 alumnos para que estudien y se perfeccionen en los ramos que a cada uno se les indicará, con la obligación de que a su vuelta al país puedan dedicarse con éxito a la enseñanza en la Academia de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas. Academia de Bellas Artes: —El Gobierno ha estimado necesaria la suspensión de sus actividades por un plazo de tres años y se establece que tendrá por objeto el perfeccionamiento de aquellas personas que posean un verdadero temperamento artístico. Se registrará por un reglamento que se dictará de acuerdo con los estudios que hagan los pensionados en el extranjero.

Escuela de Artes Aplicadas: —Seguirá funcionando con los mismos cursos que en la actualidad. Se terminará el horno para la clase de cerámica y se contratará un profesor de Tallado en Madera y otra profesora de tejidos. El Gobierno invertirá una gruesa suma en la edificación de la propiedad que se compró para ese objeto en la ca-

lle Arturo Prat, a fin de que al término de los estudios de los profesores y alumnos que se especializarán en Artes Aplicadas esté en condiciones de funcionar con toda comodidad”<sup>25</sup>.

La coyuntura de los años 1928-1929, constituye uno de los momentos más relevantes en torno al devenir de las Artes Aplicadas en el medio local. Entre los enfoques vigentes, es común la idea de que los becarios, tenían como misión paralela al perfeccionamiento en sus respectivas carreras artísticas, asimilar distintas técnicas de arte aplicado que pudiesen significar un conocimiento práctico aplicable a su regreso.<sup>26</sup> Sin embargo, el viaje y retorno de este grupo de artistas coincidió con el auge y caída de la Dictadura de Carlos Ibáñez (1927-1931), momento de gran inestabilidad política, económica y social, donde no deja de ser aspecto de interés que la Escuela de Artes Aplicadas haya mantenido actividad durante los años en que Bellas Artes estuvo cerrada.<sup>27</sup> La discusión hasta hoy, parece centrarse entre los autores que han señalado la intervención de Ramírez como un gesto de modernidad versus la lectura de dichos sucesos como una desarticulación del campo artístico y la autonomía que éste había logrado construir hasta entonces. Tras la arremetida del Ministro y la modificación general a la Instrucción Pública que éste impuso en octubre de 1928, la Dictadura se encontró con un factor no contemplado y que significó un escenario cada vez más difícil a sus últimos años: la Depresión Mundial. Luego de un comienzo enérgico, caracterizado por una amplia renovación de la burocracia estatal, el importante desarrollo de obras públicas y la promoción de un sentido industrialista y autoabastecedor, el crecimiento realizado a base del endeudamiento externo (principalmente de Estados Unidos) llevó al país a una grave crisis económica, y la moción de cerrar la Escuela de Bellas Artes hasta 1931 no prosperó. Los becados, en su gran mayoría, debieron regresar antes de cumplir el período estipulado para sus estudios en Europa.<sup>28</sup>

Las tensiones del ámbito político se vieron nuevamente reflejadas en el ámbito docente y artístico: la reestructuración llevada adelante por Ramírez, había incorporado la Escuela de Bellas Artes a la Universidad de Chile por Decreto Supremo, lo que además determinó la formación de la Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas en 1929, a la cual también pertenecían el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Artes Aplicadas. Bellas Artes, reinició sus actividades en 1930 teniendo como Director a Julio Fossa Calderón y bajo “el signo del más rancio academicismo” en palabras del artista y alumno Carlos Hermosilla. Ante esta situación y en el ocaso de la Dictadura “Un grupo de artistas apoyado por alumnos inconformistas aprovechó la caída del Gobierno [julio de 1931], se apoderó revolucionariamente del establecimiento y obligó a las nuevas autoridades a realizar una importante reforma.”<sup>29</sup> Así, en 1932, surgía la Facultad de Bellas Artes, a la cual pertenecieron el Conservatorio Nacional, El Instituto de Extensión y la Escuela de Artes Plásticas; ésta última, estaba integrada por la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas. En este punto, no debe perderse de vista algo que pasa de ser sólo una denominación administrativa pese a los sucesivos cambios de la época: se seguía hablando de “Aca-

demia”, para el caso de las Bellas Artes, y de “Escuela” o “Sección” respecto a Artes Aplicadas; ello revela que el carácter jerárquico o el elitismo existente en la primera institución respecto a la segunda, estaba muy lejos de desaparecer al interior de la Facultad.

Por otra parte, la comparación del listado de artistas que partieron a Europa, y los que a su regreso se integraron a las labores docentes en la Escuela de Artes Aplicadas<sup>30</sup> nos mueve a otro terreno de dudas. ¿Cuál era la posición real de los becados respecto a las Artes Aplicadas?, ¿Habían compartido la voluntad del Ministro Ramírez de otorgar un sentido “útil” a la presencia del arte en Chile? Lo cierto es que varias de las industrias que el viaje en cuestión supuestamente beneficiaría, tenían a la fecha un desarrollo propio que superaba con creces lo realizado desde el medio artístico; fue el caso de las artes gráficas, que no sólo habían sido “escuela” para un numeroso grupo de personas formadas al interior de las imprentas y en el medio editorial o periodístico; también asimilaron con prestancia innovaciones técnicas como la linotipia, el fotograbado, la estereotipia, o el *silkscreen*<sup>31</sup>, que pasaron “por el lado” de los artistas locales desde las últimas décadas del siglo XIX. Tampoco es menos contradictorio que Camilo Mori e Isaías Cabezón, precursores del cartelismo en el medio local e inspectores de estudios para el viaje de los becados, a quienes el decreto 00549 de 1929 asignaba la tarea de perfeccionarse en “organización de Museos, Academias y Escuelas de Artes Aplicadas”, a su regreso no mantuvieron relación alguna con la entidad del barrio Avenida Matta. Las pugnas por el control de la enseñanza artística, o mejor dicho, por su administración, tras el año 1928 que significó el cierre de la Escuela de Bellas Artes, la “gracia” del Ministro para algunos y la postergación para otros, en palabras de Carlos Isamitt, habían sido “el resultado de combinaciones de descontentos e incomprensiones, donde no sólo actuaban artistas, sino políticos”.<sup>32</sup>

### Artisanos, artistas y artífices

En relación al rumbo seguido por Artes Aplicadas tras el ocaso de la Dictadura de Ibáñez en 1931 y el movimiento que desencadenó una nueva reforma de la enseñanza artística al año siguiente, un prospecto emitido en 1933 señalaba: “El arte que comprende estas actividades calificadas como artes ‘menores’ o ‘aplicadas’, no contaban en el país con una Escuela donde se hicieran estudios destinados a resolver estos complejos problemas de creación y se difundieran los medios técnicos correspondientes.”<sup>33</sup> Por otra parte, calificaba su apertura como “el primer esfuerzo de la Universidad de Chile para propiciar en el país esta enseñanza”.<sup>34</sup> Según el documento, la institución tenía como objetivos formar “en orden de oficios y profesiones, los artesanos, los artífices y los profesores de temáticas de arte aplicado que deben tomar una participación directa y eficaz en nuestras incipientes industrias artísticas”<sup>35</sup>, en un espacio que buscaba poner al alumnado en contacto directo con la fabricación. En cuanto al plan de estudios implementado, la Escuela dividía su actividad en los siguientes talleres: Artes del Fuego, que abarcaba la cerámica y el esmalte sobre metal o vidrio; Artes de los Metales, dedi-

cado a la fundición, forja y repujado; Artes Textiles, que abordaba el tejido en sus distintos procesos y aplicaciones, y por último, Artes Gráficas, con cursos de grabado, impresión, afiche y encuadernación artística. En 1934, fue incorporado el Taller de Artes de la Madera, que dedicó su actividad a la ebanistería y el tallado.

