

SOCIEDAD Y CULTURA

UN EVENTO INCÓMODO

La Feria de Artes Plásticas en Santiago, 1959-1972

Carolina Tapia Valenzuela



CAROLINA TAPIA VALENZUELA (1980) es magíster en Historia del Arte por la Universidad Adolfo Ibáñez. Sus áreas de interés se enmarcan en las artes visuales y la cultura popular. Su principal tema de estudio es la Lira Popular, nombre con el que se conoce en Chile a los pliegos de poesía popular impresa, representantes de la literatura de cordel. Ha realizado artículos de difusión, ponencias y proyectos de investigación con el objetivo de divulgar esta manifestación. Trabaja en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional.

UN EVENTO INCÓMODO

La Feria de Artes Plásticas en Santiago, 1959-1972

Carolina Tapia Valenzuela



© 2025, CAROLINA TAPIA VALENZUELA

© 2025, CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA (CIDBA)

Primera edición: noviembre de 2025

Derechos de edición reservados para todos los países

Inscripción n.º 2025-A-6622

ISBN 978-956-244-634-1 (título)

ISBN 978-956-244-071-4 (colección)

Se autoriza la reproducción de fragmentos breves de esta obra según lo indicado en el artículo 71 B de la ley n.º 17336 de Propiedad Intelectual, siempre que se mencione su fuente, título y autor.

La imprenta garantiza la entrega de cinco ejemplares correspondientes al depósito legal establecido en el artículo 14 de la ley n.º 19733.

*Directora Nacional Servicio Nacional
del Patrimonio Cultural*
NÉLIDA POZO KUDO

Edición y diseño
ARTURO MOLINA BURGOS

Directora Biblioteca Nacional de Chile
SOLEDAD ABARCA DE LA FUENTE

Correctora de estilo
JIMENA ROJAS COLVIN

*Director (s) Centro de Investigaciones Diego
Barros Arana y director editorial responsable*
JAIME ROSENBLITT BERDICHESKY

Imagen de tapa
EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE RUBÉN
MORALES CUEVAS, PRIMERA FERIA DE
ARTES PLÁSTICAS, PARQUE FORESTAL, 1959.
FOTOGRAFÍA DE ANTONIO QUINTANA.
SUBFONDO ANTONIO QUINTANA
CONTRERAS, COLECCIÓN ARCHIVO
FOTOGRAFICO, ARCHIVO CENTRAL ANDRÉS
BELLO, UNIVERSIDAD DE CHILE.

EDITADO EN

Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (CIDBA)

Biblioteca Nacional de Chile

Avenida Libertador Bernardo O'Higgins n.º 651, Santiago

+56229979768 www.centrobarrosarana.gob.cl

IMPRESO EN CHILE | PRINTED IN CHILE

SOCIEDAD Y CULTURA
VOLUMEN LXXV

UN EVENTO INCÓMODO

La Feria de Artes Plásticas en Santiago, 1959-1972

Carolina Tapia Valenzuela



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE CHILE



CENTRO
DE INVESTIGACIONES
DIEGO BARROS ARANA

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| SIGLAS Y ABREVIATURAS | 11 |
| PALABRAS PRELIMINARES Y AGRADECIMIENTOS | 13 |
| PRESENTACIÓN | 15 |
| INTRODUCCIÓN | 19 |
| ARTE Y ARTESANÍA FRENTE A FRENTE | 25 |
| <i>Arte como campo autónomo: Sistema del arte</i> | 28 |
| Bellas artes <i>versus</i> artesanía | 31 |
| Institucionalidad, funciones y actividades del sistema del arte | 34 |
| <i>Ferias artísticas</i> | 38 |
| Configuración espacial de las ferias artísticas | 42 |
| <i>El mundo del arte</i> | 48 |
| La función del comisariado | 49 |
| El ejercicio de la crítica de arte | 51 |
| <i>Campo artístico en Chile</i> | 54 |
| <i>Campo artesanal</i> | 62 |
| <i>Campo artesanal en Chile</i> | 66 |
| Artesanía como campo cultural | 70 |
| FERIA DE ARTES PLÁSTICAS | 79 |
| <i>Contexto cultural y artístico en Chile hacia la década de 1960</i> | 80 |
| <i>Ediciones y versiones</i> | 86 |
| Ediciones realizadas en el parque Forestal | 88 |
| Versiones realizadas en el parque Forestal | 118 |

| | |
|--|-----|
| Ediciones realizadas en el parque Balmaceda | 130 |
| <i>La Feria de Artes Plásticas del parque Forestal: evento artístico-cultural, reflejo del contexto social</i> | 135 |
| ORGANIZACIÓN | 141 |
| <i>Gestión e implementación de la Feria: Germán Gasman y el Museo de Arte Moderno</i> | 142 |
| Equipo organizador | 142 |
| Museo de Arte Moderno (MAM) | 146 |
| Apoyos institucionales, patrocinios y auspicios | 148 |
| <i>Germán Gasman y el MAM: ¿Actores incómodos en el contexto artístico-cultural?</i> | 156 |
| SELECCIÓN ARTÍSTICA | 161 |
| <i>Criterios de selección: de libre participación a elección por sorteo</i> | 161 |
| El rol del comisario en la selección artística | 167 |
| «El Arca de Noé de los estilos» | 170 |
| Desde la confrontación entre el arte figurativo y el abstracto hasta el «arte pop» | 171 |
| <i>Feria «Libre» de Artes Plásticas: positiva comunión entre el arte y la artesanía</i> | 181 |
| CONFIGURACIÓN ESPACIAL Y CARACTERÍSTICAS | 187 |
| <i>Influencia del lugar de emplazamiento: parque Forestal y parque Balmaceda</i> | 187 |
| <i>Características de la Feria del parque Forestal</i> | 196 |
| Carácter desordenado y abigarrado de la Feria | 197 |
| Carácter inclusivo y festivo de la Feria: protagonismo del público | 201 |
| <i>¿Una exposición de arte?</i> | 204 |
| RECEPCIÓN CRÍTICA | 209 |
| <i>Cobertura en medios de difusión</i> | 210 |
| <i>Reseñas: de los aspectos artísticos a sus particularidades como evento cultural</i> | 216 |

| | |
|--|-----|
| Artistas como tema central y descripción de obras | 216 |
| El protagonismo del arte abstracto y el rechazo de las obras «pop» | 220 |
| Rasgos característicos de la Feria como tema | 224 |
| <i>El rol de la crítica de arte</i> | 228 |
| UN EVENTO INCÓMODO EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL | 233 |
| <i>Feria de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno: un modelo de gestión exitoso y un actor institucional incómodo</i> | 233 |
| <i>Una feria de arte con tintes de festival</i> | 236 |
| <i>La Feria bajo la mirada crítica</i> | 238 |
| <i>Entre un festival artístico y un mercado de artesanías</i> | 240 |
| ANEXOS | 243 |
| <i>Anexo 1. Expositoras y expositores</i> | 243 |
| <i>Anexo 2. Programación cultural de la Feria de Artes Plásticas, parque Forestal (1959-1965) y parque Balmaceda (1966-1967)</i> | 265 |
| <i>Anexo 3. Planos y línea de tiempo</i> | 277 |
| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA | 285 |

SIGLAS Y ABREVIATURAS

| | |
|--------|--|
| ANAI | Asociación Nacional de Artistas Independientes |
| APRA | Alianza Popular Revolucionaria Americana |
| ASICH | Acción Sindical Chilena |
| Asimet | Asociación de Industrias Metalúrgicas y Metalmecánicas |
| BAM | Ballet de Arte Moderno |
| CAP | Compañía de Aceros del Pacífico |
| CEMA | Centros de Madres |
| GENECA | Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística |
| CIA | Central Intelligence Agency |
| CNCA | Consejo Nacional de la Cultura y las Artes |
| COCEMA | Coordinadora de Centros de Madres |
| coord. | coordinadora o coordinador |
| COR | Correspondencia [código FAIMAC] |
| CORA | Corporación de Reforma Agraria |
| CORFO | Corporación de Fomento a la Producción |
| CRAV | Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar |
| DIBAM | Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos |
| dir. | director |
| EAO | Escuela de Artes y Oficios |
| ed. | editora o editor |
| eds. | editoras o editores |
| ENDESA | Empresa Nacional de Electricidad S. A. |

| | |
|-----------------|---|
| ESSO | Standard Oil |
| Factomet | Empresa Alfonso Wolf y Cía. |
| FAIM | Fondo de Archivo Institucional del Museo [de Arte Contemporáneo] |
| FAIMAC | Fondo de Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo |
| FISA | Feria Internacional de Santiago |
| FLACSO | Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales |
| GAN | Galería de Arte Nacional |
| IAM | Instituto de Arte Moderno |
| <i>ibid.</i> | <i>ibidem</i> (allí mismo, en el mismo lugar) |
| INDAP | Instituto de Desarrollo Agropecuario |
| ITUCH | Instituto del Teatro de la Universidad de Chile |
| MAC | Museo de Arte Contemporáneo |
| MAM | Museo de Arte Moderno |
| MNHN | Museo Nacional de Historia Natural |
| MoMA | Museum of Modern Art |
| n.º | número |
| OEA | Organización de Estados Americanos |
| <i>op. cit.</i> | <i>opus citatum, opere citato</i> (la obra citada, en la obra citada) |
| p. | página |
| <i>P. E. C.</i> | <i>Política Economía Cultura</i> (revista) |
| pp. | páginas |
| SERCOTEC | Servicio de Cooperación Técnica |
| UPI | United Press International |
| vol. | volumen |

PALABRAS PRELIMINARES Y AGRADECIMIENTOS

El presente libro se basa en la tesis titulada *La Feria de Artes Plásticas en Santiago de Chile. Estudio histórico social de un evento incómodo, 1959-1971*, concluida el año 2022 para obtener el grado de Magíster en Historia del Arte de la Universidad Adolfo Ibáñez. Mis primeras palabras de agradecimiento están dirigidas al programa de estudios que me permitió abordar este importante y fascinante tema y llevar a cabo su investigación con rigurosidad, lo que sin duda debo al acompañamiento de mi profesora guía, Soledad García. Quiero agradecer su interés por el proyecto, su preocupación, las conversaciones sostenidas, consejos brindados y su paciencia en las correcciones. Un gran apoyo.

También quiero expresar mi agradecimiento a todos quienes apoyaron y colaboraron en el desarrollo de esta investigación y en la concreción de su publicación como libro.

De manera especial expreso mi reconocimiento a Sara Costa, viuda de Lorenzo Berg, quien muy amable y generosamente me enseñó y compartió los valiosos documentos, fotografías y archivos de prensa que conserva sobre la Feria de Artes Plásticas. Asimismo a su familia, en particular a Jessie Berg por el apoyo brindado en la fase de la edición del libro.

Agradezco a las personas que contribuyeron brindándome su testimonio, sus recuerdos representaron un invaluable marco de referencia para el desarrollo de la investigación. Reconozco nuevamente a Sara Costa, también a Francisco Brugnoli, Pedro Labowitz, Jimmy Scott, Omar Larraín, Fernando Arriagada y a los Mimos de Noisvander —Eduardo Stagnaro, Oscar Figueroa, Francisca Infante, Olga Covacevic, Rocío Rovira— por sus entrevistas.

Me gustaría agradecer a mis colegas de la Biblioteca Nacional. Esta investigación se sustenta fundamentalmente en la revisión de archivos de prensa, y considero muy importante poner de

manifiesto la amabilidad de funcionarios y funcionarias, así como también la atención y apoyo de las jefaturas: Paulina Olivos, de sección Periódicos, y Mauricio Castro, de sección Hemeroteca. De forma particular agradezco a Soledad Abarca, exjefa del Archivo Fotográfico, quien no solamente me guio en la búsqueda de documentos sobre la Feria, sino que también me alentó y acompañó con su amistad en este largo proceso. En la etapa de la producción del presente libro, agradezco al equipo del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, especialmente a Rafael Sagredo, exdirector, quien propuso su publicación. Hago extensivo este reconocimiento por su amistad y apoyo a varias y varios colegas más.

En esta última etapa de la publicación del libro, expreso mi gratitud a Jimena Rojas Colvin por su labor en la corrección de estilo, sus consejos y opiniones brindadas. Además, por su interés en el tema y datos que compartió conmigo. Fue un gusto conocerla.

En lo personal, quiero agradecer a amigas y amigos y tantas otras personas con las que compartí este proceso y manifestaban su interés por saber su avance y resultado, y por supuesto agradecer a mi familia, su acompañamiento, preocupación y satisfacción por ver culminado este proceso con la publicación de este libro.

Carolina Tapia Valenzuela

PRESENTACIÓN

En diciembre de 1959, el parque Forestal de Santiago fue escenario de una actividad artístico-cultural sin precedentes en Chile, tanto por su formato como por el éxito que alcanzó en cuanto a la participación de expositores y visitantes. A un costado del río Mapocho alrededor de trescientos artistas de distinta condición, entre los que se encontraban profesionales, estudiantes, aficionados y artesanos, se instalaron y presentaron sus obras ante un numeroso y heterogéneo público, que también disfrutó de la realización de concursos artísticos, espectáculos musicales y exhibición de películas, e incluso de la oferta de bebidas y comida, todo en un mismo lugar. Este particular evento se denominó «Feria de Artes Plásticas».

La Feria de Artes Plásticas fue organizada por el abogado Germán Gasman con la colaboración de personas que, de manera similar a él, no eran artistas. Asimismo, participaron el escultor y empresario Arturo Edwards, los pintores Ida González y Manuel Carmona, la grabadora Dinora Doudtchitzky en representación del Taller 99 y el escultor Luis Reyes Vivanco en representación de la Escuela de Bellas Artes.

El éxito del evento hizo que se repitiera en los años siguientes en diferentes ediciones y versiones que se extendieron hasta 1972, que consideraron además como escenario el parque Balmaceda de la comuna de Providencia y nuevas actividades llevadas a cabo por la Municipalidad de Santiago. Desde su segunda edición, la Feria se gestionó bajo la figura institucional del recién creado Museo de Arte Moderno (MAM) presidido por Gasman; con el paso de los años se fueron incorporando otros colaboradores entre los que destaca principalmente el escultor Lorenzo Berg.

