

# Disolviendo las jerarquías, una colección adelantada. Artes aplicadas en el Museo de Arte Contemporáneo, Chile

Tania Salazar Maestri <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Este ensayo aborda el análisis sobre la valoración de las obras que provienen de prácticas consideradas artesanales en los circuitos artísticos, a partir del estudio de sus modos de exhibición en el contexto del arte contemporáneo, y la incidencia que han tenido las prácticas tradicionales sobre el registro y documentación de las colecciones en instituciones museales, en la marginación de estas manifestaciones.

Se expone el proyecto para el estudio de caso, el marco teórico y el estado de la cuestión, sobre la colección de “Artes Aplicadas” del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), un grupo de obras de mediados del siglo XX, cuyas prácticas creativas pusieron en tensión al esquema tradicional de las artes y que nos permitiría entender a partir de ese contexto, el resultado conceptual de una época en Latinoamérica y su incidencia de las curadurías en el tiempo.

**Palabras claves:** oficios - artesanía - arte contemporáneo - artes aplicadas - colecciones - registro y documentación

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 94-95]

---

<sup>(1)</sup> **Tania Salazar Maestri.** Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, egresada de Magister en Historia del Arte de la Universidad Adolfo Ibáñez con especialización en curaduría, posgrado en Cooperación y Turismo Cultural en la Universidad de Barcelona. Actualmente es directora del Programa de Artesanía de la Universidad Católica de Temuco en Chile donde realiza docencia en la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño. [tnsalazar@hotmail.com](mailto:tnsalazar@hotmail.com)

## El problema del registro de obras

Si pudiéramos aproximarnos a una historia de exhibición de las obras vinculadas conceptualmente con el campo de las artesanías, sería posible visualizar una marcada herencia colonialista y hegemónica que ha relegado estas manifestaciones a espacios y circuitos etnográficos, etnológicos y naturalistas, despojados por completo de alguna posibilidad discursiva y estética. Más aún, se les ha segmentado y fragmentado en colecciones especiales que les han restado la posibilidad de establecer diálogos con otras disciplinas, relegando así las manifestaciones artesanales a espacios comerciales carentes de contenido.

Si bien la artesanía ha tenido distintos desplazamientos conceptuales, es posible visualizar un denominador común en cuanto a esa segregación tipológica, que tiene consecuencias naturales en los contextos de circulación, incluso cuando hay indicios actuales sobre los cambios en los enfoques de las prácticas curatoriales y también, por qué no decirlo, de los enfoques de la conservación, que han motivado un cambio de paradigma en la catalogación de las artes vivas. Resulta transversal al campo de estudio: “ciertos prejuicios que operan de modo solapado al evaluar piezas que provienen de contextos de producción en los que se privilegia lo artesanal, lo utilitario y la serialidad. Estos prejuicios inciden, incluso hoy, en cómo nos relacionamos con objetos que provienen del horizonte de las artes aplicadas”. (De La Maza, 2021)

El estudio de los circuitos expositivos desde una colección de arte contemporáneo, nos permite visualizar la expansión de este campo en la última mitad del s. XX, más aún en una práctica que había sido postergada por identificarse con grupos relacionados a las culturas subalternas que se definen en oposición al poder hegemónico tradicional (Escobar, 1987). Lo femenino, lo indígena, lo rural son parte de los grupos que se expresan a través de una técnica manual que parece ser privativa del derecho estético y conceptual de obra de arte. Algunas de las preguntas de investigación que se proponen son:

¿Cómo inciden las prácticas de registro, documentación y catalogación de obras en sus modos de circulación en la escena contemporánea, y con eso en sus posibilidades de ampliar el campo y conectar con los públicos?

¿De qué manera las tipologías en el registro de colecciones han perpetuado una segregación conceptual de ciertas obras, silenciándolas dentro de las instituciones museales?

¿Es posible hablar de una nueva etapa en la circulación artística de los oficios, en respuesta a la pluralidad de un nuevo espacio discursivo de las artes?

¿Por qué un Museo de Arte Contemporáneo forma una colección de Artes Aplicadas y qué rol ha tenido ese conjunto de objetos en la institución y desde ahí, en el campo artístico nacional?

Esta investigación se ha propuesto profundizar en la relación de estos objetos con el campo artístico, a través del estudio de caso de la colección de Artes Aplicadas del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile y forma parte del proyecto en desarrollo de la tesis para optar al grado de Magíster en Historia del Arte en la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile.

Analizar una colección formada durante la segunda mitad del siglo XX, sus obras, autores y su historia de exhibición, permitirán identificar y establecer aquellos parámetros que, desde la crítica y la curaduría, sitúan a estas manifestaciones artísticas como parte del

nuevo espacio discursivo y diverso, contextualizado en el rol institucional que les corresponde a los museos en relación a sus colecciones y desde las tensiones que la contemporaneidad plantea a las jerarquías y las cronologías hegemónicas tradicionales.