Según Reglamento aprobado por rectoría en 1936, la Escuela de Artes Aplicadas otorgaba grado universitario para quienes cursaban estudios de artífice o profesor en arte aplicado, mientras que para los artesanos que asistían al ciclo elemental en régimen diurno otorgaba un Certificado de Artesanía General cumplidos los dos años de estudio que comprendía, más la mención según el taller de especialización cursado. Otra opción importante para el artesano fueron los cursos nocturnos del establecimiento, que cumplidos sus tres años de duración, permitían optar a un Certificado de Artesanía en especialidades como cerámica, vitral, esmalte sobre metales, grabado, encuadernación, tejido al telar, afiche y ebanistería.

Para comprender la apreciación que en 1937 existía al interior de la enseñanza artística respecto a Artes Aplicadas, es pertinente invocar lo señalado por Jorge Letelier, en la Revista de Arte, publicación de la Facultad:

“Su situación en ese sector sur de la Avenida Matta, barrio popular y populoso, la esconde un tanto a muchos aficionados, que la visitarían más fácilmente si estuviese ubicada en un local más céntrico. En cambio, en el sentido de la educación del pueblo, los servicios que por su colocación misma puede prestar son tanto más eficaces y efectivos. Son muchos los elementos del pueblo que la Escuela puede reclutar, para iniciarlos en una vía de mejoramiento espiritual y de positivo beneficio”.<sup>36</sup>

Respecto a las diferencias entre Artes Aplicadas y Bellas Artes, Fernando Marcos (1919), artista y docente que cursó estudios en ambas instituciones durante los años 30 y 40, indica el contraste entre uno y otro establecimiento, donde Bellas Artes registraba una presencia mayoritaria de alumnos provenientes de sectores acomodados, así también de estudiantes mujeres. Por su lado, Artes Aplicadas se caracterizaba por ser una Escuela integrada en su mayoría por alumnos provenientes de sectores urbano populares y de localidades rurales cercanas a la capital. Marcos señala también como proceso importante la vinculación de mundos que la Escuela produjo entre los obreros o hijos de éstos, y los artistas que frecuentaron el establecimiento. Ello era destacado en los siguientes términos por un nuevo prospecto dado a las prensas en 1934:

“...la Escuela de Artes Aplicadas cumple un alto fin social porque a sus talleres diurnos y nocturnos concurren no sólo los artistas que tratan de resolver problemas plásticos, sino también empleados y obreros que aspiran al dominio de una técnica o de un oficio artístico que les obliga a crear formas, a vencer la rutina imitativa y a desenvolver su expresión estética”.<sup>37</sup>

En relación a tal intercambio, artistas de origen modesto que pudieron dejar huella en las distintas generaciones de gráficos formados en esta escuela son Carlos Hermosilla y Pedro Lobos<sup>38</sup>, cuya dedicación a temas vernáculos fue un referente para grafistas contemporáneos a ellos como Carlos Sagredo<sup>39</sup>, así también para los egre-

sados de los 50 y los 60, donde cabe señalar el trabajo de Waldo González y de Vicente Larrea; ambos, tuvieron además participación importante en el reconocimiento profesional del diseño gráfico, proceso ocurrido en la transición a los años 70.<sup>40</sup>

### El modelo de desarrollo “hacia adentro”

Tal vez la gran paradoja que representa esta Escuela para el medio chileno, es que su actividad se llevó a cabo en un período de la vida nacional conocido como el modelo “de desarrollo hacia adentro”, situado entre fines de los años 20 y el quiebre de la democracia en 1973. Este trayecto histórico vio pasar distintos gobiernos representativos de un amplio espectro político, pero que tuvieron en común algunos objetivos, entre ellos: el fortalecimiento del Estado como eje del desarrollo nacional; el fomento a la industria local; el impulso a la capacitación técnica para integrar a la actividad productiva a los sectores populares.

Algunos hitos iniciales de esta etapa fueron la campaña de promoción “Prefiera productos chilenos”, impulsada a comienzos de los 30 por la Dictadura de Ibáñez para hacer frente a la Depresión Mundial bajo un afán productivista, que instaló consignas como “Producto Chileno” y “Hecho en Chile”, vigentes incluso hasta hoy. A fines de la misma década, el Gobierno del Frente Popular, encabezado por el radical Pedro Aguirre Cerda buscó institucionalizar el modelo desarrollista mediante la creación de la Corporación de Fomento de la Producción CORFO.<sup>41</sup>

Pese a que las décadas en cuestión sonaban como el mejor escenario para la Escuela de Artes Aplicadas, ésta fue dirigida por artistas que siempre mantuvieron una relación dificultosa con la Facultad de Bellas Artes (de la que dependían), y tanto el cuerpo docente como los egresados del plantel aspiraron más a un reconocimiento —esquivo— por parte del medio artístico chileno, que a establecer redes de colaboración con el ámbito productivo, lo que pudo contribuir no sólo a una legitimación “por sí mismos”, sino que además a afianzar un camino hacia el diseño con el avance del siglo XX. En resumen, los artistas vinculados a la Escuela anhelaban mayormente ocupar los espacios tradicionales del arte en el país (galerías, muestras, salones, premiaciones), cuando tenían un vasto lugar por conquistar en los hogares, en el espacio público, en las vitrinas, en la vida diaria de los chilenos. La oposición de fuerzas entre un enfoque industrial del trabajo o la enseñanza, y la resistencia a perder el sentido de “obra única” en la producción surgida del establecimiento, fue un dilema sin resolver para esta institución. Al parecer, la comunidad de Artes Aplicadas tardó demasiado (tres décadas) en entender que la Escuela se encaminaba (y debía aspirar) a una progresiva autonomía respecto al campo artístico, aprovechando su pertenencia a la principal casa de estudios del país: la Universidad de Chile. De producirse este alejamiento, ello pudo tener como contraparte una aproximación a otros sectores de la Universidad, como la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, o la Facultad de Ciencias Sociales, alianza que además significaba proyección hacia ámbitos como la industria o las comunicaciones.

A juicio de Paulina Brugnoli, docente que formó parte de Artes Aplicadas durante sus últimos años, la diversidad social que albergó la institución fue su mayor riqueza, pero al mismo tiempo su mayor debilidad, pues ello dificultaba estrechar criterios en torno a un proyecto común, o los cambios que debían llevarse a cabo.