Planificada con el fin de acercar la práctica artística a las personas, y de esta manera propiciar y facilitar la venta de obras, la Feria de Artes Plásticas no solo cumplió con este propósito,

sino que lo sobrepasó ampliamente. Desde su primera edición se posicionó como una propuesta que significaba mucho más que una nueva alternativa de difusión artística, pues fueron varios los rasgos que distinguieron a la Feria de otro tipo de exposiciones. Primero, la diversidad de obras: se exhibieron y comercializaron pinturas, esculturas y grabados, obras de arte aplicado y producciones definidas de manera genérica como arte popular, entre ellas artesanías y disímiles objetos elaborados en base a un amplio abanico de materialidades y técnicas. Segundo, su ubicación al aire libre permitiendo ofrecer el evento a toda la ciudadanía sin distinción. Tercero, la presencia de las y los artistas y artesanos en la muestra, cuya participación fue fundamental para concretar las transacciones de manera directa, pero más importante aún para establecer una relación cercana con los visitantes. Cuarto, la realización de actividades complementarias como certámenes artísticos dirigidos a artistas, público infantil y adolescente, y presentaciones de espectáculos culturales. Por último, la disposición de puntos de venta de bebida y comida en el lugar, favoreciendo permanencia y estadía.

Dentro del ámbito del arte, esta muestra se estableció como un espacio en el cual consagrados y noveles artistas dieron a conocer su producción a nivel masivo, constituyéndose en una vitrina para la difusión de diversos estilos y tendencias artísticas. A pesar de ello, se constata un conocimiento limitado de la Feria de Artes Plásticas a nivel historiográfico. Esto se refleja en el poco reconocimiento que tuvo de manera contemporánea. Si bien la exposición logró atraer la atención de la prensa que cubrió todas sus ediciones y versiones, la crítica especializada se refirió a la actividad de manera desigual a lo largo de los años en que se realizó.

De acuerdo a lo señalado, el estado de la cuestión es reducido. No existen trabajos monográficos dedicados a la Feria de Artes Plásticas, solamente menciones en estudios que abordan temas como la crítica, la institucionalización del campo del arte o la producción artística en general de nuestro país. De hecho, la posición historiográfica de la Feria de Artes Plásticas se sitúa en las referencias a pie de página en publicaciones como: *Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales* (2004) de Ana María Risco; *Textos sobre arte* (2015) con recopilación, edición y anotaciones de Adriana Valdés y Ana María Risco, que también

reúne artículos de Enrique Lihn; *1959-2009 / 50 años / Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile* (2011), específicamente, el capítulo de Gaspar Galaz titulado “Destellos de memoria: vida y arte, a 50 años de la fundación de la Escuela de Arte”.

En el libro *Chile arte actual* (1988) de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, aunque la información que se entrega sobre la Feria se aborda de manera extensa en una nota a pie de página, cabe destacar que dentro del cuerpo del texto se instala este evento como parte del circuito de actividades de difusión artística de la década de 1960. De igual manera se la alude en las publicaciones *Pintura chilena 200 años* (2006) de Ricardo Bindis; *Escultura en Chile. Otra mirada para su estudio* (2017) de Enrique Solanich; y *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947-1968)* (2018), de Pablo Berríos y Eva Cancino.

Con respecto al libro de Berríos y Cancino, en el marco del desarrollo de la presente investigación se ha constatado la inclusión de información inexacta, ya que de manera errónea los autores adjudican la realización de la Feria de Artes Plásticas al Instituto de Arte Moderno¹. Esta equivocación se reitera en un número especial de la publicación electrónica *Observatorio Cultural* (2019) dedicado a Nemesio Antúnez, en el capítulo “Nemesio, gestor: hacia un museo vivo” de Eva Cancino. En este texto se señala nuevamente que la implementación del evento estuvo a cargo del Instituto de Arte Moderno, más específicamente del Museo de Arte Moderno de dicho Instituto², relacionando su organización con Nemesio Antúnez³. Se verá más adelante que Antúnez participó en la Feria, pero no se involucró en su gestión.

Se han identificado menciones a la Feria de Artes Plásticas en catálogos y estudios monográficos de artistas, como *Contrapunto* (1997), dedicado a la obra de Eduardo Ossandón; *Sin miedo* (2007), sobre la obra de Félix Maruenda; y *Carmen Aldunate: sin corazas* (2020), de la autora Patricia Arancibia Clavel, que aborda

¹ Pablo Berríos y Eva Cancino, *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947-1968)*, pp. 205-207.

² Si bien el Instituto de Arte Moderno, fundado en 1954, tenía entre sus objetivos crear el Museo de Arte Moderno, al parecer dicha entidad no se concretó, ya que no se ha encontrado información al respecto. Para más detalle ver reseña sobre Arturo Edwards, presidente del Instituto, en el capítulo “Organización”.

³ Eva Cancino Fuentes, “Nemesio, gestor: hacia un museo vivo”, pp. 20-23.

la vida de la pintora. Cabe señalar, además, las referencias que los propios artistas indican acerca de la Feria como una más de las exposiciones en las que se presentaron, tanto de manera contemporánea en catálogos como en textos posteriores. Valentina Cruz y Lautaro Labbé registran su participación en la Feria en el catálogo *2 nuevos escultores* (1964). En la reseña del artista Félix Maruenda del catálogo *3ª Bienal de Escultura Consorcio La Chilena Consolidada* (1967) se indica de manera general su presencia en «Ferias de Artes Plásticas», sin detallar ediciones ni años. Como antecedente del desarrollo de su obra, Francisco Brugnoli hace referencia a esta actividad en varias publicaciones: en el texto “Imagen del hombre” (1970) de Miguel Rojas Mix⁴, y en los artículos de su autoría “Berlín - Berlín: ¿Dónde estoy?” (1989) y “Arte y reforma universitaria 1960-1973” (2019).

Desde el área de la artesanía también se ha hecho mención a la Feria de Artes Plásticas. Se da a conocer información detallada de la actividad en dos libros de los artesanos urbanos Alicia Cáceres y Juan Reyes: *Historia hecha con las manos. Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo xx* (2008), específicamente en el capítulo “Las Ferias del parque Forestal y el Museo de Arte Moderno”, y *Artesanía urbana en Chile* (2019). Por otra parte, en el documento *Política de fomento de las artesanías 2010-2015*, elaborado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), se incluye la actividad como antecedente en el diagnóstico de este sector cultural.

Con el objetivo de reconstruir la historia de la Feria de Artes Plásticas y ponderar su limitado reconocimiento en el ámbito artístico contemporáneo, la propuesta de esta investigación consiste en analizar esta actividad no solamente a partir de las obras expuestas y artistas participantes, sino que considerando además otros antecedentes que permitan situarla tanto en el circuito de actividades de difusión artística como en el contexto artístico-cultural y, aún más, en el contexto socio-político del momento.

⁴ Miguel Rojas Mix, “Imagen del hombre”, pp. 75 y 76.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la Feria de Artes Plásticas se basa en la premisa que la autora Anna María Guasch sigue para el análisis de las exposiciones de arte contemporáneo, que plantea en su texto *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007* (2009), en el cual establece que para evaluar la posición que estas iniciativas ocupan en el ámbito artístico es importante examinarlas por las obras y artistas que forman parte de ellas, pero también por las instituciones y agentes del sistema y del mundo del arte que se involucran en su desarrollo y recepción. En la Feria de Artes Plásticas se exhibieron obras de arte, objetos de artes aplicadas, artesanías y otras producciones de las artes populares, con la asistencia de los actores propios de estas áreas. Por lo tanto, además de las obras y expositores presentes, los otros antecedentes que se tienen en cuenta para el análisis son, precisamente, los actores institucionales y agentes, tanto del ámbito del arte como de la artesanía, que participaron en su organización, funcionamiento y recepción como actividad artístico-cultural.

Con el propósito de situar la Feria de Artes Plásticas en un contexto cultural más amplio, que implica reconocer la realidad social y política de la época, se toma la postura que Néstor García Canclini expone en *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (2010), específicamente en el capítulo “Arte y sociología en la década del 70”, que comprende el desarrollo de la actividad artística como parte de la sociedad y en relación con las condiciones materiales de su producción, sin dejar de lado sus especificidades cualitativas y simbólicas como práctica artística. De esta manera, la metodología propuesta para esta investigación se enmarca en la historia social del arte, perspectiva que se enfoca en establecer vínculos entre la obra de arte, o práctica artística, y su contexto social de producción, considerando la inserción del

artista en la sociedad y la recepción que de parte de ésta genera su quehacer⁵.

Para el estudio de la Feria de Artes Plásticas se utilizaron diversos tipos de fuentes, como documentos escritos, fotografías y producciones audiovisuales. Entre los primeros, la principal fuente fue la prensa, principalmente los diarios *La Nación* y *El Mercurio* y revista *Ercilla*, medios que destacan por la publicación de noticias y artículos sobre arte y cultura. Los periódicos proporcionaron antecedentes acerca de la organización de la Feria, expositores participantes, obras expuestas, recepción de la crítica y en menor medida del público. También se consultaron documentos institucionales, catálogos y publicaciones de la época.

Las fotografías provienen de colecciones de fotógrafos conservadas en instituciones públicas, colecciones particulares y de registros gráficos de la prensa. Los documentos audiovisuales se encuentran tanto en instituciones públicas como en manos de privados. De estas fuentes se obtuvieron antecedentes sobre las obras expuestas, expositores participantes, actividades culturales realizadas y características físicas de la exposición; además, aportaron datos sobre el *ambiente* generado en el lugar.

Acerca de las fuentes de información utilizadas es importante hacer referencia a su caracterización, en específico a su autenticidad, especialmente relevante en el caso de los registros de prensa en tanto se constituyeron en la documentación principal de esta investigación.

Una de las principales características de las fuentes o documentos es su autenticidad. El autor Jerzy Topolsky postula que un documento se considera auténtico si se conoce el tiempo de su origen y el lugar a que se refiere, pero también se debe tener en cuenta la información en sí que contiene la fuente, su grado de autenticidad (en el sentido de verídico) o falsedad (posibilidad de que la fuente sea total o parcialmente falsa), y si se trata de fuentes primarias o secundarias (copias, extractos, etc.)⁶. Ezequiel Ander-Egg, por su parte, establece que los documentos pueden ser de distintos tipos, como las fuentes históricas propiamente

⁵ Magdalena Dardel Coronado, “Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico”, p. 259.

⁶ Jerzy Topolsky, *Metodología de la Historia*, pp. 142-146.

tal (documentos que contienen información para la posteridad de forma intencionada), fuentes estadísticas, informes y estudios, memorias y anuarios, documentos oficiales, personales, gráficos, orales, mapas, archivos privados, la prensa, etc.⁷. La prensa, para Ander-Egg,

representa un medio eficaz y de fácil consulta para el investigador, con una gran variedad de temas. Por una parte, provee información del pasado de un pueblo, ciudad, provincia o país (consultando el archivo del diario o de la revista); por la otra, ofrece un reflejo de acontecimientos de la actualidad en los aspectos de interés público a través de las ediciones del momento [...]⁸.

El autor, sin embargo, advierte que «todos estos medios tamizan la información conforme a sus propios intereses y ésta es una circunstancia que hay que tener en cuenta», por lo que recomienda un fuerte espíritu crítico en su revisión y comparar dos o tres periódicos de orientación diferente para estudiar un mismo tema. Esta sugerencia se puso en práctica para la investigación, ya que las noticias y artículos que en la prensa se publicaron sobre la Feria de Artes Plásticas fueron inconstantes a lo largo de sus más de diez años de funcionamiento. Las primeras ediciones de la Feria fueron cubiertas por varios diarios y revistas, mientras que fue más difícil encontrar información sobre las últimas versiones de la actividad.

Por otra parte, hay que tomar en cuenta que la Feria se realizó en una época altamente politizada, y la prensa, también ideologizada, acusaba esta situación. Esto se reflejó de dos formas con respecto a la exposición: primero, en los periódicos que cubrían y los que no cubrían la actividad, lo que se relaciona con la dificultad de encontrar información recién expuesta; segundo, en el tipo de contenido de las publicaciones. Ambos aspectos estaban influenciados por la tendencia política de los medios, situación que se advierte cuando se considera pertinente, aunque se trata de manera específica en el capítulo sobre la recepción crítica de la

⁷ Ezequiel Ander-Egg, *Técnicas de investigación social*, pp. 211-225.

⁸ Ander-Egg, *Técnicas...*, *op. cit.*, p. 217.

Feria, puesto que se estructura, precisamente, en base al análisis de la información de prensa.

Se considera importante señalar algunas acciones especiales que se realizaron tanto para recabar información como para verificar datos, en un proceso que va en la línea de la autenticación de documentos que se acaba de comentar. Con el objetivo de datar algunos registros utilizados, principalmente fotografías y producciones audiovisuales, se procedió al método de comparación de fuentes⁹, cruzando información con documentos de los cuales se conoce la fecha, en este caso el contenido de prensa. Sobre las producciones audiovisuales consultadas, que corresponden a materiales editados, se debe tener en cuenta que la fecha de publicación no coincide con la del registro, por lo que fue muy importante establecer tal distinción.

Por último, cabe señalar que todos los antecedentes encontrados sobre la actividad han sido referenciados en notas a pie de página, ya sea de registros de periódicos (diarios y revistas), fotográficos, audiovisuales y catálogos, con el fin de posibilitar la comprobación de datos y facilitar la búsqueda de información para quienes quieran profundizar en el tema.

La investigación aborda la Feria de Artes Plásticas en todas sus ediciones y versiones realizadas entre 1959 y 1972 que se llevaron a cabo en el parque Forestal de Santiago y en el parque Balmaceda de Providencia, siendo este último lugar la ubicación de la actividad en los años 1966 y 1967. Se enfoca, no obstante, en las actividades organizadas por Germán Gasman y el Museo de Arte Moderno, ya que sobre estas ediciones se ha encontrado más información en la prensa.

En el primer capítulo se revisan definiciones conceptuales de las áreas del arte y la artesanía, identificando las instituciones, actividades y funciones que los caracterizan. Para el ámbito del arte se abordan los conceptos de «sistema del arte» y «mundo del arte», además de tratar en particular el tema de las ferias artísticas. El término sistema del arte se basa principalmente en el estudio histórico al respecto realizado por el académico Larry Shiner en *La invención del arte. Una historia cultural* (2010), mientras que mundo del arte se toma de la delimitación y descripción elaborada por

⁹ Topolsky, *Metodología...*, *op. cit.*, p. 337.

el sociólogo Howard Becker en *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (2008). Para el área de la artesanía, se propone su definición y configuración como «campo artesanal», que se fundamenta en el estudio del sociólogo Daniel Vega publicado en el libro *El campo artesanal. Aporte teórico social y pedagógico* (2013). Se consideró relevante tratar las nociones de sistema del arte y de campo artesanal de manera histórica, puesto que en el camino recorrido para su configuración como áreas diferenciadas se establecieron tanto las bases teóricas como prácticas de su funcionamiento, algunas de las cuales se manifestaron en la Feria de Artes Plásticas. Dentro de esta revisión se aborda de manera específica, apoyada en estudios de otros autores, los conceptos, instituciones y prácticas que se vinculan a la puesta en marcha y trayectoria de la actividad, tales como la fundamentación en que se apoya la distinción entre arte y artesanía, la feria de arte como actividad de difusión artística, y las labores asociadas al comisariado y la crítica de arte. A continuación, con el objetivo de identificar a los actores que interactuaron en la Feria y de situar la exposición en el contexto artístico-cultural local, se revisa la conformación del campo artístico y del campo artesanal en Chile, detallando su situación hacia mediados del siglo xx.