Dentro de las hipótesis están entonces, la existencia de un sesgo metodológico en el registro y la documentación de las colecciones museales hacia los objetos que provienen del campo de las artesanías o del arte popular y de sus derivas, que ha perpetuado un modelo segregador, marginando estos discursos de los contextos expositivos contemporáneos, limitando sus posibilidades de pertenencia y participación en un contexto de diálogo curatorial. Si bien la determinación de jerarquías y tipologías artísticas ha prevalecido en las instituciones museales que custodian esta diversidad de obras, con un enfoque más centrado en la conservación que en las posibilidades expositivas, se visualizan ciertos desplazamientos hacia un cambio de paradigma: el estudio de los contextos de las obras, al trabajo de los artistas, a la comprensión de la intención del arte y de su impacto sociocultural, implicando las transformaciones y las formas de ser exhibidas, cuyas tensiones permiten visualizar una ampliación del campo a través de la incorporación de nuevos discursos en los diálogos curatoriales.

## **Sobre la circulación y las colecciones**

Sobre las cuestiones de circulación y en particular el análisis de exposiciones de arte en Chile existe escasa información. Una publicación de 1992 de Hernán Rodríguez, hace referencia cronológica a las exposiciones de arte en Santiago entre 1840 y 1940, enumerando las particularidades de estos eventos, especialmente en lo referido a sus características principales sobre el organizador y los premios entregados en caso hubiese. En esta misma línea, Danilo Duarte profundiza en los orígenes de las exposiciones chilenas entre 1848 y 1872, con un enfoque histórico en el contexto republicano, en una época donde las ferias eran más bien mixtas y el arte se presentaba junto a otros sectores productivos de la nación. Desde otro punto de vista, Luis Alegría ha desarrollado una línea de investigación centrada en la formación de colecciones de los primeros museos nacionales, si bien no incluye el caso del Museo Nacional de Bellas Artes, si aborda el Museo Histórico Nacional (MHN) y el ya extinto Museo de Etnología y Antropología de Chile, cuya colección sería la precursora de la actual colección de Artesanía y Arte Popular que custodia el MHN. Si bien el enfoque de Alegría se acerca más a la experiencia etnográfica y de construcción patrimonial, resulta de todas formas necesario abordarla cuando se analiza el contexto del s. XIX y las referencias conceptuales con las cuales se definen los objetos que hoy conocemos como artesanía, y que provienen de pueblos originarios, contextos rurales o comunidades de mujeres.

Otros autores han explorado el universo expositivo como recurso para acercarse a la comprensión de la escena artística de la segunda mitad del s. XX, Anna Maria Guasch publica en 1997 la primera edición de “El arte del s. XX en sus exposiciones 1945-1995”, donde plantea directamente el cambio de paradigma desde el discurso de la creación, al discurso de la recepción, donde se relevan también el rol de los curadores, los directores de museos,

los críticos y las instituciones de arte, como parte de un sistema que permite situar la obra de arte en un espacio expositivo que además, son los principales generadores de discursos artísticos. (Guasch, 2009)

Por otra parte y en el mismo universo expositivo pero ya en este continente, Andrea Giunta, en su publicación “Contra el Canon”, propone un acercamiento a las exposiciones como casos actuales en el contexto latinoamericano donde plantea como posible el planteamiento crítico divergente con respecto a las nociones homogéneas del poder, es así como el caso de “Verboamérica” en el MALBA el 2016, viene a describir una experiencia más cercana de activismo, donde las propuestas curatoriales permiten modificar el ángulo de pensamiento en las artes contemporáneas. (Giunta, 2020)

En el horizonte de las artes aplicadas, es posible encontrar también algunas investigaciones con un enfoque histórico respecto del fenómeno, siempre asociado a la Escuela y la academia. Eduardo Castillo ha profundizado en el estudio historiográfico desde la perspectiva del modelo educacional y como antecedente para la enseñanza profesional del diseño, en la publicación de 2010, “Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela De Artes Aplicadas De La Universidad De Chile 1928-1968”, hace un recorrido cronológico por los acontecimientos de la escuela, profesores y programas de estudio, sin profundizar mayormente en los aspectos artísticos y de la vinculación particular de sus egresados en la escena nacional.

Por otra parte, la publicación de Berríos, Cancino y Santibáñez de 2012, aborda el período de 1910 a 1947 en “La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile”, con un enfoque más relacionado a las problemáticas artísticas que en la década del 20 llevaron a promover, desde la reforma a la instrucción pública, la articulación de arte, nación e industria, en medio de las disputas por un arte nuevo y su rol en el avance industrial del país.

## Desde la perspectiva teórica

La perspectiva teórica de esta investigación aborda al menos tres líneas importantes para el estudio, si vamos de la más general a la más particular, podemos considerar, por una parte, la reflexión contemporánea en torno a la circulación y especialmente el rol actual que eso tiene en la legitimación de nuevos discursos.

Por otro lado, y en este mismo contexto, se hace necesario abordar las perspectivas museológicas actuales y de qué manera los museos de arte se están sumando a este campo dialéctico diverso, observando especialmente las consecuencias que eso podría estar teniendo directamente en la conformación y el registro de sus colecciones, y más aún cuando las obras en cuestión forman parte de lo que se conoce como el ámbito de la artesanía o del arte popular. Desde ahí nos referiremos a los conceptos asociados con este campo creativo, a partir de las definiciones y jerarquías que han sido parte del coleccionismo y del registro museográfico de estas obras, fundamentando con mayor precisión las “artes aplicadas” como un ámbito que surge en Chile desde la academia a comienzos del s. XX y que da origen a la colección que será el objeto de estudio de esta investigación.