La Escuela fue un reducto que asignó valor y protagonismo a la cultura popular, pero siempre buscó el reconocimiento de la “alta cultura” (Bellas Artes). A la mirada de hoy, todo parece indicar que el futuro para el plantel no estaba en la alta cultura, sino en la cultura de masas, o en el vínculo entre cultura popular y cultura de masas, a propósito del tramo situado entre los 30 y los 60, donde la sociedad chilena se transformó definitivamente en una cultura de masas, o de consumo masivo.

### Las décadas centrales

La mayor dificultad a enfrentar por cualquier esfuerzo investigativo en torno a la Escuela de Artes Aplicadas, es que la concentración de material informativo se encuentra en la primera y cuarta década de actividad (los años 30 y 60), debido a que ambos bordes históricos involucran períodos de conflictos administrativos, de inestabilidad política, y de reformas en la enseñanza artística o superior, mientras las décadas centrales (los años 40 y 50), implican una menor disponibilidad de documentación escrita, registros visuales u otras fuentes; mas, la opción actual de contar con un número considerable de testimonios orales amerita un trabajo que a la fecha está pendiente.

Muy lejos de pensar que el tramo en cuestión fue un período de estabilidad para la Escuela, y mucho menos para el país (Frente Popular [1938-1941], Proscripción del Partido Comunista [1948], Segunda Presidencia de Carlos Ibáñez [1952-1958], estrecha elección del derechista Jorge Alessandri [1958]), lo relevante será dilucidar por qué Artes Aplicadas no logró consolidar un proyecto a largo plazo en el medio nacional, vale decir, la proyección del quehacer artístico hacia el ámbito productivo, y la conjunción de mundos entre el arte, lo popular-local y la industria, si su vida estuvo enmarcada justamente en el modelo desarrollista, donde premisas como “producto chileno” o “hecho en Chile”, en boga desde el primer período de Ibáñez a fines de los años 20, mantuvieron vigencia por varias décadas.

Atrás hablamos de los problemas que siempre rondaron a la institución de Avenida Matta, y distintos testimonios dejan constancia de esto ya en la década de los 30: “...el estado del edificio en que funciona esta Escuela es muy poco satisfactorio...”<sup>42</sup>; “...A pesar de la estrechez de medios materiales en que la Escuela desenvuelve sus labores y que pone obstáculos a su desarrollo...”<sup>43</sup>; “... el hierro forjado o la fundición exigen, con el sacrificio constante del operario, herramientas y elementos de que la Escuela carece casi en absoluto...”<sup>44</sup> Durante los años 40 y 50, a las dificultades anteriores, se sumó el cuestionamiento del carácter universitario del plantel. La década de los 60, trajo en sus últimos años la Reforma Universitaria, momento hacia el cual la Escuela “Se transformó en un hervidero de posiciones contrapuestas. Estaban los que enfocaban el aprendizaje de los

alumnos desde el plano técnico y los que acentuaban los elementos estéticos. Por cierto, hubo conflictos también entre renovadores y conservadores.”<sup>45</sup>

El real impacto de esta institución sobre el ámbito productivo entre comienzos de los años 30 y el ocaso de los 60 es motivo de una investigación pendiente y necesaria en Chile, para la historia y los estudios en diseño. Y fue precisamente cuando esta última disciplina cobraba una presencia más definida en el país, que la Escuela de Artes Aplicadas enfrentaba sus últimos años de vida. En una década de gran agitación social –los 60–, al calor de factores externos como la Guerra Fría y la Revolución Cubana, y de profundos cambios a nivel local (desarrollo industrial, Reforma Universitaria, Reforma Agraria, Nacionalización del Cobre y la gran minería), la Escuela parecía continuar anclada en las ideas provenientes de sus inicios, desconociendo los cambios ocurridos en el contexto nacional y la región. José Perotti, primer Director del plantel entre 1933 y 1956, abordaba en un catálogo para una muestra de la Escuela, las contradicciones entre la enseñanza de Artes Aplicadas y una orientación hacia la industria:

“En lo que se refiere a la colaboración de la Escuela de Artes Aplicadas dentro de las actividades industriales del país, podemos decir que, si bien su enseñanza no es específicamente industrial porque no cuenta con los equipos para ello y, por otra parte, una enseñanza de esa índole la alejaría de su principal objetivo, la preparación técnica y artística que imparte y su producción junto con la de sus egresados, están destinadas a influir favorablemente en el desarrollo industrial del país, ya sea actuando como elemento orientador del sentido de apreciación en el público como también proporcionando artífices y artesanos dotados de una sólida preparación conceptual...”<sup>46</sup>

En 1961, la realización del documental *Manos Creadoras* (Fernando Balmaceda, 16 mm.), más una exposición realizada en la Casa Central de la Universidad de Chile durante el mismo año, buscaron representar instancias de difusión para un plantel cuya permanencia era puesta en duda. Por otro lado, el modelo de desarrollo “hacia adentro”, que debía fomentar la capacitación y el acercamiento a la Universidad de los sectores menos privilegiados, tropezó con la necesidad de validar a Artes Aplicadas dentro de la estructura universitaria, alejándose paulatinamente los sectores que inicialmente eran el grueso de su alumnado: “...poco a poco fueron desapareciendo de los talleres los obreros y sus hijos.”<sup>47</sup> El propio director Perotti advierte “que va perdiendo pie en la orientación de la enseñanza: su Escuela se va llenando de niñas bien, con bachillerato, que buscan carreras de moda. Ya no le es posible reclutar estudiantes ni docentes en las capas más desposeídas.”<sup>48</sup>

Mientras los sectores que defendían un sentido “artístico” para la Escuela, asociado al oficio, la manualidad, el contacto directo con los materiales, y el interés por la artesanía tradicional, se resistieron abiertamente a un acercamiento con la producción industrial entre los 30 y los 50; a partir de los 60 este vínculo se tradujo en un imperativo para un grupo significativo de profesores y alumnos. Por ello, es apropiado revisar el camino de algunos egresados que aportaron al reconocimiento pro-

fesional del diseño en el país, durante los últimos años de Artes Aplicadas.

### La ruta de los egresados

Waldo González estudió en la Escuela entre 1953 y 1957, año en que obtuvo el grado de Licenciado en Artes con mención en Afiche y Propaganda. Tras completar su formación, se incorporó como docente al plantel, ejerciendo estas actividades hasta el cierre de la Escuela, tras la Reforma Universitaria.

Entre la década de los 60 y comienzos de los 70, este grafista ocupará un lugar importante por su labor pedagógica en la institución, y por su desempeño en el medio gráfico local, que alcanzará gran visibilidad entre 1971 y 1973. Como principal rasgo, su trabajo pudo responder a la inquietud (proveniente de Artes Aplicadas) por vincular la propaganda y el grafismo a la cultura local, valiéndose de un medio de comunicación como el cartel. Si también es posible reconocer otras influencias del período como la gráfica cubana, el *pop art* y algunos rasgos de la gráfica *hippie*, las imágenes producidas por González citaron fuertemente a expresiones de raigambre local, como el mural, el grabado, y las artesanías tradicionales.