El segundo capítulo aborda la historia de la Feria de Artes Plásticas estructurado bajo un criterio cronológico, considerando su inicio en el parque Forestal, la realización de otras exposiciones en el mismo lugar organizadas por la Municipalidad de Santiago y su cambio de ubicación al parque Balmaceda de Providencia. Se proporcionan antecedentes generales sobre los expositores participantes y el tipo de obras exhibidas, espectáculos presentados, discursos y opiniones sobre la muestra, destacando elementos o hechos que caracterizaron ciertas ediciones o incidieron en su puesta en marcha, como la exhibición de obras experimentales en 1965 que supuso un punto de inflexión en el destino de la actividad.

Los siguientes capítulos tratan sobre las características de la exposición en cuanto a su gestión, expositores y obras exhibidas, configuración del espacio expositivo y recepción crítica de la actividad. En el capítulo “Organización” se identifican a los actores e instituciones involucradas en la puesta en marcha de la actividad, entre ellas el Museo de Arte Moderno (MAM) que asumió la gestión de la actividad desde su segunda edición. Se

analiza la figura del MAM como entidad artística y la relación que, en el marco de su funcionamiento, establece con la Universidad de Chile, institución en la que recaía principalmente la labor de extensión cultural. La investigación se apoya en la noción de mundo del arte, evaluando la participación —y marginación— de actores culturales del momento, así como la relación con personas que se desenvolvían en otras áreas, como el ámbito empresarial. En el capítulo “Selección artística” se revisan los criterios utilizados para la elección de los expositores y su relación con la labor del comisariado, así como también se hace referencia a los artistas y artesanos participantes y el tipo de obras presentadas. En el capítulo “Configuración espacial y características” se abordan los antecedentes físicos de la muestra en cuanto a su infraestructura, la preponderancia del lugar de emplazamiento y el protagonismo e importancia del público. En el capítulo “Recepción crítica” se identifican los críticos y medios que evaluaron la actividad, adscribiendo su cercanía con sectores sociales y políticos, y se individualizan los temas que se trataron, poniendo atención a los énfasis discursivos. Finalmente, en la conclusión confluyen los análisis realizados sobre las características de la Feria de Artes Plásticas para dar cuenta de sus particularidades como actividad artístico-cultural y evaluar su inserción en el circuito de difusión artística de manera contemporánea, que permita ponderar su posición en el contexto artístico chileno general.

ARTE Y ARTESANÍA FRENTE A FRENTE

Ferias de arte realizadas en el espacio público de ciudades como París, Londres y Nueva York se mencionaban en artículos y reportajes de prensa como ejemplos que inspiraron la Feria de Artes Plásticas¹⁰. No obstante, las actividades que tuvieron lugar en el parque Forestal de Santiago, y posteriormente en el parque Balmaceda de Providencia, desde sus inicios adquirieron características que las diferenciaron tanto de esos referentes extranjeros, como de exposiciones artísticas nacionales. Las particularidades se derivaron principalmente de la diversidad de expositores y obras presentadas, puesto que junto a artistas participaron con igual protagonismo artesanos. Producto de ello, en la puesta en marcha y funcionamiento de la Feria se dio, también, la interacción de agentes, instituciones y públicos específicos de las áreas del arte y la artesanía, esferas situadas por separado en el ámbito cultural.

La feria de arte es una de las actividades artísticas más reciente. Se suma a espacios como museos y galerías y a eventos como salones y bienales, hitos dentro de una progresiva especialización y autonomía de la práctica del arte que se origina, precisamente, a partir de su distinción del ejercicio de la artesanía. El arte se consolidó como un sector autónomo, estructurado bajo una organización que involucró el surgimiento de instituciones y funciones. Esta organización se denomina «sistema del arte», y a las personas que ejercen alguna de las funciones se las comprende como integrantes del llamado «mundo del arte». La artesanía, por su parte, evolucionó como un sector menos estructurado en comparación con el arte, pero de todas maneras organizado, en donde se desenvuelve la práctica de artesanos y artistas populares.

¹⁰ “Feria del arte abrirá nuevo camino a pintores chilenos”, *La Nación*, Santiago, 6 de noviembre de 1959, p. 7.

Para el análisis y puesta en relación de elementos pertenecientes a las esferas del arte y la artesanía, se asume la posición de situar estos ámbitos en un mismo nivel conceptual, considerándolos a ambos como campos socio-culturales. Se utiliza la noción de «campo» propuesta por el sociólogo Pierre Bourdieu¹¹, definido como un espacio configurado por agentes o instituciones y la competencia que entre ellos se libra por alcanzar una posición en él, disputa que está determinada por las propiedades que están en juego y que son las que cualitativamente definen este espacio, que puede corresponder al área del arte, la artesanía u otras de la sociedad.

Siguiendo el modelo de estudio de exposiciones colectivas que Anna María Guasch desarrolla en *El arte del siglo xx en sus exposiciones*, la relación e interacción entre actores del arte y la artesanía, asimismo, explicarían la posición que contemporáneamente tuvo la Feria de Artes Plásticas como actividad artística, lo que a su vez repercutió en su presencia a nivel historiográfico. La autora parte de la premisa que George Dickie formula en su libro *The Art Circle*, entendiendo «que una obra de arte es “arte” a causa de la posición que ocupa en el marco de las prácticas culturales»¹², por lo tanto, el análisis de las exposiciones no se centra solo en las obras y artistas, sino que se amplía para incorporar las instituciones y agentes artísticos que intervienen en su realización, así como también las circunstancias económicas, sociales y culturales que definen su contexto. Para Guasch, considerar estos antecedentes junto con la práctica artística en sí misma constituye un «cambio de paradigma» que supone «desplazar el “discurso de la creación” unido a la figura del artista y a su trabajo individual por el “discurso de la recepción”»¹³. En el «discurso de la recepción», la posición central de las y los artistas se conjuga con la función de las instituciones y con el ejercicio de directores de museos, curadores, críticos, entre otros, comprendido en el marco socio-cultural en el cual se desenvuelve su quehacer.

¹¹ Pierre Bourdieu ha definido y trabajado el concepto de «campo» en varios textos y estudios. En particular se consultó Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*.

¹² Anna María Guasch, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007*, p. 13.

¹³ *Ibid.*

De manera parecida a Anna María Guasch, el autor Mirko Lauer estima que para el estudio de las artesanías no se debe poner el foco solamente en los objetos y las personas que los elaboran, sino también en aquellos que los hacen circular y en quienes los consumen. Su postura parte de una crítica hacia los estudios tradicionales de la plástica, ya que considera que los análisis se han tendido a centrar en los productos. Para Lauer, los objetos y sus productores no son «necesariamente lo más importante en la actividad plástica», sino que ésta «es protagonizada, con similar relevancia, por todas las personas que concurren al ciclo de producción, distribución y consumo: creadores, intermediarios, público, compradores, críticos, funcionarios estatales, etc.»¹⁴. Se comprende, así, que la artesanía como práctica se compone por instituciones, funciones y actores que participan en todas las fases indicadas.

La valoración de una actividad como la Feria de Artes Plásticas, entonces, se establece no solo en tanto fue una exposición que posibilitó la circulación de obra —y con ello la difusión de discursos artísticos—, sino que también por la interacción de sus gestores con la institucionalidad del campo del arte y con la posición en que se situó dentro de ese ámbito, determinado por los actores que participaron en ella, a lo que se deben sumar similares factores correspondientes al campo de la artesanía.

El presente capítulo se ocupa de delimitar categorías de ambos campos, que van desde definiciones conceptuales hasta la identificación y descripción de labores inherentes a sus respectivos ámbitos, partiendo de la base que la diferenciación entre el arte y la artesanía no se fundamenta solamente en premisas teóricas —que suelen oponerlas de manera dual y excluyentes entre sí—, sino que sus especificidades se fueron configurando paulatinamente en el contexto de sus desarrollos históricos propios. El camino transitado es lo que se revisa a continuación. Se da inicio con la conformación histórica del sistema del arte; luego, se trata el origen y características de las ferias artísticas; finalmente, se aborda el mundo del arte analizando específicamente dos labores: la del comisariado y la de la crítica de arte, que son las que tuvieron repercusión en la puesta en marcha de la Feria de Artes Plásticas,

¹⁴ Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, p. 13.

desde su gestión hasta su recepción. Concluye esta sección con la revisión de la institucionalidad artística que se configuró en Chile, identificando los organismos y funciones vigentes hacia mediados del siglo xx. Para el ámbito de la artesanía, se propone su descripción como campo a partir de la revisión histórica de su práctica en nuestro país, que comprende su paso por diferentes etapas en las que predominaron aspectos específicos que contribuyeron a su cualificación. Un primer periodo en época colonial en que primó la dimensión productiva de la artesanía, prevaleciendo una consideración utilitaria de los objetos. Un segundo periodo en que los artesanos adquirieron protagonismo social al dar a conocer sus demandas por mejores condiciones laborales y de vida, prevaleciendo una faceta política del ejercicio artesanal durante buena parte del siglo xix. Por último, un periodo que se inicia en los primeros años del siglo xx en que las artesanías comienzan a valorarse no tan solo como productos utilitarios, sino que también como objetos que dan cuenta de la cultura y capacidades artísticas de las comunidades que los elaboran. Se finaliza identificando la institucionalidad que se logró configurar en este campo hacia mediados del siglo.

ARTE COMO CAMPO AUTÓNOMO: SISTEMA DEL ARTE

El académico Larry Shiner plantea que la definición del arte como un campo autónomo involucra su concepción como actividad creativa y la institución de un sistema que lo sustenta como práctica social. Su conformación fue producto de un largo proceso en el cual se conjugaron transformaciones propias de áreas artísticas específicas con hechos sociales, culturales e ideológicos que se desarrollaron en distintas épocas y lugares de Europa. Durante este proceso se configuraron conceptos, instituciones y funciones que pasaron a integrar un sistema que opera bajo «principios regulativos», el denominado «sistema del arte». Si bien el autor argumenta que el sistema del arte comenzó a estructurarse como tal en el siglo xvii, cuando delimitó su campo de manera separada a las ciencias y las humanidades, los primeros pasos para su conformación se establecen a fines de la época Antigua, a partir de su diferenciación con la práctica de la artesanía.

En la Antigüedad, señala Shiner, no operaba la división entre arte y artesanía hoy vigente. Los antiguos griegos y romanos no contaban con una categoría de «arte» como la entendemos actualmente, o más precisamente no contaban con la categoría de «bellas artes». La palabra griega que con frecuencia se traduce por «arte» era *techné*, cuyo equivalente romano era *ars*, de la cual deriva este concepto. *Techné/ars* se entendía de manera amplia, pues «incluía muchas cosas que hoy denominaríamos “oficio”»¹⁵, especifica el autor. Se podría señalar que se comprendía como la realización de objetos o prácticas desarrolladas por el ser humano, que se diferenciaban de las creaciones de la naturaleza. Incluso, Shiner indica que «*techné* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humana de hacerlos o ejecutarlos»¹⁶. Además, tampoco existía un equivalente a la moderna categoría de artista.

Una primera división se estableció en los periodos tardo-helenístico y romano, con la distinción entre «artes liberales» y «artes vulgares», estas últimas también llamadas «serviles» y luego «mecánicas». Las artes liberales eran las intelectuales, no requerían de esfuerzo físico ni se percibía pago por realizarlas, eran practicadas por personas cultas y de alcurnia, en cambio los trabajos manuales y remunerados se catalogaban como artes vulgares. Al momento de la primera división, las artes liberales comprendían prácticas como la gramática, la geometría y la música, entre otras, y las artes vulgares, trabajos como la pintura y la escultura. Aunque esta organización fue variando a lo largo de su vigencia como modelo, tuvo una amplia influencia y se mantuvo en función hasta el siglo XVIII aproximadamente¹⁷.

La mayoría de las personas que ejercían las artes mecánicas trabajaban para patrones que definían el contenido, los materiales y diseño de sus encargos, constituyéndose la Iglesia, reyes y nobles en los principales mandantes que encargaban pinturas y esculturas que respondían a fines prácticos. En esta época, el trabajo en el taller era lo normal, entidad en la que maestros y aprendices asumían el trabajo en forma colectiva y jerarquizada.

¹⁵ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 49-64; 123-124.

De esta manera, el trabajo de quienes se dedicaban a las artes mecánicas o trabajaban en talleres se percibía como una labor regulada. La idoneidad de las personas, por su parte, se medía por la sujeción a las reglas, tanto del taller como de los gremios en que se organizaban los talleres¹⁸.

Esta situación comenzó a cambiar en el periodo renacentista al surgir la primera Academia a mediados del siglo xvi, en Florencia, que se relacionó con la intención de liberar de las reglas gremiales a pintores y escultores¹⁹, equiparando su práctica no solo a una producción de obras de tipo funcional, sino que también intelectual²⁰, es decir, como las artes liberales. Y aunque con esta institución se aspiraba a que la pintura y la escultura pasaran a ser consideradas parte de las artes liberales, Shiner observa que su diferenciación con la práctica de otros oficios no se conseguiría precisamente hasta que la antigua clasificación entre artes mecánicas y artes liberales fuera superada. Esto ocurrió hacia fines del siglo xvii cuando se llevó a cabo la llamada Querrela entre Antiguos y Modernos²¹, que significó «separar las categorías de las bellas artes, las ciencias y las humanidades»²² y a desarrollar cada

¹⁸ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 49; 56-61; 282; María Graciela Distéfano, *Artes Plásticas y Mercado en la Argentina de los siglos xix y xx*, p. 33.

¹⁹ Shiner indica: «Por lo que toca a las instituciones, un grupo de pintores y escultores florentinos liderados por Giorgio Vasari fundaron una “academia de dibujo” en 1563, y establecieron que sus miembros quedaban exentos de toda regla gremial para hacer hincapié en que así alcanzaban el estatus de artes liberales», en Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 70.