La circulación de obra y los espacios destinados para ello, se han convertido en instancias de legitimación de los discursos contemporáneos. En cuanto a la escena, Mosquera entrega un enfoque sobre el tránsito que éstos han tenido, en lo que señala “desde una hegemonía restrictiva a una pluralidad activa”, y donde la expansión de la circulación desde contextos regionales, nacionales e internacionales, de la mano de la diversificación de agentes, pluraliza también las definiciones de arte y permite en la interconexión, las zonas de silencio (Mosquera, 2010).

Esta carencia de paradigma único en el arte contemporáneo, (a diferencia de su antecesor, el arte moderno), ha promovido también la diversificación de roles en el campo artístico, removiendo a la crítica de arte de su zona de conocimiento y tensionado en ella nuevas formas de relacionarse con los artistas y con los públicos, esto de la mano del nacimiento de nuevas instancias de exposiciones, bienales o incluso medios de comunicación, retroalimentando los propios procesos para la creación, y de la mano también del fortalecimiento del rol del curador en cuanto responsable de su concepción teórica y de su implementación.

Es un hecho que, desde la segunda mitad del siglo XX, el protagonismo del artista es compartido con los agentes del mundo del arte y la figura del curador toma especial relevancia, las exposiciones se instalan como generadoras de discursos artísticos, y resultan esenciales para el estudio de la historia del arte, sin descuidar la relación de la obra con los lugares físicos y discursivos de su exhibición, que han debido transformarse para responder a estos desafíos. (Guash, 2009)

En este contexto, los museos, son los primeros en ser interpelados, como instituciones creadas en el siglo XIX, y hacia principios del XX en nuestro continente, han tenido que situarse en las nuevas dinámicas expositivas que los han llevado no solamente a replantearse las temáticas, sino también a revisar sus colecciones y las jerarquías muchas veces autoimpuestas, por formas de registro y tipologías que son parte de otros tiempos y donde existen los sesgos de una mirada hegemónica.

Desde la museología, Bishop desarrolla esta problemática, dando cuenta del paso de un modelo decimonónico de museo como institución de cultura de élite, a uno que se sitúa en un templo populista del ocio y del entretenimiento, entre estos extremos sitúa ciertas prácticas museológicas que incorporan un método histórico artístico donde la contemporaneidad se posiciona como una categoría discursiva dialéctica, que expone y confronta argumentos, los pone en diálogo, para replantear su relación con la historia y acercarla a las urgencias sociales y políticas que buscan alterar el pluralismo relativista actual donde toda creencia es válida. (Bishop, 2021)

Uno de los casos que aborda en su publicación, es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ubicado en Madrid, como ejemplo de prácticas que se han propuesto conectar lo artístico con un campo más amplio de experiencia visual y donde al espectador se le presentan argumentos y posiciones que puede también cuestionar. Utiliza el concepto de “constelación” como parte de la escritura curatorial y donde incluso el museo llega a cuestionar la categorización de la obra de arte como “documentación”, validando con ello las lecturas que pueden darse en el contexto expositivo con otros múltiples soportes, lo que es posible constatar en la exhibición actual de la colección permanente del Museo.

Hoy por hoy, los objetos cercanos a las artesanías se consideran dentro de esta constelación, como parte de manifestaciones artísticas de resistencia en grupos y comunidades, la mayoría de las veces relegados por los sistemas sociales y económicos convencionales o de prácticas femeninas que, además, han tomado voces de los movimientos feministas con esfuerzos importantes para recuperar el significado perdido y ese valor estético despojado. Este cuestionamiento de las jerarquías forma parte también de la investigación feminista en la historia del arte: “es interrogar la diferencia, ser sensible a sus significados y valores, leer las obras de arte buscando en ellas el proceso de diferenciación de las normas dadas, las iconografías heredadas, las formas socialmente sancionadas de ser una persona dentro de la diversidad de clase, raza, género y capacidad”. (Pollock, 1999)

En este contexto, el Reina Sofía revisa en forma permanente sus categorías y cuestiona las taxonomías que puedan conectarse con determinados pensamientos e ideologías. La creación reciente del servicio para la colección de “Arte Latinoamericano” y de “Artes Performativas e Intermedia”, dan cuenta de un esfuerzo por llevar las permanentes reflexiones curatoriales a la estructura administrativa y se hacen cargo de las nuevas adquisiciones de obras. Ejemplo de ello son las cinco arpilleras chilenas de la colección Conflict Textiles, entrega que se formalizó en octubre de 2023, y que forman parte de la colección de artes performativas, en el entendido de que corresponden a artes vivas, que fueron también investigadas para la exposición “Giro gráfico, como el muro en la hiedra”, comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en 2022 y donde se conectan estas prácticas de resistencias, en general dispersas y fragmentadas, a partir de un concepto visual. (S. Sánchez, comunicación personal, 15 de noviembre de 2023)

Sin embargo, y desde el estudio de los objetos de arte, la artesanía en Latinoamérica ha sido vista como el resultado de una práctica estética de culturas que han vivido procesos de mestizaje, esto ha traído como consecuencia una menor valoración por parte de los circuitos artísticos, donde si bien se aprecian en mayor medida objetos de origen prehispánico, ha sido en contextos etnográficos donde el simbolismo estaría para ellos, por sobre el valor estético o material. Como analiza Caputo, no es posible justificar la apreciación de un objeto de artesanía por sobre otro, solo basándose en su universo material, su funcionalidad práctica o porque efectivamente responden a una demanda masiva: “Un iPod o una cafetera puede encontrarse en un museo de arte contemporáneo (por ejemplo, en el MoMA de Nueva York); en cambio, la cesta podría hallarse con suerte en un museo de ciencias naturales o en un museo etnológico”. (Caputo, 2019)