En la campaña realizada por Waldo González para la Polla Chilena de Beneficencia entre 1971 y 1973, es reconocible un interés por el mural político, que por entonces tuvo mucha presencia en las calles de Chile. Debido a que el cliente de este encargo era una institución benéfica con una presencia consolidada en el país, se propuso como alternativa comunicacional un alejamiento de los estereotipos de bienestar impuestos por la publicidad estadounidense, pues “era necesario establecer un diálogo entre gobernantes y gobernados mediante una imagen que generase mayor cordialidad entre el emisor y los receptores del mensaje”. El proyecto estaba dirigido a las capas sociales más modestas y tal intención quedó confirmada cuando salió a la calle: “El primer cartel de Polla desapareció de todas partes, la gente se lo llevó a sus casas e incluso hubo que triplicar la impresión”.<sup>49</sup> Sin embargo, la repercusión pública de esta campaña tendría con posterioridad a 1973 otro saldo no calculado: González en rigor no era cercano a la izquierda o la actividad política, sino que depositó en aquella gráfica “la intención de encontrarme con mi pueblo”; mas fue tan fuerte la identificación de su trabajo con los códigos culturales del período de la Unidad Popular, que esa lectura le significó un difícil pasar durante el régimen militar, disminuyendo abruptamente los encargos antes numerosos, lo que le obligó a centrar su actividad en la docencia.<sup>50</sup>

Vicente Larrea estudia en Artes Aplicadas entre 1961 y 1965, e inicia su trabajo gráfico en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile a partir de 1963. Respecto a la formación adquirida, asigna importancia a las enseñanzas del profesor Waldo González, y destaca lo aprendido de un autodidacta: Rafael Vega-Querat, quien contaba con una amplia experiencia profesional y además mantenía estrecho contacto con un circuito internacional de diseño y tipografía.

Tras cuatro años en Extensión, se instala en una pequeña oficina ubicada en el centro de Santiago, buscando

continuar su trabajo en tiempos donde el cartel reconocía una amplia demanda. Carlos Quezada, estudiante de cerámica en Artes Aplicadas y cercano a Larrea, le cuenta sobre la formación de un conjunto folklórico –Quilapayún–, solicitando además el diseño de su primera carátula: *Canciones Folklóricas de América*, álbum que la agrupación realizó junto al cantautor Víctor Jara en 1967 para el sello discográfico Odeón.

Al año siguiente, Larrea recibe un nuevo encargo por parte del grupo: la carátula del álbum *Por Vietnam*. Este trabajo era además uno de los primeros para DICAP (Discoteca del Cantar Popular), sello creado el mismo año por la Comisión de Cultura de las Juventudes Comunistas para otorgar espacios de producción y difusión a agrupaciones y solistas, como alternativa a un mercado discográfico y programación radial altamente restringidos.

El movimiento musical conocido como la Nueva Canción Chilena representó una oportunidad única para el diseño gráfico en el país, donde la estrecha relación entre músicos, productores y diseñadores posibilitó los alcances del proyecto. Al álbum mencionado, sucedería prontamente el disco *Pongo en tus manos abiertas* de Víctor Jara, publicado en junio de 1969. Vicente Larrea señala que a la fecha existía plena conciencia respecto a los alcances de la comunicación de masas y “la intención de hacer bien el trabajo que habíamos elegido”. Esto último, demuestra una mirada de la profesión distinta a la mayoría de los grafistas formados en Artes Aplicadas entre los 30 y los 50, para quienes la comunicación gráfica había sido sólo un medio de subsistencia y una actividad “transitoria” a la espera de algún reconocimiento en el ámbito artístico, que en la mayoría de los casos nunca llegó. “No somos artistas”, dirá Larrea en una entrevista del año 1971.<sup>51</sup>

Las numerosas carátulas —120 aproximadamente— y los cerca de 300 carteles, en los que trabajó junto a un equipo conformado además por sus hermanos Maricruz y Antonio Larrea, Luis Albornoz, Ximena del Campo, Hernán Venegas, Mario Román, entre otros colaboradores, transformarán esa producción en uno de los referentes ineludibles de la transición entre las décadas del 60 y 70. En el período, la oficina de Vicente Larrea forja también otra área importante: el diseño de logotipos; testimonio de ello es lo realizado para los grupos musicales Inti-Illimani, Illapu y Quilapayún.

La forma cerrada, el alto contraste, las tintas planas, los contornos irregulares y el trazado manual de caracteres, fueron rasgos provenientes de expresiones como el grabado y el mural, que durante la época extendieron su influencia a otros sistemas de producción como la serigrafía y la impresión *offset*. Respecto a las influencias externas, Larrea señala como referentes a la gráfica *hippie*, el cartel cubano, la película *El Submarino Amarillo*, y muy en particular, el trabajo del ilustrador judío-lituano Ben Shahn.

Al igual que Waldo González, Vicente Larrea cumplió labores docentes tras su egreso, ejerciendo como profesor en la Escuela de Artes Aplicadas (1968-69) y los primeros años de la Escuela de Diseño en la Universidad de Chile (1970-1971). Testigo directo del cierre del plantel original, y del prolongado debate en tiempos de

la Reforma Universitaria, abandona la actividad académica decepcionado por los manejos personalistas y políticos en el proceso.

Rodrigo Walker ingresó a la Escuela de Artes Aplicadas en 1967 con la idea de estudiar diseño. Sin embargo, al poco tiempo de ingresar se enfrentó —como muchos estudiantes— a la incertidumbre de que el título profesional de diseñador no existía. Tal situación, motivó una amplia disconformidad por parte del alumnado y la exigencia del rango profesional para el diseño se tradujo en uno de los motivos centrales para la Reforma y su paso por Artes Aplicadas, lo que llevó a una toma del establecimiento de gran notoriedad pública en 1968.

Durante el mismo año, y en el marco del movimiento estudiantil, un grupo de alumnos disidentes toma conocimiento sobre una actividad académica que se realizaría en Argentina, el *Seminario sobre la enseñanza del Diseño Industrial en América Latina*, evento que trajo al vecino país al ex Director de la Escuela de Ulm, Tomás Maldonado.

Una parte de los alumnos díscolos, conformado por Alfonso Gómez, Guillermo Capdevila, Fernando Schultz y el propio Walker consiguen asistir al Seminario, donde toman contacto con Maldonado, quien les informa sobre el pronto arribo a Chile del diseñador alemán Gui Bonsiepe, último Director en Ulm, Escuela que paralelamente cerraba sus puertas a consecuencia de los movimientos estudiantiles que afectaban al mundo.