²⁰ La autora María Graciela Distéfano se detiene en la importancia conceptual del término «Academia» en el caso específico de la pintura, pues ve en su utilización no solamente una diferenciación con otros oficios, sino también una asimilación al campo de la filosofía: «La pintura había dejado de ser una profesión como las otras para comenzar a transmitirse como un conocimiento similar a la filosofía. Prueba de ello es el nombre de Academia, que adoptaron los lugares de reunión en equiparación con la villa platónica y con el saber al que se concedía tanta importancia», en Distéfano, *Artes Plásticas...*, *op. cit.*, p. 35.

²¹ En 1687, en la Academia Francesa se enfrentaron dos bandos en el campo de la literatura: los que apoyaban la idea de la superioridad de los autores del pasado por sobre los del presente versus los que apoyaban la postura contraria. Pero el debate fue llevado también al ámbito de las ciencias. A juicio de Shiner, esta situación significaba mucho más que una disputa académica, ya que ponía de manifiesto el prestigio que había alcanzado el desarrollo de las ciencias en relación con el antiguo sistema de las artes liberales, en Shiner, *op. cit.*, p. 124.

²² Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 124.

uno de sus campos de manera autónoma. En el caso de las bellas artes, fue el comienzo de la configuración del sistema del arte.

Bellas artes versus artesanía

El establecimiento de la categoría de las «bellas artes» fue un hito en la conformación del sistema artístico moderno, en cuya delimitación y definición fue determinante la publicación en 1746 del libro *Les beaux arts réduits à un même principe* (Las bellas artes reducidas a un único principio) del francés Charles Batteaux, donde reunió a la música, la poesía, la pintura y la danza dentro de un mismo grupo. Según Shiner, Batteaux

sostenía que en realidad hay tres clases de arte: las que simplemente administran nuestras necesidades (las artes mecánicas), aquellas cuyo propósito es dar placer (las beaux arts por excelencia) y las que combinan utilidad y placer (la elocuencia y la arquitectura). Batteaux también utilizaba otros dos criterios para separar las beaux arts del resto: el genio, al que llama «padre de las artes» porque imita la naturaleza bella, y el gusto, que juzga hasta qué punto la naturaleza bella ha sido bien imitada²³.

El autor Javier Arnaldo especifica que eran dos los principios que Batteaux consideraba propios de las producciones de las bellas artes: el objetivo de servir al placer —no a la utilidad— y el carácter imitativo. El genio y el gusto mencionados por Shiner, como se desprende de la cita, se relacionan con la imitación. La preponderancia que le otorgó Batteaux al carácter imitativo, no obstante, fue cuestionado por varios autores, entre ellos Denis Diderot, que se ocuparon de establecer las propiedades de las bellas artes a través de reflexiones en torno a lo que determina el efecto de belleza²⁴. Los conceptos y categorías teorizadas se denominaron «estéticas» en el sentido de centrar la atención en las sensaciones que las obras producían en el sujeto, sea individual o colectivo. Por lo tanto, además de la categoría de belleza

²³ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 128.

²⁴ Javier Arnaldo, “Ilustración y enciclopedismo”, pp. 72-75.

se sumaron muchas otras más, como sublime o pintoresco, de acuerdo a «la aceptación de los efectos producidos en la relación a ese sujeto»²⁵, señala Valeriano Bozal. Esta relación se manifestaba en el gusto, que se formaba en la contemplación y gozo de la obra de arte.

Las reflexiones teóricas sostenidas en esta época fueron fundamentales además para la configuración del campo artístico y para distinguir el arte de la artesanía. Shiner observa que el pensamiento sobre el gusto que desarrolló Immanuel Kant fue un aspecto fundamental en esta distinción y, por ende, para consolidar el sistema del arte «como un todo»:

Según Kant, todas las teorías que hacen del gusto la aplicación de conceptos o reglas, del placer sensorial o la utilidad, admiten la intervención de un «interés» o deseo, mientras que el verdadero «gusto estético» es un placer puro y desinteresado en el que nos limitamos a contemplar un objeto²⁶.

Al establecer la «especificidad de lo estético», Kant lo utilizó como base para explicar las diferencias entre el arte y la artesanía, y del artista con el artesano. Se consideraba que los artesanos simplemente aplicaban reglas para realizar sus productos, mientras que del genio e inspiración del artista surgían las obras de arte. También se establecía que la obra artesanal era el producto de un trabajo remunerado, en cambio la obra de arte era fruto de una actividad que produce placer por sí misma. La obra de arte invitaba a su contemplación y con ella solo se buscaba producir placer, frente al carácter utilitario de la obra artesanal. «Al integrar de manera sistemática las polaridades de estético *versus* fin, artista *versus* artesano y arte *versus* artesanía, Kant formuló una poderosa justificación filosófica del moderno sistema del arte»²⁷, concluye Shiner.

En su obra *Sistema de estética*, de 1924, el profesor alemán Ernst Meumann teoriza sobre otra propiedad que considera central e inherente al arte: la representación. Para el autor, la creación

²⁵ Valeriano Bozal, “Orígenes de la estética moderna”, p. 27.

²⁶ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 207 y 208.

²⁷ *Op. cit.*, p. 209.

artística es «aquella manera de representar, la cual no crea ni representa intelectualmente algo conforme a fin o útil, sino que justamente lo rebasa y supera para conferir al objeto representado calidades sentimentales e imaginativas»²⁸. Con esta definición se puede apreciar que una vez más se manifiesta la cualidad de «útil» como lo que diferencia un objeto de una obra de arte. De la representación, a su vez, del «género o índole de la representación», Meumann indica que se deriva una clasificación de las artes. A partir de los medios de representación, establece cuatro clases: 1.- las artes plásticas²⁹, cuyo medio de representación son materiales objetivos; 2.- las artes habladas, cuyo medio de representación es la palabra; 3.- las artes musicales, cuyo medio de representación son sonidos y ritmos; y 4.- las artes de movimiento, cuyo medio de representación son movimientos rítmicos. Particularmente sobre las artes plásticas, el autor señala que el «efecto representativo es una imagen objetiva, una apropiada imagen de lo vivido por el artista»³⁰. En cuanto a la materialización de las obras de las artes plásticas, esta conceptualización hace referencia a la creación de objetos a partir de elementos maleables o que pueden ser modelados —plásticos—, y engloba a las disciplinas de la pintura, escultura, dibujo, grabado y cerámica³¹.

En la primera mitad del siglo xx, surgieron movimientos artísticos y teorías que fueron relegando el papel de algunos conceptos, incluso el de belleza, en la definición del arte. Shiner observa que la emergencia y desarrollo de los «movimientos anti-arte» influyeron en que «la belleza» quedara «relegada a un papel menor en

²⁸ Ernst Meumann, *Sistema de estética*, p. 129.

²⁹ Jorge Romero Brest considera que la división establecida por Meumann, en la que se individualiza a las «artes plásticas», es una de las propuestas más eficaces para la clasificación de las artes, en Jorge Romero Brest, *Historia de las Artes Plásticas. Introducción a la Historia de las Artes Plásticas*, p. 115. Con la opinión de Romero se podría entender que desde su sistematización la categoría de las «artes plásticas» fue asumida prontamente sin que existiera la necesidad de contar con mayores explicaciones teóricas, ya que a pesar de lo común que ha sido el uso de este concepto —actualmente no muy utilizado, desplazado por el de «artes visuales»—, su rastreo teórico se tornó difícil. Libros, catálogos y exposiciones, incluso algunos salones oficiales de nuestro país llevan en su título el término «artes plásticas», pero en general no se desarrolla conceptualmente.

³⁰ Meumann, *Sistema...*, *op. cit.*, p. 130.

³¹ Orlando Martínez Vega, «La tradición en la enseñanza de las artes plásticas», pp. 21 y 22.

el discurso crítico y filosófico acerca de las artes»³². Esto, pues, justamente esos movimientos o corrientes cuestionaron la preponderancia de la cualidad de bello en el arte y de la consideración del artista como un ser excepcional, que se había forjado de manera paralela a la conceptualización de las características propias del arte. En el aspecto teórico, fueron otras las propiedades que empezaron a cobrar notoriedad. La subjetividad y la emoción en la representación o expresión de la realidad fueron relevadas en la teoría expresionista; las formas y estilos, en el formalismo. De esta manera, Shiner hace notar que a partir de 1950 el concepto de belleza, cuya definición había sido esencial para el establecimiento de la fundamentación teórica del campo artístico, desapareció «casi por completo» como propiedad central de la estética.

Institucionalidad, funciones y actividades del sistema del arte

En la conformación del sistema del arte, la Academia destaca como una de las primeras y más influyentes de sus instituciones que contribuyó a fortalecer el arte como un campo autónomo, pues el artista comenzó a tener cada vez más independencia en su labor al producir obras que ya no respondían en su totalidad a encargos de patronos vinculados a la Iglesia, la realeza o la nobleza³³. A la pionera entidad surgida a mediados del siglo XVI en Florencia siguieron otras en ciudades como Roma y Venecia en la misma centuria. El modelo italiano se expandió por Europa durante el siglo XVII. La creación de la *Académie royale de Peinture et de Sculpture* en Francia se considera un hito, pues este organismo se convirtió en un referente en tanto «modelo francés de la academia estatalizada»³⁴ así como también por la organización del Salón³⁵.

La Academia real de Pintura y de Escultura fue fundada en París en 1648. Desde 1692 ocupó algunas de las salas del Palacio del Louvre, edificio que también servía de sede a otras academias,

³² Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 302.

³³ *Op. cit.*, pp. 152-154.

³⁴ Francisco Calvo Serraller, “El Salón”, p. 173.

³⁵ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 99; Calvo Serraller, “El Salón”, *op. cit.*, p. 175.

como la de Ciencia y la de Bellas Letras³⁶. Francisco Calvo Serraller indica que las exposiciones que la Academia realizaba llegaron a tener preponderancia cuando se llevaron a cabo en el Salón Carré del Palacio del Louvre desde 1699. La palabra «Salón» que denomina a estas actividades proviene precisamente del espacio donde se llevó a cabo. Especifica, empero, que no fue hasta el año 1737 cuando el Salón se institucionalizó y proyectó socialmente, fecha en que se decidió su ejecución con carácter bienal. Estas actividades contaron con la presencia de gran cantidad de artistas, y en no pocas ocasiones la posibilidad de participar provocaba gran ansiedad, suscitando polémicas, pues, como señala Calvo Serraller, hay que tener en cuenta que «la única forma disponible entonces para acceder al mercado era el escaparate del Salón»³⁷. En cuanto al público, los salones se convirtieron en exposiciones muy populares, recorridas por numerosos visitantes sin distinción de sexo ni condición social. Al alero del Salón, indica el autor, se crearon nuevas funciones, como la de crítico de arte, y nuevas instituciones, como los museos públicos.

La práctica de la crítica de arte se relaciona con la popularidad de los salones, pues surgió un nuevo público de arte que fue creando la necesidad de valorar las obras en circulación, cuya evaluación emanaba hasta entonces de los antiguos mandantes. En este contexto emergió una figura que vino a cumplir la función de comentar, informar y educar al público, a través de textos que comenzaron a ser publicados en la prensa³⁸. En cuanto a la configuración del museo público, Shiner destaca el Salón francés de 1737 como antecedente, ya que se trató de la primera exposición prolongada de arte contemporáneo y de entrada libre en Europa que se realizó en un espacio completamente laico. El autor recalca que con esta exposición se da «un tránsito natural desde el crecimiento de un público de clase media que asiste a exposiciones de arte hacia la idea de un museo público de arte»³⁹.

³⁶ Geneviève Bresc-Bautier, “El Louvre: un museo nacional en un palacio real”, p. 77.

³⁷ Calvo Serraller, “El Salón”, *op. cit.*, p. 183.

³⁸ La función del crítico de arte se tratará de manera detallada más adelante, cuando se haga referencia a las personas que integran el mundo del arte.

³⁹ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 137.

Tal especialización da cuenta, para Shiner, que el arte se había impuesto como campo autónomo.

Para la «nueva» categoría de las «bellas artes» que se había estado configurando durante la segunda mitad del siglo XVIII, los museos se constituyeron en lugares ideales para presentar las que se consideraban sus producciones propias. Las producciones de las bellas artes, que existen solamente por ellas mismas, se despojan de toda utilidad en el espacio museal. La «separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional», dice Shiner, «conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial» como la que se observa en los museos de arte⁴⁰. Por otra parte, al consolidarse como institución, los visitantes del museo se ampliaron no solo en número sino también en diversidad, por lo tanto, el comportamiento que se esperaba de las personas en este tipo de lugares, es decir la contemplación en silencio y respeto hacia las obras expuestas, se debía enseñar⁴¹.

En la institucionalización del museo público, el Palacio del Louvre jugó nuevamente un papel protagónico. El 10 de agosto de 1793, en el contexto de la Revolución, se abrió como museo central de Artes de la República, exhibiendo en una gran galería una colección de pinturas que procedían de las antiguas colecciones reales y de las colecciones confiscadas a la Iglesia y los emigrantes⁴². En ese mismo periodo, en varias ciudades de Europa como Londres, Munich, Viena y Roma parte de las colecciones reales quedaron a libre disposición del público, lo que significó que pasaron a ser parte del patrimonio nacional⁴³. Esto significó que se debían disponer físicamente para su exhibición a personas que las contemplaban por primera vez, dando paso al surgimiento de la figura del comisario para tales propósitos⁴⁴.

La interrelación e importancia de las academias, salones y museos en la autonomización del ámbito del arte es advertida por el autor Pierre Bourdieu, quien las distingue como instancias de consagración que conceden legitimación cultural desde el interior

⁴⁰ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 26.

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 134; 193.

⁴² Bresc-Bautier, *op. cit.*, 78.

⁴³ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 137-147.

⁴⁴ La función del comisario se tratará en la sección que aborda el mundo del arte.

mismo del campo, sin la injerencia de actores externos como los antiguos patronos⁴⁵. Otro aspecto que contribuyó a la autonomía del arte fue el desarrollo del mercado del arte que permitió a los artistas liberarse del modelo del patronazgo. Shiner indica que el paso del patronazgo al mercado fue un proceso gradual que tomó parte en Europa durante todo el siglo XVIII —más específicamente entre 1680 y 1830—, destacando que fue el mismo periodo en que se definieron las ideas de las bellas artes, del artista y de lo estético, y en que se establecieron nuevas y específicas instituciones artísticas como las anteriormente señaladas⁴⁶, a lo que habría que agregar la aparición de los textos que se consideran «fundadores» en materia de estética, historia del arte y crítica de arte: *Estética* (1750) de Alexander Baumgarten, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) de Johann Winckelmann y *Salones* (1759, el primero) de Denis Diderot⁴⁷.