Como desarrolla Estela Ocampo en su teoría sobre las “prácticas estéticas imbricadas”, parece ser que estas manifestaciones responden a formas distintas de encarar la producción de imágenes, desarrollar los sentidos y relacionarse con el espacio y el tiempo, que nos sumergen en una unidad conceptual mayor, en una cosmovisión que responde a una concepción total, y que el arte desde su definición occidental, basada en su propia autonomía, no es capaz de dimensionar, disgregándola. (Ocampo, 1985)

Enfocado más hacia lo popular, Ticio Escobar nos sitúa en un contexto epistemológico que trasciende la definición de la artesanía puramente desde lo productivo, define a la cultura popular como activa, que selecciona, tergiversa y adapta contenidos. A diferencia de la cultura de masas, la cultura popular posee prácticas artísticas y discursos simbólicos de los sectores llamados subalternos, que por la particularidad de sus memorias no

se identifican con las imágenes hegemónicas, desarrollan y mantienen formas culturales alternativas y se transforman en reductos de resistencia de lo dominante (Escobar, 1987). Sobre la pequeña muerte del arte, reflexiona en torno a las obras que se exponen en una biennial contemporánea, cada vez más distantes de lo que se conoce como “Gran Arte” y donde existen obras que pueden no ser perturbadoras, pero si son “capaces de conmover, aun brevemente, la experiencia cotidiana y renovar, en parte, los fatigados sentidos sociales”. (Escobar, 2022)

La comprensión de este fenómeno podría llevarnos hacia múltiples campos de estudio, sin embargo, nos enfocaremos en la posibilidad concreta de análisis que existe para la circulación de estas obras, en el contexto de una escena artística contemporánea en Chile. Si bien podemos continuar el análisis desde la perspectiva de los museos de arte, se hace necesario para este estudio, visualizar de qué manera estas problemáticas han permeado colecciones etnográficas, donde sin duda se encuentran en mayor medida, aquellos objetos que nos proponemos investigar y que provienen de prácticas asociadas a la artesanía y que intentaremos abordar conceptualmente desde la perspectiva museográfica.

Si nos situamos desde los grandes discursos hegemónicos, resulta necesario observar entonces el Museo de América en Madrid, que cuenta con una gran colección de objetos de este continente y que se originan a partir de excavaciones arqueológicas, pero también en gran medida de expediciones científicas del siglo XVIII y posterior. En un escrito ubicado en una de las salas de exposición, declara sobre sus colecciones un fuerte contenido ideológico en la materialización de los conceptos y los discursos y señala: “Las Colecciones Americanas y la Museología: la clasificación y catalogación de los objetos, desposeídos de su función al incorporarse al museo, se refleja inmediatamente en la forma de exponerlos, y responde tanto al conocimiento de la cultura como a la percepción que se tiene de ella (...) Las visiones colonialistas y eurocéntricas han marcado a menudo estas manifestaciones, tal y como puede comprobarse en las propias declaraciones de intenciones”<sup>1</sup>.

Estas ideologías han permeado también a los museos en Chile, replicando la mirada del novecientos en la conformación de colecciones que jerarquizaron las manifestaciones artísticas de la misma forma que lo hicieron los países colonialistas, y donde la perspectiva antropológica estuvo por sobre aquella estética, visualizando estas colecciones como testimonio de culturas en desaparición y sus objetos como antigüedades. Desde esta óptica abordaremos el marco teórico conceptual para referirnos al campo de las artesanías, atendiendo justamente a esa jerarquización que se impuso institucionalmente desde los museos y que existe hasta hoy, incidiendo además en su circulación.

Si revisamos nominalmente las colecciones principales del Museo Nacional de Bellas Artes<sup>2</sup>, el Museo Nacional de Historia Natural<sup>3</sup> y el Museo Histórico Nacional<sup>4</sup>, es precisamente este último el que cuenta con una “Colección de Artes Populares y Artesanía” entre las 11 que conforman actualmente el acervo de esa institución. De igual manera, se encuentran en la “Colección de Arqueología y Etnografía” objetos exponentes de las culturas que habitan y habitaron el territorio nacional, incluyendo aquellas de pueblos originarios. (X. Gallardo, comunicación personal, 14 de julio 2023)

La conformación de las colecciones del Museo Histórico Nacional da algunas luces respecto de posibles relaciones curatoriales entre los objetos de las primeras exposiciones del siglo XIX, que resultan aún determinantes en la clasificación y catalogación de la artesanía,

donde la definición teórica de este campo evidencia una complejidad conceptual que se manifiesta en sus múltiples distinciones y especificidades relacionadas a lo indígena, el folclore, el arte popular y las artes, en cuanto al trabajo tridimensional con la materia.