La anterior paradoja no debe ser pasada en alto para comprender el desarrollo del diseño en Chile: mientras la Reforma era vista como una esperanza de cambios y reconocimiento para el diseño a nivel local, ésta había motivado el ocaso de un referente internacional para la disciplina (Ulm), y en parte, la venida de Bonsiepe, quien trajo al país el enfoque racionalista y la metodología proyectual de esa institución.

Gui Bonsiepe llegó al país en octubre de 1968, contratado por la Oficina Internacional del trabajo OIT, a petición del Gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970), para trabajar como asesor en el contexto de un programa para el desarrollo de la pequeña y mediana industria.<sup>52</sup>

En 1969, tras la Reforma, la Facultad de Bellas Artes se dividió en distintos departamentos: Bellas Artes, Diseño, Arte Público y Ornamental, Artesanía, Teoría. La Escuela de Diseño en la Universidad de Chile, fue reconocida oficialmente en agosto del año siguiente; los estudios cursados otorgaban el título de diseñador, con menciones en: Espacios Interiores y Muebles, Textil, Gráfica Publicitaria, Paisajismo, Vestuario e Industrial.<sup>53</sup> El plantel, pasó a formar parte del Campus Cerrillos de la Universidad de Chile, un amplio recinto ubicado en el sector poniente de Santiago, y cuyos terrenos habían sido donados por Salomón Sack, empresario de origen judío.

Pese a las nuevas denominaciones administrativas, éstas distaban de facilitar el camino hacia una renovación de la enseñanza. Ciertamente, desde 1966 se había dado lugar a sucesivos intentos de actualizar el plan de estudios de Artes Aplicadas, incorporando talleres dedicados al “diseño industrial” a partir de 1967, pero con una respuesta negativa por parte del alumnado, pues se continuaba trabajando bajo un enfoque netamente

artesanal (cerámica, tallado en madera, etc.). La crisis ocasionada por la escasez de docentes capaces de dar un nuevo rumbo a la Escuela llegó al punto de que los mismos alumnos se involucraron en buscar nuevos profesores para el plantel.<sup>54</sup>

En marzo de 1968 la situación llega a un momento crítico, cuando los experimentos por impulsar el diseño industrial dan lugar a un nuevo plan de estudios denominado “diseño artesanal”, que comprendía ramos como Estudio de la Forma, Composición, Dibujo y Pintura, Historia del Arte, Dibujo Técnico. La orientación poco clara de este nuevo ensayo, y su semejanza al enfoque más tradicional de la Escuela originan una nueva crisis, y es en este año que las actividades académicas se paralizan a causa de la Reforma.<sup>55</sup>

Si los alumnos se habían involucrado activamente en buscar docentes para la Escuela entre 1967-68, esto tampoco significó una mayor apertura a incorporar nuevos conocimientos, y ello quedaría confirmado cuando el grupo de alumnos que había contactado a Maldonado, buscó llevar a Bonsiepe a la incipiente Escuela de Diseño: “Nosotros pedimos en la Escuela de Diseño de la Chile que él fuera nuestro profesor. Pero a los profesores a cargo no les gustaba Bonsiepe. ¿Por qué? Porque Bonsiepe sí que sabía, no como los profesores que ahí estaban. Sabía diseño, y sabía además que ellos no sabían...”<sup>56</sup> Vicente Larrea, simpatizante de la Reforma en sus inicios, concuerda con la visión anterior señalando que gran parte de los profesores no vieron sino la oportunidad de revalidar cargos o funciones, y que el proceso finalmente no había representado los cambios profundos que se buscaban en la enseñanza.

Fuera de incorporar la palabra “diseño” en términos institucionales, la variación más significativa había sido la división provocada al interior de Artes Aplicadas, entre los sectores proclives a la formación que la Escuela impartía, versus los sectores que plantearon un distanciamiento radical de la artesanía tradicional, el oficio, y el carácter “popular” del plantel, para buscar una vinculación más efectiva con la industria y la tecnología. En dicho escenario, acorde a la polarización del país en la época, y equivalente a la dicotomía periferia-centro / local-global, quienes buscaban el reconocimiento profesional del diseño partieron a las nuevas instalaciones que se habían construido en la comuna de Cerrillos<sup>57</sup>; los que seguían defendiendo a las Artes Aplicadas, se quedaron en la vieja casa de Arturo Prat hasta el cierre del plantel tras la Reforma<sup>58</sup>, pero en medio de estas circunstancias, el cuerpo académico de la flamante Escuela de Diseño tampoco vio con simpatía la presencia de Bonsiepe en Chile.

Producto de la visibilidad adquirida por las demandas estudiantiles, los alumnos motivados por la presencia del diseñador y académico alemán (Schultz, Gómez, Capdevila y Walker) consiguen llegar a un acuerdo con las autoridades de la Escuela de Diseño, para cursar estudios con Bonsiepe fuera de la Escuela, pero reconociendo su validez. Así, el grupo desarrollaría una formación paralela establecida por Bonsiepe que contempló estudios en otras dependencias de la Universidad de Chile, adquiriendo conocimientos de Economía o Ingeniería. Durante el período previo al Gobierno de la Unidad Po-

pular, este grupo de alumnos colaboró en SERCOTEC<sup>59</sup>, y tras la elección de Salvador Allende como Presidente en septiembre de 1970, pasarían a conformar junto a Bonsiepe el Grupo de Diseño Industrial, del Instituto de Investigaciones Tecnológicas INTEC, dependiente de la CORFO, grupo que mantuvo actividades entre comienzos de 1971 y septiembre de 1973.

Si bien la gran mayoría de los proyectos realizados por el Grupo de Diseño Industrial entre 1971 y 1973 no alcanzaron a entrar en producción debido al golpe militar, la labor desplegada permitió sentar un referente para la enseñanza del diseño, que difería de lo realizado hasta entonces en el país, proponiendo un enfoque científico-tecnológico que tomó distancia de la mirada esteticista o artesanal sobre los objetos cotidianos, y propuso una visión programática de las relaciones entre la producción industrial y el uso de los productos, acorde al marco político que sustentó esta experiencia, el Gobierno de Salvador Allende. Tras largos años de un reconocimiento escaso, difuso o tendencioso,<sup>60</sup> la mirada de hoy recién posibilita un enfoque amplio de este proceso, sin duda relevante para el desarrollo local del diseño.

Rodrigo Walker se desempeñó como docente en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile hasta el año 1980, momento en que es alejado del plantel por razones políticas. Tras ello, formó su propia empresa, Walker Diseño, que desde entonces ha desarrollado una amplia labor en el ámbito del diseño industrial, produciendo objetos de línea blanca y electrodomésticos. A partir de los años 90, retoma su actividad académica como profesor y directivo de distintas escuelas. En la actualidad, Walker ha enfocado su labor docente en forma autónoma, dedicado a promover la gestión del diseño.

Alfonso Gómez, al igual que Walker se desempeñaba como docente en la Escuela de Diseño durante los 70, y también debió abandonar el plantel por motivos políticos. Al ser amenazado por funcionarios del régimen militar, abandona el país para radicarse en Francia, donde se dedicó a labores educativas para la inserción marginal.<sup>61</sup> Tras retornar a Chile a mediados de los 90, ha combinado la gestión empresarial con labores académicas en distintas escuelas.