En el siglo XIX se sumaron al campo artístico actividades y espacios de exhibición y venta de arte. Hacia mediados del siglo, eventos como exposiciones universales y ferias mundiales, dedicadas especialmente a la muestra y propaganda de la industria de los países participantes, contaron también con exhibiciones artísticas entre su oferta cultural⁴⁸. Más adelante, en 1895, se llevó a cabo la primera edición de la Bienal de Venecia, actividad que, según Sarah Thornton, tiene su origen en las ferias mundiales y en los salones académicos, pues se estructuró como una muestra artística de alcance internacional. La autora destaca que la organización de una bienal recae en una ciudad más que un museo, siendo este modelo replicado posteriormente en varias ciudades del mundo contándose, entre ellas, Sao Paulo con la Bienal realizada por primera vez en 1951⁴⁹. En el último tercio del siglo XIX se crearon las galerías de arte privadas⁵⁰ y hacia finales del siglo, la feria artística⁵¹. La feria de arte contemporáneo propiamente

⁴⁵ Pierre Bourdieu, “El mercado de los bienes simbólicos”.

⁴⁶ Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁷ Bozal, “Orígenes...”, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ En la sección sobre las ferias artísticas se aborda con más detalle el tema de las ferias mundiales.

⁴⁹ Sarah Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, pp. 212 y 213.

⁵⁰ Francisco Calvo Serraller, “La crítica de arte”, p. 35.

⁵¹ Christian Viveros-Fauné, “Formas comerciales, o cómo la feria de arte contemporáneo se descarriló pero podría (posiblemente) encarrilarse”.

tal es una actividad del siglo xx. Se considera que la primera feria de este tipo es Art Cologne efectuada en Alemania en 1967, aunque comúnmente se señala a Art Basel, realizada en Suiza en 1970 en su primera edición, como «la madre de las ferias», según palabras del curador y crítico Paco Barragán⁵².

FERIAS ARTÍSTICAS

Aunque la feria artística es una de las actividades más reciente del campo del arte, el autor Christian Morgner observa que, debido a sus características, es posible remontar su origen a eventos tan distantes temporalmente como festivales religiosos realizados en la Antigüedad y ferias de productos artesanales que proliferaron posteriormente en varios lugares de Europa, hasta el periodo Moderno.

Morgner indica que, en época antigua, cuando la esfera política estaba estrechamente ligada a la religiosa, ciertas actividades que se realizaban, como fiestas religiosas y peregrinaciones, compartían rasgos que hoy se pueden encontrar en las ferias artísticas: puesta en marcha en determinadas fechas del año, periodicidad anual y la asistencia de gran cantidad de gente, incluidas personas de zonas alejadas. Estos eventos, a la vez que servían de propaganda del poder político-social, propiciaron que en los lugares donde se instalaban se acumulara una gran variedad de productos y bienes provenientes de distintas regiones, que con el tiempo fueron dando paso a su comercio y al surgimiento de un mercado o de una feria propiamente tal. Luego de la caída del Imperio Romano de Occidente, este tipo de mercado se despojó de su vínculo religioso y político conservando el carácter comercial, enfocado en la cualidad artesanal de los bienes en venta, es decir, en lo hecho a mano. Una particularidad de este tipo de actividad mercantil, que el autor denomina feria artesanal precisamente por el tipo de producto en venta, fue que la transacción de los bienes se concretaba de manera directa entre productores y compradores⁵³.

⁵² Paco Barragán, *La era de las ferias. Acerca de las ferias como centros urbanos de entretenimiento, los curadores de ferias, la pintura expandida, el coleccionismo y el "Nuevo Ferialismo"*, p. 35.

⁵³ Christian Morgner, "The Evolution of the Art Fair", pp. 320-326.

En la Edad Moderna, la feria artesanal pasó por intermitentes etapas de auge y decadencia, y en algunas zonas incluso uno de sus rasgos más distintivos cambió: el comercio directo entre productores y compradores pasó a incorporar la figura del intermediario, situación que se hizo más común en la ciudad de Amberes, Bélgica, desde el siglo xvi. Durante el siglo xviii se inició un proceso de obsolescencia de este tipo de mercado debido a la conjugación de dos factores. Primero, el progresivo mejoramiento de las vías de comunicación y transporte permitieron mayor facilidad y periodicidad en la circulación de bienes, lo que significó que su acumulación en un solo lugar quedara relegada como una alternativa más para su venta. Segundo, la oferta de productos estandarizados que resultó de la industrialización originó, a su vez, el surgimiento hacia mediados del siglo xix de ferias industriales, las llamadas exposiciones universales e internacionales. De esta manera, la feria artesanal fue paulatinamente reemplazada por la «feria de muestras» —*sample fair*, en palabras de Morgner—, donde el objetivo no era la venta de bienes en el lugar, sino incentivar la producción industrial y anunciar nuevos productos⁵⁴.

La primera Exposición Universal de Obras de la Industria de Todas las Naciones, organizada en Londres, Inglaterra, en 1851, es considerada una de las pioneras y a la vez una de las más importantes por su envergadura y repercusión. La autora Carmen Giménez señala que en este evento no se admitió ninguna pintura que no estuviera relacionada con la industria, «aunque sí se aceptaron esculturas por estar sujetas éstas a cierto proceso de manufacturación»⁵⁵. En la Exposición Universal realizada en París, Francia, en 1855, se llevó a cabo la primera Exposición Internacional de Bellas Artes, según indica Giménez, quien agrega:

Aunque cada vez se presentaban más artistas extranjeros a los Salones, ésta es la primera gran exposición en la que concurren artistas de los más diversos países y compiten por premios que se adjudicaban según un modelo que después adoptarían también otras naciones europeas⁵⁶.

⁵⁴ Morgner, “The Evolution...”, *op. cit.*, pp. 326 y 327.

⁵⁵ Carmen Giménez, “Las exposiciones de arte”, p. 206.

⁵⁶ Giménez, “Las exposiciones...”, *op. cit.*, p. 207.

La autora hace referencia específicamente al modelo de las bienales de arte, concordando con lo expresado por Sarah Thornton sobre considerar la feria universal como un referente para la implementación de la bienal, como ya se revisó.

Si bien en las ferias industriales realizadas a modo de exposiciones universales tuvieron cabida muestras de obras artísticas que representaban a los países participantes, Morgner explicita que estos eventos no se convirtieron en el antecedente inmediato de las ferias artísticas debido a la popularidad que en ese momento tenían las exhibiciones de arte a la manera de los salones franceses. Una vez que las exposiciones mundiales y los salones decayeron hacia fines del siglo XIX se dieron dos situaciones: por una parte, las viejas formas de venta de objetos preciosos tuvieron un auge, y, por otra parte, se desarrolló un modelo en donde el mercado de encargo de obras fue reemplazado por el mercado de coleccionistas, que no obstante floreció solamente cuando sus plataformas de comercio se consolidaron en las grandes ciudades, es decir, cuando surgieron suficientes galerías y marchantes de arte que sustentaron tal forma de intercambio comercial. En este contexto, dice Morgner, no es sorprendente que las ferias de arte contemporáneo aparecieran hacia mediados del siglo XX en aquellos países como Alemania y Suiza que no contaban con una gran densidad de intermediarios de arte, sistema que sí tenían ciudades como París, Londres o Nueva York. Las primeras ferias de arte contemporáneo posibilitaron la concentración en un solo lugar de marchantes y galeristas, los que normalmente operaban de manera dispersa⁵⁷. En las ferias de esta época participaban solo los intermediarios de arte y no casas de subastas ni artistas individuales, característica que por lo general se mantuvo en este tipo de actividades artísticas.

Morgner también hace referencia a «experimentos» durante el siglo XX, entre los que se cuentan ferias artísticas callejeras. Considera que esta clase de ferias es un modelo que copia el formato de las exhibiciones de los salones o de las primeras bienales, actividades que no incluían a intermediarios siendo las obras vendidas directamente por los artistas, a quienes se elegía mediante una comisión de jurados. El autor menciona el caso de *57th Street*

⁵⁷ Morgner, “The Evolution...”, *op. cit.*, pp. 327 y 328.

Art Fair en Chicago como un ejemplo temprano de exhibición artística callejera que contemplaba un jurado⁵⁸.

Realizada por primera vez en 1948, y todavía vigente, la *57th Street Art Fair* se ubica en el barrio Hyde Park de Chicago, Estados Unidos, «que entonces era una próspera colonia de artes»⁵⁹. Muchos ejemplos de este tipo de actividades se relacionan con los denominados «barrios artísticos», lugares que el autor Jesús-Pedro Lorente identifica y define por la «alta concentración de presencias artísticas», en donde confluyen los siguientes factores, por separado o en conjunto: 1. Afluencia de artistas dada por la ubicación de sus residencias o talleres, cafés u otros lugares de esparcimiento donde se reúnen, o simplemente por su presencia en las calles; 2. Existencia de arte en el espacio público, como murales, monumentos, esculturas, arquitectura y mobiliario urbano de mérito; y 3. Existencia de establecimientos artísticos como academias o escuelas de arte, museos, galerías de arte, entre otros⁶⁰. Lorente considera a los barrios artísticos de París casos paradigmáticos que hacia la primera mitad del siglo xx contaban con varios años de consolidación simbólico-cultural dentro del entramado urbano, destacando Montmartre y Montparnase. También menciona referentes en Estados Unidos como Greenwich Village y el East Village, ambos en Nueva York, barrios que entre las décadas de 1920 y 1960 resaltaron como animadas zonas artísticas⁶¹. Otro ejemplo europeo es la exposición callejera que se realiza desde 1953 en la vía Margutta⁶², ubicada en el entorno de la Plaza España en Roma, sector que se destaca como lugar de confluencia de artistas y desarrollo de actividades artístico-culturales⁶³. Por último, Paco Barragán indica que eventos artístico-culturales contemporáneos

⁵⁸ Morgner, “The Evolution...”, *op. cit.*, p. 327.

⁵⁹ «The 57th Street Art Fair was founded in 1948 by Mary Louise Womer, proprietor of The Little Gallery on 57th Street, which was then a thriving arts colony [...]», “57th Street Art Fair”, *Wikipedia*.

⁶⁰ Jesús-Pedro Lorente, “¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes”, p. 15.

⁶¹ Lorente, “¿Qué es...”, *op. cit.*, pp. 16 y 20.

⁶² Alberto Vespaziani, “Una bella storia sa oltre 65 anni dalle origini”.

⁶³ José Antonio Hernández Latas, “Del entorno de la Piazza Spagna al Gianicolo: artistas y fotógrafos en la Roma del siglo xix”, pp. 35-54; “Via Margutta”, *Wikipedia*.

como exposiciones y festivales pueden posicionar una ciudad, ya sea porque implica la renovación o transformación urbana, o porque posibilita que acceda a la escena cultural⁶⁴.

Configuración espacial de las ferias artísticas

Además de instalarse como antecedentes históricos de las ferias artísticas, los festivales religiosos de la Antigüedad y las ferias artesanales de la Edad Media se relacionaron, a su vez, con la forma de su implementación física y el comportamiento de las personas. Christian Morgner señala que la asistencia de gran cantidad de personas a los festivales religiosos instaló la necesidad y posibilidad de que la elite política y religiosa pudiera «educar» a la concurrencia mediante normas y reglas generales visibilizadas a través de la estructura interna de estos eventos que, en definitiva, comunicaban los mensajes de poder de los grupos dirigentes. La feria artesanal, en tanto, ya no vinculada a la esfera política-religiosa, vio reflejada en su configuración espacial la relación preponderante con el aspecto comercial, constituyéndose como una «plataforma de observación mutua» —entre productores y compradores— cuya importancia radicó en dos aspectos: la posibilidad de fijar precios entre bienes similares y la disposición física que se estructuró con el objetivo de lograr una mejor presentación y diferenciación de los productos⁶⁵. Adicionalmente, Morgner destaca el sustrato conceptual de la palabra feria⁶⁶, que le otorga a este tipo de eventos un significado socio-cultural que engloba tres nociones: lo festivo, la interrupción de la vida diaria y la concreción de un propósito particular o misión.

Junto con estos antecedentes, otros referentes permiten revelar y relevar las particularidades que adquirieron las ferias artísticas en

⁶⁴ Barragán, *La era...*, *op. cit.*, pp. 85 y 86.

⁶⁵ Morgner, “The Evolution...”, *op. cit.*, pp. 320-326. Traducción propia.

⁶⁶ Morgner señala que la palabra «feria» deriva del latín *feriae* que significa días festivos (*holidays*) o días sagrados (*holy days*), y que la palabra también hace referencia a estar libre de labor o trabajo (*free of labour*), específicamente el vocablo *feriata*. Por otra parte, la palabra en alemán para feria, *Messe*, hace referencia a su origen religioso, pues equivale a «misa». A su vez, el latín *missa* alude tanto al evento religioso de la última cena como al griego *pompe*, que significa misión o procesión festiva, en Morgner, “The Evolution...”, *op. cit.*, p. 321.

cuanto a su configuración física y de comportamiento de público, instalándolas como espacios diferentes a otro tipo de lugares de exposición artística más tradicionales, como museos y galerías de arte. Estos referentes son las ferias itinerantes y los parques de atracciones.

En su estudio sobre los orígenes y evolución de los museos públicos, en el ámbito anglosajón principalmente, Tony Bennett examina su trayectoria durante el siglo XIX en relación a entidades como el gabinete de curiosidades y actividades como ferias itinerantes. Señala que el proceso de conformación del museo moderno decimonónico se dio como una política educativa desarrollada en el contexto de una transformación del campo cultural a lo largo del siglo, en que las obras de la alta cultura se consideraron instrumentos para «elevar» el nivel cultural de la población, por lo tanto, debían ser accesibles a un amplio número de personas. El museo se configuró como una institución científica y racional, exhibiendo sus colecciones de manera organizada de acuerdo a criterios taxonómicos, por ende, se desligó de sus antecedentes pre-modernos, entre ellos el gabinete de curiosidades, caracterizado por un desorden «irracional» y «caótico» en la exhibición de los objetos. El museo se diferenció, asimismo, de actividades contemporáneas como las ferias itinerantes. Realizadas hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, estas actividades se consideraron igualmente irracionales y caóticas debido al tipo de espectáculo que ofrecían y su forma de presentación⁶⁷.