La documentación sobre el origen de las colecciones de este Museo hace referencia directa con la Exposición del Coloniaje de 1873 y posteriormente con la conformación del Museo Histórico Indígena de Santa Lucía en 1874, los catálogos de ambas exposiciones dan cuenta del esfuerzo de la época, en especial de los intelectuales y políticos del siglo XIX, por configurar un nuevo imaginario colectivo vinculado a la conciencia de nación que se proyectaba hacia el progreso, y donde existen juicios críticos sobre los objetos, como es el caso de la pintura. (Alegría, 2007)

Sin embargo, en el análisis particular del fenómeno de los objetos de artesanía, no sería posible fundamentar una progresión lineal de acontecimientos, sino más bien, habría que referirse a disrupciones y desplazamientos que fueron consecuencia de ciertos factores, que inciden finalmente en las inclinaciones de esta construcción cultural.

Asociar el arte a lo productivo generaba debates ya hacia 1900, la idea de un arte nacional que fuera capaz de proyectarse desde lo popular y local hacia lo universal, reflejo de su contexto, fue parte del discurso de muchos intelectuales de la época como Carlos Isamitt, primer director de la Escuela de Artes Aplicadas que se crea en 1928 y que funcionó hasta 1968. Su plan de estudios reflejaba una especial importancia a lo popular-local, a las artesanías y a los oficios tradicionales y tuvo la intención de asociar la estética y la función como rasgo significativo. (Castillo, 2008)

Castillo señala que, en cierto modo, las artes aplicadas se resistieron a perder el sentido de obra única por sus pretensiones de obtener un reconocimiento dentro de las Bellas Artes, y por eso se esforzaron en sostener un formato académico que intentaba mantener las categorías tradicionales de la circulación artística, como los salones y las medallas. Esto las mantuvo en un “terreno jabonoso” en términos de catalogación y tipología, porque su fuerte estuvo más desde la praxis y se alejaba de las definiciones tradicionales de las Bellas Artes, y cuyas prácticas creativas ponen en problemas a las instituciones de arte tradicionales. (E. Castillo, comunicación personal, 30 de octubre de 2023)

Es así como la Universidad de Chile, inaugura dos Museos que tendrán también sus propios enfoques frente a estas prácticas artísticas, el Museo de Arte Popular Americano en 1944 y el Museo de Arte Contemporáneo en 1947, donde se crea la colección de “Artes Aplicadas”. Si bien no tenemos conocimiento aún de la existencia de algún marco conceptual que establezca los parámetros de la conformación de esta colección, lo que esperamos pueda ser parte del resultado de esta investigación, si podemos hacer referencia a ciertos desencuentros que había entre estas instituciones, las primeras a nivel continental, a partir precisamente del enfoque y de las definiciones.

En 1962 Nemesio Antúnez, como director del MAC, propuso un cambio de orientación en su estructura programática y concretó exhibiciones y actividades que incluyeron entre las expresiones artísticas, al arte popular. Este acercamiento que anunciaba un sentido renovado con respecto a la mirada antropológica, sin embargo, generó discrepancias especialmente en el círculo de las artes populares, donde Tomás Lago, como director del MAPA, denuncia la falta de pertinencia y la deformación de la expresión genuina de los

grupos tradicionales, esto a través de propuesta curatoriales que exponían desde la permeabilidad de los límites de las artes populares en el espacio del arte. (Castillo, 2023)

Fue precisamente esta perspectiva tradicionalista, la que pudo contribuir a sostener y mantener las jerarquías hegemónicas de las artes con respecto a las obras del horizonte de las artes populares y su exclusión de los circuitos artísticos, prueba de ello fue el problema institucional que causó la utilización de códigos del medio artístico para la lectura de obras del horizonte de las artes populares. Como lo señala Mosquera, el esquema hegemónico se fortalece también por condicionantes locales que son los imaginarios nacionalistas, donde el culto a las raíces y la idealización romántica de estos valores, circunscribe el arte a perímetros de circulación que finalmente limitan sus posibilidades de valoración. (Mosquera, 2010)

Parece ser que la mirada de Antúnez tuviera más vigencia que aquella de Lagos, sobre la perspectiva de las artes y la reincorporación de nuevos diálogos, en las actuales orientaciones del Museo MAC, según palabras de su director: “Hablamos de un espacio para ejercitar nuestra contemporaneidad; esto, por lo tanto, nos sugiere un programa de apertura hacia la diversidad de expresiones que nos exige revisitarnos constantemente. Buscamos constituirnos en un lugar que recuerde lo que hemos olvidado y, a su vez, que nombre lo que no ha sido dicho”. (Cruz, 2022)

## **Sobre la colección, primeros hallazgos**

Para llevar a cabo el estudio, el proyecto se propuso como objetivo general, investigar la colección de Artes Aplicadas del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, desde un enfoque curatorial, con el fin de identificar, relacionar y problematizar su historia de exhibición desde su conformación y especialmente, en el registro y documentación de ese cuerpo de obras, en el contexto de la historia del arte en Chile desde la segunda mitad del s. XX.

La metodología del estudio de caso nos ha permitido aplicar un enfoque cualitativo que abarca esta colección, como un fenómeno relevante dentro de la historia del arte en Chile, desde el coleccionismo y la circulación de obra. Al final del estudio, se espera obtener una descripción exhaustiva y cualitativa de este cuerpo de obras y su situación en cuanto a la historia de exhibición de la muestra en particular, en el contexto del circuito de las artes nacionales, desde su creación y hasta la actualidad, visualizando las relaciones con otras muestras y espacios, al mismo tiempo de problematizar el registro y documentación de piezas dentro del campo de la curaduría y la exposición artística.