Guillermo Capdevila fue detenido por los militares en los días posteriores al golpe de Estado. En 1974 abandona el país para cursar estudios en el Royal College of Art de Londres, obteniendo en 1976 el Master en *Product Design*. Posteriormente se radicó en España, donde formó su propia oficina y obtuvo un importante reconocimiento por su labor como diseñador industrial, siendo uno de los fundadores del Centro de Diseño de Bilbao. Falleció en 1999 a consecuencia de un accidente automovilístico.

Fernando Schultz corrió una suerte similar a Capdevila en los primeros días de la Dictadura, debiendo pasar por largo tiempo en centros de detención y tortura. Al ser expulsado del país, también cursó estudios de diseño industrial en el RCA de Londres. Desde entonces y hasta el presente, se radicó en México donde fue incorporado por la Universidad Autónoma Metropolitana UAM sede Azcapotzalco, donde realiza labores destinadas a potenciar la pequeña y mediana industria, y al fomento de los vínculos entre artesanía y diseño.

Precisamente, la actividad realizada por Schultz desde la segunda mitad de los 70, nos recuerda el devenir de la enseñanza del diseño en Latinoamérica: “la única manera de ser global es siendo local. O sea aportar un conocimiento propio...”<sup>62</sup>; respecto a la accidentada transición de las Artes Aplicadas al Diseño en el medio chileno, Germán Perotti, hijo del primer Director de la Escuela y ex profesor del plantel señala: “...hay que desarrollar las artesanías y el diseño en paralelo. De no ocurrir así, estaríamos negando aspectos vitales de la cultura nacional y frenando su desarrollo económico. Es ésta una lucha de amplias dimensiones. Pero por ese entonces no estaban dadas las condiciones para darla.”<sup>63</sup> Quizá por ello la Escuela de Artes Aplicadas continúa siendo un testimonio activo o latente, pese a su accidentada memoria: de los modelos de enseñanza importados que contribuyeron a forjar la enseñanza del arte y el diseño en el medio chileno, fue el espacio más permeable a la cultura local, y a un amplio espectro social. El modelo Ulmiano que tanto incomodaba a los profesores del plantel a fines de los 60, era tan foráneo como la Escuela de Artes Decorativas de París, que había inspirado los albores del establecimiento a comienzos del siglo XX. Le guste o no a los aficionados en el medio local a terminologías como “innovación” y “desarrollo”, los desafíos pendientes para el diseño en Chile, tarde o temprano se remontan a la Escuela que abordamos aquí.

### Premisas finales

La Escuela de Artes Aplicadas constituyó un modelo de enseñanza singular en su contexto y hasta la fecha, no ha existido otra institución abocada a impartir una educación estético-funcional abierta a la sociedad chilena en su conjunto, con un carácter integrador de saberes, contenidos y prácticas provenientes de diversos sectores sociales. Lo anterior, resulta importante en cuanto el diseño en Chile, tiene hasta hoy como tarea pendiente consolidar un arraigo en su propio medio, para adquirir real impacto sobre la vida nacional, o traducirse finalmente en una expresión cultural de su país, algo lejano hoy en la percepción de la sociedad chilena.

Abordar este precedente educacional, implica un trabajo que debe atender principalmente a tres ámbitos: los conocimientos que la institución entregó (la enseñanza), lo que ésta fue capaz de producir (la industria), y la percepción social sobre la Escuela y el universo surgido de ella (el uso, la vida diaria).

Durante la segunda mitad de los 70, cuando esta entidad desapareció del panorama educacional, tanto lo ‘popular-local’ como lo ‘técnico’ cayeron en desmedro dentro de la nueva orientación adoptada por la enseñanza del diseño en el país. Lo primero, fue objeto de sospecha dada su vinculación al discurso de la izquierda, y fue visto como sinónimo de un mundo subdesarrollado (Latinoamérica), del cual el diseño debía desentenderse para sintonizar con los nuevos aires internacionalistas propugnados por el régimen militar encabezado por Augusto Pinochet. Lo segundo, fue visto como un “hacer” que no calzaba en el nuevo formato que se buscó para la enseñanza profesional del diseño. Las escuelas universitarias, se transformaron en modesto apéndice de

la enseñanza de la arquitectura, así también en espacio para quienes no lograban insertarse en dicho ámbito o en el medio artístico local.<sup>64</sup>

Para finalizar, importa destacar aquí el carácter popular de los albores del diseño en Chile; tanto al nivel de los sectores sociales a los que estuvo enfocada la Escuela de Artes Aplicadas, como en sus contenidos y producción. Si los últimos años de esta Escuela motivaron una crítica dura por parte del alumnado y algunos profesores dada la indefinición del plantel ante el avance del diseño como concepto en el medio nacional, tampoco es menos cierto que una transición gradual entre el trabajo de varias décadas y el reconocimiento profesional del diseño en Chile, pudo contribuir al surgimiento de una disciplina capaz de transitar desde lo local, a lo global.<sup>65</sup>

### Notas

1. Distintos historiadores atribuyen tal sentido a la producción objetual realizada durante la época colonial en la Capitanía General de Chile.
2. Errázuriz, Luis Hernán; Historia de un área marginal, la enseñanza artística en Chile (1797-1993), Ediciones UC, Santiago, 1994, p. 17.
3. Decretos de Gobierno, “Reglamento de la Academia de Pintura”. Anales de la Universidad de Chile, correspondientes al año 1849, p. 4. Los alumnos “de número”, eran aquellos que en base a las capacidades mostradas, obtenían el respaldo del Gobierno para su formación, al tiempo que adquirirían una serie de compromisos por el apoyo otorgado.
4. En 1908, Moisés Vargas señalaba en su informe presentado al I Congreso Científico Panamericano, que “La ley de 1879 que reorganizó la dirección de la enseñanza secundaria, superior y especial colocó la Escuela de Bellas Artes bajo la dependencia de la Universidad.” Ver: Vargas, Moisés; Bosquejo de la Instrucción Pública en Chile, Imprenta Barcelona, Santiago, 1908, p. 326.
5. Ver: Arias, Virgilio; “Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile”. Imprenta Cervantes, Santiago, 1908, p. 9.
6. Sin autor; “Arte aplicado a la industria”. El Mercurio, Santiago, Jueves 6 de octubre de 1904, p. 3.
7. Rodríguez Mendoza, Emilio; “La Escuela de Bellas Artes de Santiago”. Anales de la Universidad de Chile, Tomo CXIV, Imprenta Cervantes, Santiago, 1904, p. 732.
8. Arias permaneció en Europa entre los años 1882 y 1889, enviado por el Gobierno.
9. Arias, Virgilio; p. 19.
10. *Ibidem*. El destacado es nuestro.
11. Vargas, Moisés; p. 333.
12. En: Arias, Virgilio; p. 19.
13. Solanich Sotomayor, Enrique; Dibujo y Grabado en Chile. Santiago, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago, 1987, p. 83.
14. Perotti, José; “Las Artes Aplicadas en Chile”. Revista de Arte, año I núm. 4, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, Santiago, diciembre 1934-marzo 1935, p. 7.
15. Richón-Brunet, Ricardo; “La Escuela de Artes Aplicadas y su porvenir”. Revista de Arte, año IV núm. 19-20, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, Santiago, 1938, p. 15.
16. *Ibidem*.
17. Ver: Perotti, Germán; “Perotti y la Escuela de Artes Aplicadas”. En: José Perotti. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2003, p. 8.