Las ferias itinerantes y, posteriormente, las zonas de ferias populares de las exposiciones internacionales europeas se asociaban con la exhibición de curiosidades y «monstruosidades» que no eran del gusto de las elites política y social, por lo tanto, no las promovían sino todo lo contrario. Se relacionaban además con el carnaval y con un «tiempo en el modo del festival»⁶⁸ en el

⁶⁷ Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory and Politics*, pp. 1-3; 18-19

⁶⁸ Michel Foucault, citado por Tony Bennett. La cita completa es: «Ranged against the museum and the library, Foucault argues, are those heterotopias which [...] are linked to time “in its most fleeting, transitory, precarious aspect, to time in the mode of the festival” [...]. As his paradigm example of such spaces, Foucault cites “the fairgrounds, these marvelous empty sites on the outskirts of cities that teem once or twice a year with stands, displays, heteroclit objects, wrestlers, snake-women, fortune-tellers, and so forth” [...].», en Bennett, *The Birth...*, *op. cit.*, p. 1.

sentido de su duración efímera, y también con conductas desordenadas de sus visitantes, con el disturbio. El público de las ferias itinerantes y populares era claramente distinto al público de los museos, principalmente en lo que respecta a la conducta de los visitantes, detalla Bennett, pues, aunque se tratara de las mismas personas que asistían a uno u otro lugar, su comportamiento no era el mismo⁶⁹. Museos y ferias se definían, entonces, como entidades contrarias.

A fines del siglo XIX apareció «otro espacio» que, a juicio de Bennett, ocupó un punto intermedio entre los valores contrarios de museos y ferias: el parque de atracciones, surgido a partir de la zona de feria popular (*Midway*) de las exposiciones estadounidenses. Para el autor, la zona de feria popular americana (*American Midway*) «desempeñó un papel importante en la transformación de la cultura de la feria en todo el mundo de habla inglesa»⁷⁰. El parque de atracciones, aunque todavía conservaba ciertos «aspectos de carnaval» y el «tiempo en el modo del festival» que incentivaba conductas relajadas en las personas, se alineó con el espíritu civilizatorio y de modernidad simbolizado en las entretenciones mecánicas⁷¹. Los visitantes de los parques de atracciones, aún inmersos en un ambiente festivo, participaban indirectamente del progreso y lo hacían en el marco de una actividad que funcionaba de forma regulada y ordenada, a diferencia de sus predecesoras las ferias itinerantes y populares. Al ser actividades abiertas al público, los parques, museos y también exposiciones de carácter internacional se consideraron instrumentos para extirpar de la población hábitos desordenados y difundir «códigos civilizados de comportamiento público», puesto que, por una parte, la convivencia en un mismo lugar de visitantes de género masculino y femenino, y hasta la presencia de público infantil, contribuía a morigerar las conductas y, por otra parte, al congregarse a distintas clases, las personas de clase media servirían de ejemplo de comportamiento para la clase trabajadora⁷².

⁶⁹ Bennett, *The Birth...*, *op. cit.*, pp. 1-7; 74; 223.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 224. Traducción propia.

⁷¹ *Op. cit.*, pp. 3-5; 74; 224.

⁷² *Op. cit.*, pp. 225 y 226.

Bennett argumenta que este comportamiento de las personas se relacionó con mecanismos de control de conducta que se desplegaron en diferentes espacios y actividades abiertos a públicos en donde se congregaban multitudes y se exhibían objetos, que consideraban, además de museos, ferias modernas y exposiciones, otros lugares como tiendas comerciales. Para el autor, las entidades consagradas a la exhibición formaban un «complejo de relaciones disciplinarias y de poder»⁷³ —*complex of disciplinary and power relations*—, puesto que a la vez que debían mostrar la ideología dominante —que, entre otros aspectos, reforzaba el papel que la educación ejercía en las personas—, debían también incentivar un comportamiento adecuado en los visitantes. El autor denomina «complejo expositivo» —*the exhibitionary complex*— al conjunto de aspectos ideológicos y arquitectónicos encaminados a lograr estos objetivos⁷⁴.

En el caso de la formación del museo público, el discurso ideológico era proporcionado por las colecciones y su forma ordenada y racional de mostrarlas al visitante, que arquitectónicamente se tradujo en la organización de espacios que permitieran la visión del contenido de los acervos en su condición de patrimonio público —antes accesibles a pocas personas en lugares privados y cerrados—, lo que paulatinamente se «perfeccionó» en un «sistema de miradas auto-vigilantes» —*self-monitoring system of looks*— que promovió el autocontrol de los espectadores⁷⁵. El complejo expositivo, de esta manera, también se vincula con la formación de un nuevo público⁷⁶ que disfruta de las colecciones en su condición de patrimonio común y que se desenvuelve de manera adecuada en los museos, como ya se revisó. El autor Simon Sheikh recalca esta premisa, señalando que la realización de exhibiciones en la Europa del siglo XIX se relacionó no solo con la forma de mostrar o dividir el conocimiento, sino que también con estrategias de disciplina y educación asociadas con los ideales de la Ilustración y el «proceso de construcción del “nuevo” sujeto burgués», descrito como racional, lo que significó la «producción de un público»

⁷³ Bennett, *The Birth...*, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 59-87.

⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 1-7; 59-73.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 73.

imaginado y configurado para las exhibiciones de los salones y museos⁷⁷. Sheikh se apoya en la noción de complejo expositivo de Bennett para explicar las «maneras de ver y comportarse» de las personas en las exposiciones, de la que habrían emanado las «reglas específicas» de conducta en estos espacios: paso lento, tono de voz bajo, distancia con las obras, discreción general⁷⁸. Posteriormente, ya en el siglo xx, es el paradigmático concepto de «cubo blanco», característico también de las galerías artísticas, el que promueve comportamientos comedidos en los visitantes.

Tanto Brian O’Doherty como Elena Filipovic, al teorizar sobre el espacio expositivo que conforma el «cubo blanco» aluden a cierta sacralidad que cubriría a las obras exhibidas, dada por la neutralidad y pureza del lugar. El espacio así concebido se considera el marco perfecto para la contemplación del arte moderno, obra acabada y cerrada, donde el espectador, pasivo, pasa a ser un mobiliario más o definitivamente un estorbo que interfiere en la asepsia del entorno. En este contexto, el artista también estaría cubierto por este manto de sacralidad, o genialidad, que lo alejaría del espectador⁷⁹. El autor Martí Manen señala que tal espacio promueve que el

público (aquí en singular) puede pasear y observar en este formato de exposición y en algún caso hasta podrá interactuar, siempre dentro de unos límites. La definición de este tipo de exposición conlleva que la acción del público sea menor. La acción importante es la de las obras, lo que tiene valor, lo que forma parte ya de la historia por el derecho que le da la exposición⁸⁰.

Manen resalta que este *tipo* de exposiciones se relaciona con un *tipo* de público. En definitiva, un espectador respetuoso con las obras y el entorno, pasivo en su accionar. Pero, además de la actitud del público, Manen pone de relieve otro aspecto. A las

⁷⁷ Simon Sheikh, “Constitutive Effects: The Techniques of the Curator”, p. 175. Traducción propia.

⁷⁸ Sheikh, “Constitutive...”, *op. cit.*, p. 177. Traducción propia.

⁷⁹ Elena Filipovic, “The Global White Cube”; Brian O’Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*.

⁸⁰ Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, pp. 13 y 14.

paredes blancas, el silencio, la iluminación, el texto introductorio escrito «desde cierta autoridad», las obras por supuesto, añade otro rasgo que caracteriza a las exposiciones del tipo *white cube*: «una enorme separación con el ritmo de la calle»⁸¹. Es decir, la exposición no solo configura un espacio específico, sino que también «marca su propio tiempo», que es un presente permanente: todos los días se espera que esté exactamente igual. Esto es, la exposición es inmune a la cotidiana vitalidad de su entorno.

De acuerdo a las características revisadas, en su conceptualización y funcionamiento la feria artística se configura como un espacio que se diferencia de otros, como museos y galerías, en varios aspectos de carácter no solamente cualitativo, sino que también simbólico. Entre los aspectos cualitativos, la feria de arte acusa influencia del lugar de emplazamiento de la exposición, que puede ser lo que se considera un barrio artístico, y de la estructuración arquitectónica que se configura para la exhibición de las obras. La disposición arquitectónica, a su vez, resalta el aspecto comercial a través de los puestos de venta, que sirven para la disposición de las obras y posibilitan la cercanía entre el artista/productor y el público/comprador, lo que promueve un comportamiento en los visitantes que se aleja de la actitud contemplativa y reservada que se acostumbra adoptar en museos y galerías. En cuanto a los aspectos simbólicos, la condición ocasional y en algunos casos el tono festivo de la feria de arte otorga a la actividad un carácter de quiebre con la cotidianidad y una marca de espectacularidad que la posiciona como un evento de importancia no solamente para el ámbito artístico, sino que incluso para las ciudades en donde se desarrolla.

Así como la revisión de la conformación histórica y principales rasgos de la feria artística contribuirá a la caracterización de la Feria de Artes Plásticas, las funciones del comisariado y la crítica de arte permitirán abordar dos aspectos de su puesta en marcha: la selección artística y la recepción que tuvo en el ámbito artístico-cultural. Estas funciones se desarrollarán en seguida como parte de las labores que ejercen las personas pertenecientes al mundo del arte.

⁸¹ Manen, *Salir...*, *op. cit.*, p. 12.

EL MUNDO DEL ARTE

Larry Shiner señala que las personas que ejercen alguna de las funciones propias del sistema del arte integran el denominado «mundo del arte». Especifica que está «compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones», mientras que el sistema del arte «abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general, e incluye a quienes participan sólo marginalmente en alguno de los mundos del arte»⁸². De manera similar a Shiner, el sociólogo Howard Becker entiende el mundo del arte como aquel constituido por personas que trabajan en torno a un interés común, como puede ser el arte, la música o la literatura. En ese contexto el rol de las y los artistas es central, pero la participación de personas que realizan otras labores es igualmente importante porque hacen posible la producción, circulación y recepción de las obras⁸³.

Mientras más desarrollados sean los mundos del arte, señala Becker, mayores posibilidades proporcionan a las y los artistas para dar a conocer su obra⁸⁴. La circulación de los trabajos artísticos permite, asimismo, su valoración: «Lo que no se distribuye no se conoce y, por lo tanto, no puede apreciarse ni tener importancia histórica»⁸⁵, indica el autor. Becker utiliza en ocasiones el término «mundos de arte profesionales»⁸⁶. Señala que es muy probable que un mundo del arte profesional entre en relación con otros mundos del arte menos institucionalizados. En el caso del arte, es factible que surjan conexiones con los ámbitos de la artesanía, del arte desarrollado por «artistas ingenuos» o del arte realizado por aficionados, los que, aunque estén menos estructurados, igualmente pueden contar con sus propias organizaciones, en donde

⁸² Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, p. 32.

⁸³ Howard S. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, pp. 17-59.

⁸⁴ Becker, *Los mundos...*, *op. cit.*, pp. 117 y 118.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 119.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 285.

se incluyen desde formas y lugares de comercialización de sus productos hasta espacios de exhibición específicos⁸⁷.

El autor George Dickie, citado por Anna María Guasch, se asocia a la llamada «teoría institucional del arte», cuyo fundamento sostiene que la calificación de ciertos objetos o artefactos como obras de arte se establece en el marco de prácticas institucionales y sociales llevadas a cabo por un grupo de personas organizadas, que el autor define como mundo del arte, y no por cualidades intrínsecas de esos objetos ni por la experiencia que provocan en quienes los contemplan⁸⁸. Sarah Thornton adscribe a una postura afín, pues considera que «las grandes obras no aparecen: se hacen. No sólo las hacen los artistas y sus asistentes sino también los galeristas, los curadores, los críticos y los coleccionistas que “apoyan” la obra»⁸⁹. Es decir, en la medida que se logre insertar en el mundo del arte, una obra adquiere el estatus de arte. Según Thornton, el «mundo del arte contemporáneo» por lo general está integrado por personas que desempeñan uno, o la combinación, de estos roles: «artistas, galerista o marchand, curador, crítico, coleccionista o subastador»⁹⁰. De estos roles, a continuación se revisan las funciones de las personas dedicadas a las labores de comisariado y crítica de arte.

La función del comisariado

Según Ana María Sánchez Lesmes, la función del comisario proviene de la tradición francófona, relacionada con la formación de los museos públicos a partir de las colecciones reales a fines del

⁸⁷ Becker especifica que estos mundos del arte se pueden relacionar por el simple hecho de compartir los mismos proveedores de materiales, por ejemplo, pero también su vínculo puede ser más complejo, dándose el caso que los participantes traspasen fronteras y se desenvuelvan en otras áreas, especialmente en lo que respecta al trabajo creativo y productivo. El autor hace referencia a artistas que trabajan e investigan técnicas artesanales para el desarrollo de su obra, así como también artesanos que exponen en museos de arte, en Becker, *Los mundos...*, *op. cit.*, pp. 311-335.

⁸⁸ George Dickie, *El círculo del arte. Una teoría del arte*; Becker, *Los mundos...*, *op. cit.*, pp. 179-182.

⁸⁹ Thornton, *Siete días...*, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 9 y 10.

siglo XVIII. Surgió por la necesidad de contar con una persona que mostrara y explicara a un público masivo —el pueblo que desde ese momento podía ingresar a los museos— las colecciones que antes disfrutaban solamente la realeza y la aristocracia. Para la autora, «la noción de comisario está cargada de una semántica productiva, de autoridad y de límites, articulada a un autor y a modos de organización, como también a procedimientos de difusión y producción», y agrega: «en países como Francia y España se emplea la expresión comisario, que implica estar a cargo de un proyecto»⁹¹. Las funciones centrales del comisario, por lo tanto, se vincularon con el ordenamiento, planificación e interpretación del acervo a su cargo.

Por otra parte, en el ámbito anglosajón surgió la figura del curador relacionada con colecciones de ciencias naturales, en un contexto, además, en que los museos en Estados Unidos —mayormente relacionados con este tipo de colecciones— estaban ganando protagonismo y preponderancia a nivel mundial. En este caso, señala Sánchez que los museos «necesitaban de acciones inherentes que “procedieran a la curación” de sus colecciones»⁹², es decir, funciones que se ocuparan del cuidado, sobre todo material, de los objetos.

La noción de curaduría relacionada con la organización de exposiciones que implica un trabajo autoral y es una actividad independiente institucionalmente, esto es, una función desvinculada del museo y, en consecuencia, de las labores de conservación de las colecciones, es más reciente. Paul O’Neill, en un texto que revisa la emergencia y evolución del discurso curatorial relacionado con las exposiciones de vanguardia, señala que desde la década de 1920 «ha habido un cambio gradual desde aquel papel del curador-como-carrera, que trabaja con colecciones que no están a la vista del público, hasta una posición primordial en un escenario mucho más amplio»⁹³. Este escenario amplio se conecta, entre otros aspectos, con el desplazamiento del rol preponderante del museo en tanto institución encargada de realizar o encargar exposiciones

⁹¹ Ana María Sánchez Lesmes, “El término curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso”, p. 108.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Paul O’Neill, “La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta nuestro presente”, p. 8.

y también con el relegamiento de su centralidad como espacio expositivo, dando paso a la aparición, y consolidación, de una figura individual de productores de exposiciones que desarrollaban un discurso artístico conceptual, que se manifiesta con propiedad hacia finales de los años sesenta. Se destaca, desde este momento, la «dimensión autoral»⁹⁴ de la práctica del curador.