Dentro de los objetivos específicos esta investigación se ha propuesto:

- Identificar y documentar la colección de “Artes Aplicadas” del MAC a partir de la revisión de piezas y de documentos de archivo, considerando además a los artistas y otros campos relevantes.
- Jerarquizar la colección según su vinculación a la historia de exhibición de ese cuerpo de obras, estableciendo cruces conceptuales con el contexto histórico y artístico nacional y con otras colecciones de arte.

- Explorar la relación dialéctica entre la exhibición de obra de artesanía en el contexto contemporáneo con el registro y documentación en el contexto museográfico, considerando su incidencia en la valoración, a partir del estudio de caso.

Nos encontramos desarrollando la primera etapa de investigación correspondiente a la revisión de fuentes, donde aún no se ha realizado la revisión presencial de las piezas de la colección que se encuentran custodiadas en la sede de Quinta Normal de la ciudad de Santiago, donde se pretende incluir la participación de artesanos y artistas que puedan aportar desde su conocimiento técnico y formal. Se considera también la consulta de documentos que permita vincular las obras desde la perspectiva artística de su historia de circulación, especialmente los cruces y diálogos que pudiesen existir con otras colecciones.

Si bien no se han visto investigaciones que aborden directamente la colección de artes aplicadas del MAC como cuerpo de obra, se ha podido revisar documentación relacionada al ámbito de las artes aplicadas y al contexto histórico donde se enmarca el concepto, todo indica que su conformación podría responder a ciertas derivas e intentos de incluir esta categoría en el inventario de un espacio universitario, como el resultado de una época que, con cierta imposición, incluye estas obras en un museo, no sin problemas de clasificación, porque siempre tuvieron un sesgo cuyo origen era más productivo que creativo. Por eso no pasaron por la investigación organizada, la ficha o la investigación que les aportara desde la curaduría y la museografía. (C. Yasky, comunicación personal, 3 de noviembre 2023) La información existente nos lleva en primer lugar, al sitio web de la Biblioteca Digital de la Universidad de Chile, en el apartado del Museo de Arte Contemporáneo, se presenta la colección de “Artes Aplicadas” que incluye 45 obras, 37 indicadas como artesanía y 8 de ellas en “otro”.

De las piezas, 26 están registradas como anónimas y el resto pertenece a 13 autores que, si bien es posible reconocer en el universo de las artes aplicadas y desde su participación en salones o como profesores de la escuela, en algunos casos sus prácticas fueron múltiples y se desenvolvían tanto en la pintura, en la escultura o en los tapices. Se puede mencionar a Inés Puyó, quien participó de la Feria de Artes Plásticas en el parque Forestal entre 1959 y 1961, donde obtuvo un premio por una pintura y Waltraud Petersen como escultora, fue parte de la séptima edición en 1965 y en el Parque Balmaceda en 1966 y 1967. (Tapia, 2022).

Por su parte y en el ámbito de lo textil, Ana Cortés y Maruja Pinedo son reconocidas por su trayectoria en la pintura, participaron en los Salones Nacionales y obtuvieron importantes reconocimientos antes de incorporar el textil dentro de su práctica artística. Los casos de Paulina Brugnoli y Jean Lurçat, han sido publicados por Josefina de La Maza en artículos que aportan sobre piezas puntuales y entregan algunas luces sobre la condición general de esta tipología en el contexto expositivo: “La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo” y “Las vidas de Janus Jean Lurçat y el Museo de la Solidaridad”, que anuncia una posible articulación de esta colección y las obras del MAC y con ello abre posibilidades de visualizar diálogos de este tipo en otros casos.

Sobre la temporalidad, si bien el registro incluye solo 6 obras fechadas entre 1944 y 1963, el “Catálogo Razonado Colección MAC” de 2017, agrega nueva información para las obras de Pinedo (1922), Puyó (1957), Cortés (1958) y Brugnoli (1969) que amplían el horizonte

más allá incluso, de la existencia de la Escuela de Artes Aplicadas y del Museo, con distintas autoridades también a cargo de las instituciones, algo a considerar en la revisión de los criterios de conformación y registro de la muestra.

Una de las etapas más importantes del trabajo realizado hasta ahora, ha sido la revisión de fuentes primarias, en específico del Fondo de Archivo Institucional del MAC (FAIMAC) que se encuentra disponible en el archivo análogo en la sede del Parque Forestal en la ciudad de Santiago. En varias sesiones se ha podido revisar documentos pertenecientes a los inventarios y a la correspondencia (1945 a 1991), en un proceso que aún está en desarrollo y que tiene por delante también la revisión de los Catálogos de Impresos Históricos (1947 a 1991) y los Catálogos de los Salones y la Colección de Recortes de Prensa (1947-1968). Dentro de los primeros hallazgos y en cuanto a la evolución de la colección, si bien el MAC fue fundado el año 1947, recién para el inventario de 1961 se confirma la existencia de una “Sección de Artes Aplicadas”, ya que hasta ahora no parece haber un documento fundacional o conceptual que defina cuáles obras pasaron a formar parte de esa colección o cuáles fueron los criterios curatoriales, lo que sí se ha podido constatar es que se trataba de 33 piezas de cerámica de distintos horizontes técnicos, todas anónimas o con referencia autoral a “alumnos de la escuela de artes aplicadas”, sin mayor detalle de autor. Para esa fecha, los textiles y los esmaltes sobre metal, que hoy son parte de la colección, formaban secciones aparte, y donde sí había información de sus autores, todos ellos profesores de la Escuela de Artes Aplicadas.