18. En septiembre de ese año, se señalaba en la Revista de Arte que “en el local de Arturo Prat, están en construcción las instalaciones adecuadas para el desarrollo de la cerámica, fundición artística, tallado en madera, desbaste en piedra y en mármol, decorado, tapicería y demás aspectos del arte aplicado...” Ver: E.G.O.; “La Reforma en la Escuela de Bellas Artes”. Revista de Arte, año 1 núm. 1, Departamento de Educación Artística del Ministerio de Instrucción Pública, Santiago, septiembre 1928, p. 7.
19. Sin autor; “Orientación”. Revista de Arte, año 1, núm. 1, Santiago, septiembre 1928, p. 1.
20. E.G.O., p. 5.
21. *Ibidem*, p. 3.
22. *Ibidem*, p. 7.
23. En: Aliaga, Alfredo; “Breve Historia de la Plástica Chilena, XV. Carlos Isamitt”. En Viaje, núm. 335, año XXVIII, Santiago, septiembre 1961, p. 33. El énfasis es nuestro. La Sociedad Nacional de Bellas Artes (SNBA) fue abiertamente opositora a la reforma impulsada por el Director Isamitt en Bellas Artes. Mientras éste proponía un arte que se abriera a “lo universal” desde “lo local”, la SNBA, más cercana a la Dictadura Ibañista, planteaba para el campo artístico una orientación nacionalista y conservadora que apelaba a conceptos como “pureza” o “raza”.
24. Sobre la particular gestión de “Pablito”, como llamó al Ministro el propio Carlos Ibáñez, ver: Vial, Gonzalo; Historia de Chile (1891-1973), volumen IV, La Dictadura de Ibañez (1925-1931). Santiago, Editorial Fundación, 1996.
25. Ramírez, Pablo; pp. 23-24.
26. Respecto a esta discusión, es pertinente revisar: Lizama, Patricio; “El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena”. Aisthesis, núm. 34, Instituto de Estética PUC, Santiago, 2001, pp. 134-152; Mellado, Justo Pastor; “La política anti-oligárquica del Ministro Ramírez y sus efectos en la organización de la enseñanza de artes”. [www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl) (gabinete de trabajo, mayo 2003).
27. Un cuadro estadístico incluido en un libro que publicó la Universidad a comienzos del rectorado de Juvenal Hernández, señalaba que durante el lustro comprendido entre 1930 y 1934, la Escuela de Artes Aplicadas había tenido una matrícula anual de 359, 260, 152, 231 y 254 estudiantes. Por su lado, Bellas Artes aparecía sin registro para 1930 y 1931, mientras que para los años siguientes contemplaba el ingreso de 135, 148 y 137 alumnos. Ver: La Universidad de Chile (1843-1934). Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1934.
28. Lizama, Patricio; p. 150.
29. En: Romera, Antonio; Carlos Hermosilla. Colección artistas chilenos, núm. 16, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, Santiago, 1959, p. 17.
30. En 1934, Del grupo de 26 artistas beneficiados por la medida de Ramírez, sólo 5 ejercían docencia en la Escuela de Artes Aplicadas: Armando Lira (dibujo), René Mesa-Campbell (cerámica), jefe Taller Artes del Fuego, Héctor Banderas (cerámica), Oscar Millán (encuadernación artística) y María Valencia (juguetería).
31. Así se llamó inicialmente a la serigrafía en el medio, durante los años 30.
32. Aliaga, Alfredo; p. 33.
33. Escuela de Artes Plásticas, Sección Artes Aplicadas. Universidad de Chile, Santiago, 1933, p. 3.
34. *Ibidem*, p. 4.
35. *Ibidem*, pp. 7-8.
36. Letelier, Jorge; “Artes Aplicadas”. Revista de Arte, año III núm. 14. Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, Santiago, 1937, pp. 15-16.
37. Escuela de Artes Plásticas, Sección Artes Aplicadas. Universidad de Chile, Santiago, 1934, p. 6.
38. Mientras Hermosilla tuvo un paso más breve por la Escuela en los años 30, Pedro Lobos impartió docencia durante los 60. Más allá de su presencia en Artes Aplicadas, la obra gráfica de ambos, así también la de Pedro Olmos y Santos Chávez, tuvo mucha importancia para la izquierda local a mediados del siglo XX, e irrigió a ámbitos como el mural o el diseño gráfico a comienzos de los años 70.
39. Miembro de la primera generación de grafistas formados en Artes Aplicadas, entre los que estuvieron también Santiago Nattino y Luis Oviedo. Además de realizar aportes al desarrollo embrionario del diseño en Chile, la mayoría de ellos compartió además el espacio partidario, vinculados principalmente al PC.
40. Ver: Castillo, Eduardo; Patricio Rodríguez y Mauricio Vico; Cartel Chileno 1963-1973. Ediciones B Chile, Santiago, 2004.
41. Institución de carácter estatal destinada a fomentar y regular el desarrollo industrial del país.
42. Richón, Brunet, Ricardo; p. 20.
43. Letelier, Jorge; p. 19.
44. J.L.; “Exposición de la Escuela de Artes Aplicadas”. Revista de Arte, año II núm. 9, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, Santiago, 1936, p. 43.
45. Perotti, Germán; p. 15.
46. *Ibidem*, p. 19.
47. *Ibidem*, p. 16.
48. *Ibidem*, p. 19.
49. Vico, Mauricio; “Waldo González y los carteles para la Polla Chilena de Beneficencia”. Cartel Chileno 1963-1973, Ediciones B, Santiago, 2004, p. 9.
50. *Ibidem*.
51. León, Silvia; “Los Larrea”. Revista Ritmo núm. 314, Santiago, 7 de septiembre de 1971, p. 20.
52. Palmarola, Hugo; “Productos y socialismo: diseño industrial estatal en Chile”. En: Rolle, Claudio (editor); 1973, la vida cotidiana de un año crucial. Editorial Planeta, Santiago, 2003, p. 243.
53. [www.utem.cl/disenio/historia.htm](http://www.utem.cl/disenio/historia.htm)
54. Shultz, Fernando; Para una historiografía (no más) del diseño industrial en Chile. Apuntes personales, sin publicar.
55. *Ibidem*.
56. Sin autor; “Walker, Bonsiepe y la Guerra de las Galaxias”. Revista Envidia núm. 1, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, Santiago, 2000, p. 33.
57. En el origen de este recinto fue importante la labor realizada por el arquitecto Ventura Galván, Director de Artes Aplicadas entre los años 1957-1967.
58. En rigor, la Escuela de Artes Aplicadas dejó de existir en el año 1973, poco tiempo después del golpe militar ocurrido en septiembre.
59. El Servicio de Cooperación Técnica SERCOTEC, dependiente de la Corporación de Fomento de la Producción CORFO, fue el primer espacio donde desarrolló su labor Bonsiepe en Chile, entre 1968 y 1970, traído por un convenio entre la Oficina Internacional del Trabajo OIT, el Banco Interamericano de Desarrollo BID, la Organización de las Naciones Unidas ONU y la CORFO.
60. Palmarola, Hugo; p. 226.
61. *Ibidem*, p. 290.
62. Schultz, Fernando.
63. Perotti, Germán; p. 19.
64. Desde la segunda mitad de los 70, la relación de “hermano menor” antes existente entre Bellas Artes y Artes Aplicadas, se desplazó al vínculo entre Arquitectura y Diseño.