El ejercicio de la crítica de arte

Para el autor Mateu Cabot Ramis, la práctica de la crítica de arte, entendida como la valoración de un objeto artístico bajo criterios estéticos, está estrechamente relacionada a la conceptualización moderna del arte⁹⁵. Esta función además se vincula con la exhibición pública de las obras —pues la valoración implica la comparación entre ellas y tal acción solo puede desarrollarse en el espacio público⁹⁶—, y directamente con el Salón, contándose los textos de Diderot, publicados hacia mediados del siglo XVIII, entre los primeros antecedentes en tanto género literario⁹⁷. Por último, la crítica también se conecta con el surgimiento de los museos públicos, la consolidación del mercado artístico y del coleccionismo, todo esto en un contexto de formación de la esfera pública burguesa⁹⁸.

Isabel Valverde detalla que durante el siglo XIX la crítica era ejercida por personas de diversas profesiones y ocupaciones, como escritores, profesores, abogados o funcionarios, y por los propios

⁹⁴ Sánchez Lesmes, “El término...” , *op. cit.*, p. 109.

⁹⁵ Anteriormente, los objetos que servían a otras funciones y que hoy día se denominan arte no se valoraban, sino que se veneraban, admiraban o usaban, «pero no se contemplaban estéticamente, esto es, con un distanciamiento desinteresado en el sentido kantiano», especifica Cabot. En este sentido, el autor considera elocuente que la estética surja en la misma época en que se desarrolla la crítica de arte, en Mateu Cabot Ramis, “Libertad moderna y crítica de arte. Lectura de historia de la crítica de arte”, p. 30.

⁹⁶ En el espacio público se aseguran «veredictos ajustados a un criterio, todo ello sin la injerencia de poderes ajenos a la valoración, tal como un monarca absoluto o un inquisidor», señala Cabot, *ibid.*

⁹⁷ Francisco Calvo Serraller, “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, p. 160.

⁹⁸ Bennett, *The Birth...*, *op. cit.*, 25-25.

artistas. Se valían de variados canales para la difusión de su labor, aunque predominaba la publicación de comentarios por la prensa. Así, «la crítica, independientemente de su aspiración a la calidad literaria, se produce como una crónica del arte del presente, en la que se mezclan en diverso grado la información, la interpretación y la valoración»⁹⁹, señala la autora. Y aunque los críticos y sus comentarios eran heterogéneos, Valverde sostiene que los textos tenían rasgos comunes, como el uso de lenguaje accesible a todo público que buscaba tanto la intención de informar como la finalidad pedagógica de formar el gusto de las personas¹⁰⁰. Cabe señalar que el carácter informativo y la difusión en medios periódicos de la crítica de arte decimonónica traspasaron el siglo y aún hoy tienen vigencia, práctica que se distingue de la crítica adscrita a la llamada «teoría dura» o «discurso de la teoría»¹⁰¹, en la que se desarrolla con mayor profundidad y erudición las ideas al comentar y valorar las obras de arte.

Otro aspecto que Valverde destaca fue el papel que asumieron los críticos como intermediarios entre los artistas y el público, situación que, según la autora, se manifestó de manera clara en Francia, específicamente en París, durante buena parte del siglo XIX en torno al desarrollo del Salón, cuando la obra de arte pasó a tener un estatus de «obra-mercancía»¹⁰². Las repercusiones de los comentarios de los críticos eran muy importantes, ya que contribuían a dar a conocer públicamente la obra y a fijar su valor de mercado.

La función como intermediarios de los críticos disminuyó su importancia con la aparición y paulatina consolidación del sistema de galerías privadas. En ese contexto, Valverde señala que «la crítica de arte sufre una modificación importante en su estructura de relaciones de mediación, con la aparición de la nueva figura intermediaria del galerista o el marchante»¹⁰³. Este proceso de pérdida de preponderancia de los críticos de arte en tanto mediadores

⁹⁹ Isabel Valverde, “La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos”, p. 88.

¹⁰⁰ Valverde, “La crítica...”, *op. cit.*, pp. 103 y 104.

¹⁰¹ Anna María Guasch, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, p. 123.

¹⁰² Valverde, “La crítica...”, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 73.

no ha hecho más que acrecentarse desde la década de 1960. Para el crítico Benjamin Buchloh, la «competencia disciplinaria» que representaba antes el crítico de arte ya no tiene sentido en un «nuevo sistema» en que «cada coleccionista se convierte en un espectador competente, que no necesita un intermediario que le asegure que sabe mucho más de arte que él»¹⁰⁴. Esta opinión la complementa el autor Francisco Calvo Serraller, quien señala que en la actualidad existen muchos otros medios por los cuales las y los artistas validan su trabajo sin que la opinión del crítico de arte se convierta en gravitante para el desarrollo de su carrera, como becas, participación en concursos y bienales, entre otros¹⁰⁵.

En cuanto al contenido de la crítica de arte, Valverde indica que pasó de ser la «explicación del *tema*» en términos narrativos, «pilar de la concepción académica del arte», vigente durante el siglo XIX, a enfocarse en «criterios orientados a una apreciación elaborada de la técnica y la *factura* pictóricas», que se desarrolló con la aparición de las primeras vanguardias¹⁰⁶. Este proceso tiene un correlato con el surgimiento de la estética formalista en Alemania a mediados de la centuria del 1800, que, en rechazo a la condición subordinada del arte con respecto a otras disciplinas intelectuales como la filosofía, buscó criterios propios con los cuales evaluarse y definir su evolución histórica¹⁰⁷.

El objeto de estudio del Formalismo, según la autora Francisca Pérez Carreño,

es el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico, en sus diferentes manifestaciones. Este desarrollo tiene los principios de evolución en sí mismo y no en causas ajenas, como puedan ser las motivaciones religiosas, políticas, técnicas o ideológicas en general¹⁰⁸.

Pérez Carreño destaca la influencia del Formalismo en la historia, teoría y crítica de arte, relevando su predominio desde el impre-

¹⁰⁴ Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁵ Calvo Serraller, “Orígenes...”, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁶ Valverde, “La crítica...”, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁷ Francisca Pérez Carreño, “El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte”, p. 255.

¹⁰⁸ Pérez Carreño, “El Formalismo...”, *op. cit.*, p. 256.

sionismo y resaltando que su importancia también radica en la coincidencia de ideas con las vanguardias.

Desde entonces —señala la autora—, principios formalistas han guiado la práctica y la crítica vanguardista, hasta el punto de que desde Clement Greenberg, ‘modernidad’ o ‘formalismo’ son nociones que difícilmente pueden desligarse¹⁰⁹.

Desde principios del siglo xx la crítica de arte realizada bajo el paradigma formalista fue predominante, hasta los años sesenta¹¹⁰, lo que permitió el ejercicio de una escritura con una base teórica con la que se superaba la crítica del tipo «subjetivista, romántica y poética»¹¹¹, según palabras de Rosalind Krauss, pero que tendió a esgrimirse de manera prescriptiva y enjuiciadora¹¹². Desde esa década, en el contexto ya de la llamada época posmoderna, las nuevas formas artísticas se han acompañado de una práctica de la crítica de arte que no descansa en los valores que caracterizaron el análisis de tipo formalista, sino en un relativismo que se deriva, como señala Arthur Danto, del «pluralismo radical» y de la «falta de verdades absolutas sobre arte»¹¹³. Y, aunque es ampliamente considerado que el crítico de arte ya no ostenta un papel preponderante como intermediario, el autor Cabot Ramis sostiene que el «abismo» que se ha abierto entre el arte contemporáneo y el público, ante la extrema libertad de la práctica artística en la actualidad, se puede superar con la ayuda de la crítica de arte¹¹⁴.

CAMPO ARTÍSTICO EN CHILE

El sistema del arte europeo se estableció en América Latina, y por ende en Chile, con prácticamente todas las instituciones y funciones que se fueron conformando a lo largo de varios siglos,

¹⁰⁹ Pérez Carreño, “El Formalismo...”, *op. cit.*, p. 257.

¹¹⁰ Entrevista de Guasch a Hal Foster, en Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 46.

¹¹¹ Entrevista de Guasch a Rosalind Krauss, en Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 69.

¹¹² Entrevista de Guasch a Arthur Danto, en Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 110.

¹¹³ Guasch, *La crítica...*, *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁴ Cabot Ramis, “Libertad...”, *op. cit.*, p. 36.

sin embargo, el sustento teórico tomó un cariz propio en la región. Según el autor Mirko Lauer, el sistema del arte europeo se instauró en nuestro continente avanzado el siglo XVIII, aunque se desarrolló de manera distinta que en su contexto de origen en donde se fundamentó en base a su diferenciación de las ciencias. Lauer indica que el sector ilustrado conducido por la dominación colonial lo introdujo con una particularidad: «el concepto de arte no se define en América Latina por oposición a las actividades científicas, empieza temprano a definirse por oposición a las expresiones creativas de los sectores y las culturas dominados»¹¹⁵. La concepción artística complementó y reforzó la ideología religiosa de los conquistadores, lo que significó la persecución de idolatrías y destrucción de representaciones de culto de los indígenas, y supuso también una «pauta de progreso»: «Una cultura de criollos que empieza a vivir una cierta orfandad respecto de sus orígenes europeos y que desde el primer momento ve en lo autóctono una amenaza de barbarie, asumirá su incipiente sistema artístico propio como una manera de afirmarse»¹¹⁶, dice el autor.

Siguiendo los argumentos de Lauer, se podría señalar que en nuestro país el arte como campo cultural se constituyó en base a su separación de la actividad artesanal, si se considera una práctica común de ambas áreas hasta las primeras décadas del siglo XIX, de acuerdo a autores como Miguel Luis Amunátegui, Luis Álvarez Urquieta y Eugenio Pereira Salas¹¹⁷. El campo artístico se sustentó en la introducción del concepto de las bellas artes y su desarrollo en la práctica, y del sistema del arte que implicó el paulatino surgimiento, desde mediados de siglo, de organismos y funciones especializadas que fueron regulando la producción y circulación de obras artísticas.

¹¹⁵ Lauer, *Crítica...*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 26.

¹¹⁷ Durante el periodo colonial, en nuestro país no existía mayor diferenciación entre la producción de pinturas, esculturas y diversas artesanías realizadas bajo el sistema de trabajo colectivo en el taller. Miguel Luis Amunátegui, Luis Álvarez Urquieta y Eugenio Pereira Salas señalan como antecedentes artísticos ciertos productos artesanales, como objetos de plata, mobiliario en madera y cuero, junto a la pintura y escultura de carácter religioso. Véase Miguel Luis Amunátegui, "Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile"; Luis Álvarez Urquieta, *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*; Eugenio Pereira Salas, *Historia del arte en el reino de Chile*.

En la formación del campo artístico en Chile cobra relevancia la figura del pintor francés Raymond Monvoisin, pues se podría señalar que desde su llegada al país en 1843 se inicia el «gusto por las bellas artes», allanando el camino para el establecimiento del sistema del arte europeo¹¹⁸. Desde mediados del siglo XIX, cabe destacar la creación de instituciones como la Academia de Pintura (1849), el Museo Nacional de Pinturas (1880) y el Museo Nacional de Bellas Artes¹¹⁹; la realización de actividades como exposiciones públicas¹²⁰, especialmente la puesta en marcha del Salón organizado desde la década de 1880¹²¹; y el ejercicio de funciones como la crítica de arte¹²². Además, se instituye la profesionalización universitaria de la enseñanza artística¹²³.

Durante el siglo XX el campo artístico siguió su evolución en varias líneas: consolidación de la enseñanza profesional del arte, lo que a su vez significó un aumento de instituciones académicas; incremento de espacios de exhibición, en donde se destacan especialmente los de carácter privado como galerías comerciales;

¹¹⁸ Pablo Berrios *et al.*, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, pp. 76-83.

¹¹⁹ El Museo Nacional de Pinturas se puede considerar un antecedente del Museo Nacional de Bellas Artes, pues desde su inauguración en 1880 en la prensa se lo denominó «Museo de Bellas Artes». Desde 1896 se generaliza la denominación «Museo Nacional de Bellas Artes». Véase nota n.º 1 en Marcela Drien, *Museo Nacional de Bellas Artes: Itinerario de una colección*.

¹²⁰ La Exposición del Mercado de 1872 y la Exposición del Coloniaje de 1873 se suelen destacar en la historiografía del arte nacional, en José de Nordenflycht, “Territorio, filiación y texto: de la historia del arte en Chile a la historia del arte chileno”, p. 36.

¹²¹ El Salón de la Unión Artística, celebrado en 1885, marca el inicio de estas actividades. Desde 1887 y hasta principios del siglo XX se realizan los Salones Anuales de Pintura a cargo del Consejo Directivo de Bellas Artes. Véase Academia Chilena de Bellas Artes, *Los Salones 1884-1966. Ocho décadas de arte en Chile*, pp. 17 y 18; Berrios *et al.*, *Del taller...*, *op. cit.*, pp. 158; 229-230; 351-354.

¹²² Se considera que Pedro Lira (1845-1912) es uno de los precursores en el ejercicio de la crítica de arte en Chile, pues se dedicó a difundir de manera constante por la prensa temas relacionados con las bellas artes, en Berrios *et al.*, *Del taller...*, *op. cit.*, pp. 231.

¹²³ La profesionalización universitaria de la enseñanza artística en nuestro país comienza con la creación, en 1858, de la Sección de Bellas Artes en el Departamento Universitario del Instituto Nacional, puesto que esta sección se incorporó en la década de 1870 a la Universidad de Chile, en Berrios *et al.*, *Del taller...*, *op. cit.*, pp. 196-206, 284-292.

y la realización de actividades periódicas como bienales, que se sumaron a exposiciones y salones de carácter oficial.