Hasta 1991 la sección “aparece y no aparece” en la documentación de inventario, sin razón o motivo aparente, lo que sí es posible notar es cierta variación en la denominación de lo anónimo en relación a lo sin autor y a la autoría de alumno, que podría entenderse como tres maneras distintas de nombrar lo mismo, sin embargo, parece ser que de alguna forma estas distinciones en el registro dan cuenta también del contexto en el cual se documenta y donde no habría habido mayor intención de incluir el nombre del autor, es decir ese desconocimiento no corresponde a una eventualidad histórica o a una causalidad de la formación de la colección, más bien a la poca relevancia que se le podría haber dado a quien hizo esa obra. Actualmente en el arte contemporáneo, la conciencia de ser artista y de autor en una obra, más allá de la materialidad, el origen o el uso, ya lo define como arte. (L. Hinojosa, comunicación personal 22 de noviembre de 2023)

Por otra parte, resulta interesante también observar la evolución en cuanto a los conceptos que agrupan las demás manifestaciones artísticas, muy vinculadas a las técnicas y materialidades más que a los conceptos artísticos que podría ser el fenómeno hoy en día. La denominación de las otras colecciones podría tener una incidencia en la denominación general para el registro de obras en general, según los registros de inventario del museo, esta colección fue denominada como: sección de Artes Aplicadas (1961), Listado de esculturas (1974), Inventario de piezas menores (1975), Cerámica (1976), sin que exista un respaldo de confirmación de la actual colección. En esa década el museo agrupaba sus colecciones por técnica, registrando 10 secciones para 1976: óleo, grabados, esculturas, dibujos, acuarelas, témperas y tintas mixtas, cerámica, fotografía, gobelinos, collage, esmalte sobre metal.

Con el fin de profundizar en este período desde la fundación del Museo hasta el primer inventario que da cuenta de la sección en estudio, se procedió a la revisión de correspondencia desde 1940, llama la atención que, si bien la declaración de objetivos del Museo se refiere a “difundir las artes desde una perspectiva amplia, sin sesgo y desde la amplitud refiere a lo disciplinar y a lo territorial”, donde las artes aplicadas fueron parte del concepto y del espíritu fundacional, no es posible encontrar en la muestra inaugural obras que correspondan en específico al horizonte de las artes aplicadas o a esa colección. La invitación que hizo Marcos Bontá como director del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Chile a varios artistas para que donaran o prestaran sus obras a la exposición inaugural, no incluye finalmente creaciones específicas sobre este campo y solo es posible identificar en un listado manuscrito sobre la referencia técnica de los artistas invitados, la vinculación del propio Bontá, Héctor Banderas y Víctor Abrigo, cuyas obras no llegaron a formar parte de la sección de estudio.

La línea de investigación nos lleva entonces al ámbito de la extensión, y la posibilidad de que esta sección se haya formado con el fin de itinerar una muestra por espacios culturales regionales, que diera cuenta de la nueva metodología de enseñanza para las artes que se estaba promoviendo desde la Universidad de Chile a través de la Escuela de Artes Aplicadas y del mismo Museo de Arte Contemporáneo y donde la cerámica cumplía un rol muy relevante en la vinculación con las comunidades desde los talleres y desde las propias exhibiciones. Prueba de ello es la carta del 26 de agosto de 1949 de Romano De Dominici, director del Instituto de Extensión a Santiago Peña de la ciudad de La Serena, donde le confirma la realización de una exposición en esa ciudad del norte de Chile en el marco de las Escuelas de Primavera y donde hace énfasis en los talleres de Artes Aplicadas, en particular de cerámica, que se llevarán a cabo por profesores de la misma escuela. Esa modalidad de extensión a regiones tenía una frecuencia que permite inferir la existencia de una muestra enfocada a esas itinerancias, más aún cuando encontramos un manuscrito fechado el 11 de diciembre de 1948, donde se indica un total de 32 cerámicas facilitadas desde la Escuela de Artes Aplicadas al Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, junto a 4 esculturas de hierro forjado y 5 esmaltes sobre metal, más 5 vitrinas en distintos tamaños, como principal y único antecedente histórico sobre la conformación de la colección de Artes Aplicadas en el MAC.

## Notas

1. Afiche expositivo de la colección permanente, Museo de América, registro en sala noviembre 2023.
2. Fundado el 18 de septiembre de 1880 con el nombre de Museo Nacional de Pinturas, y su actual edificio se inauguró el 21 de septiembre de 1910, en el marco de las celebraciones del centenario de la República.
3. Fundado el 2 de mayo de 1911.
4. Fundado el 14 de septiembre de 1830 con el nombre de Museo Nacional.