65. En 1994, en el marco de la II Bienal, convocada por la Escuela de Diseño de la Universidad Católica, el invitado internacional Alessandro Mendini interpelló duramente a la entidad organizadora por su desinterés ante las artesanías y oficios tradicionales del medio chileno.

#### Referencias bibliográficas

- Aliaga, Alfredo; "Breve Historia de la Plástica Chilena, XV. Carlos Isamitt". En Viaje, núm. 335 año XXVIII. Santiago, septiembre 1961.
- Álvarez, Pedro; Historia del Diseño Gráfico en Chile. Santiago, Escuela de Diseño PUC, 2004.
- Arias, Virginio; Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, Santiago, 1908.
- Bonsiepe, Gui; Teoría y práctica del Diseño Industrial. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Castillo, Eduardo; Patricio Rodríguez y Mauricio Vico; Cartel Chileno 1963-1973. Santiago, Ediciones B Chile, 2004.
- Decretos de Gobierno, "Reglamento de la Academia de Pintura". Anales de la Universidad de Chile, correspondientes al año 1849.
- E.G.O.; "La Reforma en la Escuela de Bellas Artes". Revista de Arte, año 1 núm. 1. Santiago, Departamento de Educación Artística del Ministerio de Instrucción Pública, septiembre 1928.
- Errázuriz, Luis Hernán; Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile (1797-1993). Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994.
- Escuela de Artes Plásticas, Sección Artes Aplicadas. Santiago, Universidad de Chile, 1933.
- Escuela de Artes Plásticas, Sección Artes Aplicadas. Santiago, Universidad de Chile, 1934.
- J.L.; "Exposición de la Escuela de Artes Aplicadas". Revista de Arte, año II núm. 9. Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1936, p. 43.
- La Universidad de Chile (1843-1934). Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1934.
- León, Silvia; "Los Larrea". Revista Ritmo núm. 314, Santiago, 7 de septiembre de 1971.
- Letelier, Jorge; "Artes Aplicadas". Revista de Arte, año III núm. 14. Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1937.
- Lizama, Patricio; "El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena". Aisthesis, núm. 34, Santiago, Instituto de Estética PUC, 2001.
- Mellado, Justo Pastor; "La política anti-oligárquica del Ministro Ramírez y sus efectos en la organización de la enseñanza de artes". [www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl) (gabinete de trabajo, mayo 2003).
- Palmarola, Hugo; "Productos y socialismo: Diseño Industrial Estatal en Chile". Rolfe, Claudio (editor); 1973, La vida cotidiana de un año crucial. Santiago, Planeta, 2003.
- Perotti, Germán; "Perotti y la Escuela de Artes Aplicadas". José Perotti. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 2003.
- Perotti, José; "Las Artes Aplicadas en Chile". Revista de Arte, año I núm. 4. Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, diciembre 1934-marzo 1935.
- Ramírez, Pablo; La Nueva Organización de los Servicios Educativos. Santiago, Imprenta Universo, 1929.
- Richón-Brunet, Ricardo; "La Escuela de Artes Aplicadas y su porvenir". Revista de Arte, año IV núm. 19-20. Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1938, p. 15.
- Rodríguez Mendoza, Emilio; "La Escuela de Bellas Artes de Santiago". Anales de la Universidad de Chile, Tomo CXIV, Santiago, Imprenta Cervantes, 1904.
- Romera, Antonio; Carlos Hermosilla. Colección artistas chilenos, núm. 16. Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1959.
- Shultz, Fernando; Para una historiografía (no más) del diseño industrial en Chile. Apuntes personales, sin publicar.
- Sin autor; "Arte aplicado a la industria". El Mercurio, Santiago, Jueves 6 de octubre de 1904.
- Sin autor; "Orientación". Revista de Arte, año 1 núm. 1. Santiago, septiembre 1928.
- Sin autor; "Walker, Bonsiepe y la Guerra de las Galaxias". Envidia, núm 1. Santiago, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, 2000.
- Solanich Sotomayor, Enrique; Dibujo y Grabado en Chile. Santiago, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987.
- Vargas, Moisés; Bosquejo de la Instrucción Pública en Chile. Santiago, Imprenta Barcelona, 1908.
- Vial, Gonzalo; Historia de Chile (1891-1973), volumen IV, La Dictadura de Ibañez (1925-1931). Santiago, Editorial Fundación, 1996.
- Vico, Mauricio; "Waldo González y los carteles para la Polla Chilena de Beneficencia". En: Cartel Chileno 1963-1973, Ediciones B, Santiago, Chile, 2004.
- [www.utem.cl/disenio/historia.htm](http://www.utem.cl/disenio/historia.htm)

**Eduardo Castillo Espinoza.** Diseñador Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), 1998; Magister en Artes Visuales U. de Chile, 2007. Editor del libro Historia del Diseño Gráfico en Chile (Escuela de Diseño PUC, 2004), compilador en Cartel Chileno 1963-1973 (Ediciones B Chile, 2004), y autor de Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile, (Ocho Libros Editores, 2006). Profesor en Escuela de Diseño PUC, Escuela de Diseño U. Andrés Bello y Escuela de Diseño U. Mayor.

## De lo público y lo privado a la tercera zona. Diseño y hábitat urbano

Mauricio Chemás Rendón

### Introducción

Cabría comenzar planteando un interrogante que se espera ampliar, estudiar y responder, no de manera absoluta, pero sí con la intención clara de generar un aporte significativo en relación con la temática:

¿Qué elementos se deben considerar para desarrollar propuestas de diseño, que posibiliten la apropiación del contexto urbano, frente a la aparente oposición entre lo público y lo privado, que mejoren la calidad de vida en el hábitat urbano colombiano?

La vida en las urbes colombianas ha transcurrido por mucho tiempo por un camino ignorado –en contravía a las tendencias de conformación, del primer mundo principalmente, que buscan rescatar la preocupación por el hábitat y la calidad de vida en las ciudades– que en su momento, y hasta hoy (salvo casos especiales y