## Bibliografía

- Alegría, Luis, “Museos y Campo Cultural: Patrimonio indígena en el Museo de Etnología y Antropología de Chile”, *Revista Conserva*, 2004.
- Alegría, Luis, “Las Colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile, ¿Inventación o construcción patrimonial?”, *Anales del Museo de América* 15, 2007.
- Berrios, Pablo y otros autores, “La construcción de lo contemporáneo, la institución moderna del arte en Chile (1910 – 1947)”, *Estudios de Arte*, Santiago 2012.
- Bishop, Claire. “Radical Museology, or, ¿What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?”, London 2013.
- Caputo, Alessandra. “¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas”, *AISTHESIS* N° 66 (2019): 187-210, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Castillo, Eduardo, “La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968)”, *Diseño en Palermo. III Encuentro Latinoamericano de Diseño* 2008, p.72.
- Castillo, Eduardo, “Arte popular y extensión universitaria: algunas categorías en tensión durante los años 1960 en Chile”, *IV Congreso Interdisciplinario de investigación en arquitectura, diseño, ciudad y territorio, intersecciones*, 2023.
- Cruz, Daniel, “El museo que permea a la universidad: una morfología sensible”, *Revista Anales Séptima Serie. N° 20/2022*, p. 203.
- De La Maza, Josefina, “La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo”, *Revista 180*, 2021, (48), 66-73.
- De La Maza, Josefina, “Las vidas de JanusJean Lurçat y el Museo de la Solidaridad”, *Aisthesis* N° 68, 2020, p. 47-62.
- Duarte, Danilo, “Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848 – 1872: un gesto republicano”, *Cuadernos de Historia* 56, Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile, junio 2022 (p.141 a 169).
- Escobar, Ticio, “El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular”, *Metales Pesados*, segunda edición 2007.
- Escobar, Ticio, “Aura Latente, Estética, Ética, Política, Técnica”, *Colección Nociones Comunes*, Ediciones Tinta Limón, Buenos Aires 2021.
- Giunta, Andrea, “Contra el canon, el arte contemporáneo en un mundo sin centro”, *Argentina*, 2020.
- Guash, Ana Maria, “El arte del s. XX en sus exposiciones. 1945-2007”, *Ediciones del Serbal*, segunda edición ampliada 2009, España.
- Mac, Facultad de Artes Universidad de Chile, “Catálogo Razonado Colección MAC”, Santiago 2017.
- Ocampo, Estela, “Apolo y la Máscara. La Estética Occidental Frente a las Prácticas Artísticas de Otras Culturas”, *Editorial Icaria*, Barcelona 1985.
- Pollock, Griselda, “Diferenciando el canon, el deseo feminista y la escritura de las historias del arte”, *EX(it) LIBRIS*, España edición 2022.
- Rodriguez, Hernán, “Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940”. *Fundación Mario Góngora*, diciembre 1992. Capítulo: Exposiciones de Arte en Santiago 1843-1887, p. 279 a 314.

Mosquera, Gerardo, "Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization and Cultural Dynamics", 2013, <http://archive.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf>

Mosquera, Gerardo, "Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalismos y cultura", EXIT Publicaciones, España 2010.

## Recursos de internet

Biblioteca Digital de la Universidad de Chile, Colección Artes Aplicadas MAC, noviembre 2023: [https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/search?vid=56UDC\\_INST:56UDC\\_INST](https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/search?vid=56UDC_INST:56UDC_INST)

Museo MAC, noviembre 2023: <https://mac.uchile.cl/>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/coser-curar>

## Tesis

Soto, Greta, Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, Universidad de Chile, "La convergencia entre Artes Aplicadas, Artes Populares y Bellas Artes. El tránsito Hacia la exploración de nuevas materialidades y/o de una estética experimental, 1964-1966", Santiago 2021.

Tapia, Carolina, Tesis para obtener el grado de Magister en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez, "La Feria de Artes Plásticas en Santiago de Chile, estudio histórico social de un evento incómodo, 1959-1971", Santiago 2022.

---

**Abstract:** This essay addresses the analysis in the valuation of works that stem from practices considered artisanal in artistic circuits, by studying the ways they are exhibited in the context of contemporary art, as well as the impact that traditional practices have had on registration and documenting collections in museums, and their marginalization.

The project presented as a case study, with its theoretical framework and state of the issue, is the Applied Arts collection of the Museum of Contemporary Art of the University of Chile (MAC). Consisting of a group of mid-20th century works, the practices used to create them put a strain on the traditional scheme of the arts, allowing us to understand, within that context, the conceptual results of an era in Latin America and its incidence in curatorships during that period.

**Keywords:** craftsmanship - handcrafts - contemporary art - applied arts - collections - registration - documentation

**Resumo:** O presente ensaio aborda a análise da atribuição de valor às obras provenientes de práticas consideradas artesanais nos circuitos artísticos, mediante o estudo dos seus modos de exibição no contexto da arte contemporânea, assim como a incidência que práticas tradicionais sobre registro e documentação das coleções em instituições museais tem tido na marginação destas manifestações. O projeto para o estudo de caso, o marco teórico e o estado da arte da questão são explanados, com base na coleção da “Artes Aplicadas” do Museu de Arte Contemporânea da Universidad de Chile (MAC), um grupo de obras de meados do século XX cujas práticas criativas tensionaram o esquema tradicional das artes e que nos permitirá entender a partir desse contexto, o resultado, no plano conceitual, de uma época da América Latina e da incidência das curadorias al longo do tempo.

**Palavras-chave:** ofícios - artesanato - arte contemporânea - artes aplicadas - coleções - registro - documentação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---