La creación de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile en la década de 1930 afianzó el estatus universitario de la enseñanza artística. En Santiago se sumó como alternativa académica la Escuela de Artes de la Universidad Católica que comenzó a funcionar en 1959. En regiones, cumple un importante rol la enseñanza artística en academias y escuelas municipales y particulares antes de su desarrollo en el ámbito universitario: en Viña del Mar, de 1934 data la Escuela de Bellas Artes¹²⁴, y en Concepción, desde que la Academia Libre de Bellas Artes fue fundada en 1942 se sucedieron otras iniciativas de corta vida hasta la creación del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción en 1972¹²⁵. En Valdivia, funcionó en un primer periodo entre 1954 y 1963 la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Austral de Chile¹²⁶.

Hacia mediados del siglo xx, la institucionalidad artístico-cultural de nuestro país se apoyaba en gran medida en las universidades, entidades que a través de actividades de extensión cultural acercaban su quehacer a la comunidad. Particularmente la Universidad de Chile ostentaba un amplio rol en esta materia que ejercía a través de organismos y la ejecución de eventos propios, o bien brindando apoyo a otras instituciones o actividades, de carácter público o particular. A la Facultad de Bellas Artes de esta casa de estudios pertenecía el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (1945-1970), dedicado a la realización de actividades de difusión artística como el Salón Oficial y la edición de la *Revista de Arte*, y del que dependían el Museo de Arte Popular Americano (fundado en 1944), el Museo de Arte Contemporáneo (1947) —aunque en 1961 se señalaba que ambos museos contaban con «cierta autonomía» en su funcionamiento¹²⁷—, la Sala Universitaria de la Casa Central de la Universidad de Chile (1954) y la Sala DECOR¹²⁸ (1961). El Instituto

¹²⁴ Municipalidad de Viña del Mar, Escuela de Bellas Artes, *Exposición Retrospectiva 1934-1969. 350 Aniversario Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar*.

¹²⁵ Eduardo de la Barra Benavente, *Grabadores de la zona de Concepción*, p. 26.

¹²⁶ Berríos y Cancino, *Un tiempo...*, *op. cit.*, pp. 141-145; 158.

¹²⁷ *Reseña anual del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile*, p. 7.

¹²⁸ Gracias a un convenio entre el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y la fábrica de muebles DECOR, la Universidad de Chile sumó la Sala DECOR como

de Extensión de Artes Plásticas contaba entre sus miembros a representantes de unidades específicas de la Universidad de Chile, como los directores de los museos mencionados, y representantes de instituciones externas, como la Sociedad Nacional de Bellas Artes y la Asociación de Pintores y Escultores¹²⁹.

Los autores Gaspar Galaz y Milan Ivelic destacan las iniciativas de la Universidad y el Estado en la organización del circuito de arte en la década de 1960, y suman a la empresa privada como un fundamental pilar económico:

algunas empresas como «El Mercurio», la «Compañía de Acero del Pacífico» (CAP), la «Compañía de Seguros La Chilena Consolidada», la «Compañía de Refinería de Azúcar» (CRAV), la «Empresa Editorial Lord Cochran», la «Compañía de Petróleo Esso», auspiciaron y financiaron concursos y exposiciones que comenzaron a ser conocidos con las siglas de dichas empresas¹³⁰.

Por otra parte, se debe destacar que la labor de la Universidad de Chile en materia artística se relacionaba estrechamente con las actividades ejecutadas por el Museo Nacional de Bellas Artes¹³¹.

En cuanto a los espacios para exposiciones, durante el siglo xx no solo aumentaron, sino que también se diversificaron y especializaron. En las dos primeras décadas se llevaron a cabo exposiciones en lugares no específicamente dedicados a la difusión artística, como las instalaciones del diario El Mercurio y salas de remate¹³². A partir de la década de 1930 se abrieron salas para exhibiciones de arte propiamente tal, contándose entre ellas la del Banco de Chile (1937), salas de reparticiones públicas como el Ministerio de Educación y municipalidades, de institutos

otro espacio de exposiciones en 1961, con el objetivo de presentar «principalmente obras de artistas jóvenes, que no encuentran con facilidad los medios para dar a conocer sus trabajos», en *Reseña anual...*, *op. cit.* p. 10.

¹²⁹ Información consignada en los créditos de la *Revista de Arte*.

¹³⁰ Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile arte actual*, p. 102.

¹³¹ Berríos y Cancino, *Un tiempo...*, *op. cit.*, p. 192.

¹³² En las instalaciones del diario El Mercurio se realizaron las conocidas muestras de la Generación del 13 en 1913 y del Grupo Los Diez en 1916, y en la Casa de Remates «Rivas y Calvo» se realizó una exposición del Grupo Montparnasse en 1923.

extranjeros y binacionales, y galerías de arte, siendo la primera la creada por Carmen Waugh en 1955¹³³. De esta manera, entre las décadas de 1930 y 1970 se contaban variados espacios destinados a la difusión y circulación de obras¹³⁴.

Entre las exposiciones y actividades de difusión artística, ocupa un lugar preponderante el Salón. Organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile desde la década de 1930, el Salón Oficial se posicionó como una de las principales actividades para la difusión pública del arte y también para su comercialización¹³⁵, manteniendo su protagonismo entre las exposiciones artísticas durante la primera mitad del siglo xx hasta su cese en 1968, año en que fue sustituido por el Certamen de Artes Plásticas de la Universidad de Chile¹³⁶. Al Salón Oficial se sumaron otras muestras denominadas «salones» organizadas por instituciones artísticas¹³⁷, exposiciones realizadas en regiones¹³⁸ y muestras organizadas por agrupaciones o comunidades de carácter más

¹³³ Ennio Bucci Abalos, “Las galerías de arte en Chile”, pp. 56 y 57.

¹³⁴ Es posible identificar los espacios de difusión artística a partir de las críticas y comentarios de arte publicados en revistas especializadas universitarias, medios periódicos como diarios y revistas, y en publicaciones que reúnen tales reseñas. En este último caso, se consultó el libro editado por Adriana Valdés y Ana María Risco, que reúne publicaciones de Enrique Lihn, titulado *Textos sobre arte*. De esta manera, además de los ya mencionados, se identificaron los siguientes lugares en funcionamiento entre las décadas de 1930 y 1970: salas de entidades culturales como el Instituto Chileno-Norteamericano, Instituto Chileno Francés de Cultura, Instituto Chileno-Británico de Cultura, Instituto Cultural de Las Condes y Casa de la Cultura de Ñuñoa; espacios particulares, como Sala Le Caveau (Librería Francesa), Sala Libertad y Casa de la Luna; y numerosas galerías, entre las que se cuentan: Marta Faz, Central de Arte —dirigida por Carmen Waugh—, Sergio Wurth, Marc Buchs, Fidel Angulo, Beaux Arts, Vanguardia, Patio y Bolt.

¹³⁵ En varios catálogos de los salones oficiales se señalaba que la venta de las obras expuestas era una de las funciones del comisario de la exposición.

¹³⁶ Alejandro San Francisco (director general), *Historia de Chile 1960-2010. Tomo 4. Las revoluciones en marcha. El gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970)*, p. 168.

¹³⁷ Como la Asociación de Artistas de Chile con el Salón de los independientes o la Sociedad Nacional de Bellas Artes con sus exposiciones del Palacio La Alhambra en la capital. Véase Pablo Berrios *et. al.*, *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*, p. 200 y Sociedad Nacional de Bellas Artes, *xxv Salón Nacional. Palacio La Alhambra*, respectivamente.

¹³⁸ Diversos salones realizados en Viña del Mar fueron criticados en la revista *Pro Arte* (1948-1956). Véase Universidad de Concepción, *Salón Regional de Artes Plásticas: jornadas universitarias*.

bien aficionado, como médicos y abogados¹³⁹. Además, se suman exposiciones de alcance internacional, como las cuatro ediciones de la Bienal Americana de Grabado realizadas entre 1963 y 1970.

Con respecto a las funciones del sistema artístico, la figura del comisario aparece en catálogos de salones y otras exposiciones realizadas en la primera mitad del siglo xx articulada como una labor de carácter organizativa. Al comisario le correspondía llevar a cabo variadas funciones administrativas, como la recepción y devolución de las obras, disponer el catálogo, encargarse de la venta de las obras expuestas y gestionar los avisos en prensa¹⁴⁰. La cualidad autoral en la puesta en escena de las exposiciones tomó fuerza solamente hacia fines del siglo, en la década de 1990, con la figura del curador¹⁴¹.

Sobre la práctica de la crítica de arte, los autores Pedro Zamorano y Claudio Cortés consideran que se inicia propiamente tal en nuestro país en el siglo xx, pues estiman que el pintor y crítico francés Ricardo Richon-Brunet (1866-1946), llegado a nuestro país en 1900, «tuvo el mérito de haber iniciado en Chile el pensamiento crítico en el arte»¹⁴². En tanto, la labor del historiador y crítico de arte español Antonio Romera (1908-1975), quien llegó en 1939, significó, según los autores, la consolidación del ejercicio de la crítica.

La escritura de la crítica de arte se caracterizaba por responder a enfoques que derivaron básicamente en dos tipos de textos: de difusión general, publicados en periódicos, y de teoría, publicados principal, aunque no exclusivamente, en revistas universitarias y libros¹⁴³. El autor Patricio M. Zárate percibe que existe un desfa-

¹³⁹ “Médicos inauguran hoy su Salón de Artes Plásticas”, *La Nación* [Arte y Cultura], Santiago, 27 de noviembre de 1961, p. 14.

¹⁴⁰ Salón Oficial de Bellas Artes, *Exposición de Bellas Artes. Catálogo del Salón Oficial de 1928*, art. 6.º.

¹⁴¹ En nuestro país, el curador tuvo además un rol protagónico en la escritura del arte, la selección de artistas y obras para eventos internacionales e incluso en la decisión de adjudicación de fondos concursables, en Adriana Valdés Budge, “A los pies de la letra: Arte y escritura en Chile”, pp. 43 y 44.

¹⁴² Pedro Zamorano y Claudio Cortés, “Pintura chilena a comienzos de siglo: hacia un esbozo de pensamiento crítico”, p. 98.

¹⁴³ Pedro Emilio Zamorano Pérez y Alberto Madrid Letelier, “Constructores del ‘buen gusto’: la crítica de arte en Chile a principios del siglo xx”, p. 135; Galaz e Ivelic, *Chile..., op. cit.*, pp. 70-80.

se entre la práctica misma de las artes y la producción de textos críticos:

mientras los pintores interactúan con las vanguardias europeas, la crítica se reducía al comentario del semanario habitual sin el rigor y la pertinencia necesaria. La crítica especializada se realizaba en algunas publicaciones legitimadas por la Universidad, proyectos editoriales importantes, pero que estaban más preocupados por poner al día la historia de la pintura, que aventurarse en las nuevas orientaciones y avances de las disciplinas artísticas. La transferencia teórica es tardía, no logra constituir una metodología de análisis¹⁴⁴.

Es probable que la falta de rigor y la ausencia de metodología en el ejercicio de la crítica de arte se deba a la heterogeneidad de las personas dedicadas a esta función, con formación en diversas disciplinas o simplemente por tener amplia experiencia cultural. También fue común en este periodo que esta labor fuera ejercida por académicos extranjeros¹⁴⁵. En cuanto a la crítica de arte publicada en medios de circulación masiva, es decir, la que se aproxima más a la crónica informativa que al análisis, señalaba Romera en su libro *Historia de la pintura chilena*: «Quienes hacían reseñas habituales en la prensa solían caer en el comentario literario o impresionista»¹⁴⁶. Si bien el autor hace referencia de manera vaga a la «crítica del pasado», podría entenderse que se trata del tipo de escritura desarrollada en la primera mitad del siglo xx puesto que la primera edición del libro citado corresponde al año 1951. Por su parte, Zárate considera que en este periodo fue la crónica publicada en periódicos la que predominó en comparación a la difundida en revistas académicas, y añade que con frecuencia el contenido estaba supeditado a estos medios, a sus políticas editoriales.

En el contexto de la realización de actividades artísticas como salones y exposiciones se insertó la Feria de Artes Plásticas, y en el marco de su gestión, puesta en marcha y recepción pública y

¹⁴⁴ Patricio M. Zárate, “El comportamiento de la crítica”, p. 69.

¹⁴⁵ Zamorano y Madrid, “Constructores...”, *op. cit.*, p. 135; Galaz e Ivelic, *Chile...*, *op. cit.*, pp. 70-80.

¹⁴⁶ Antonio R. Romera, *Historia de la pintura chilena*, p. 225.

crítica se encuentran parte de los actores institucionales, culturales y empresariales mencionados. Pero, en la medida que la actividad se estructuró también como una muestra de artesanías, se sumaron a estos actores otros más vinculados a este sector. El ámbito de la artesanía no está tan sistemáticamente estructurado como el campo artístico, pero de todas maneras presenta características, instituciones y una organización que permiten configurarlo como campo cultural, como se revisará a continuación.

CAMPO ARTESANAL

En el estudio de la artesanía y su conceptualización, de manera general se destacan tres aspectos: el conocimiento tradicional que involucra la elaboración de los objetos, el atributo de lo *hecho a mano* o con predominio de lo manual por sobre la maquinaria, y las materias primas propias de una zona o localidad. En cuanto a las personas dedicadas a la producción de artesanías, se cualifican principalmente en tanto poseen los conocimientos para su elaboración, saberes que se han transmitido y conservado por generaciones a través de su constante práctica. En estos términos, la actividad artesanal ha tendido a ser calificada como un quehacer invariable, exento de los efectos de procesos que son inherentes en el desarrollo y devenir de una sociedad.

En su libro *El campo artesanal. Aporte social y pedagógico*, que aborda el estudio de esta práctica en Colombia, el autor Daniel Vega toma distancia de las perspectivas de investigación de la artesanía que la describen como un quehacer invariable. Según Vega, estos enfoques se fundamentan en la comprensión del hacer humano como «producción primariamente artesana»¹⁴⁷, es decir, consideran como *artesanal* la capacidad de hombres y mujeres de transformar los elementos de la naturaleza para realizar objetos, hundiéndose, así, el origen de esta práctica a tiempos prehistóricos. Reforzando la idea anterior, el autor señala que estas posturas se caracterizan por compartir «una visión de larga duración concibiendo dicha actividad como parte de una estructura casi

¹⁴⁷ Daniel Roberto Vega Torres, *El campo artesanal. Aporte social y pedagógico*, p. 36.

inmóvil»¹⁴⁸. En cambio, Vega entiende la artesanía como una actividad social e histórica, y desde esa premisa ha abordado su estudio a partir del concepto de «sociabilidad», que permite precisamente comprender esta ocupación en el medio social y además situarla históricamente.

Para Vega, la sociabilidad es «un criterio que define el interés y alcance explicativo de la vida en sociedad»; especifica que es un principio que «no descansa en el reconocimiento de las ideas o conceptos sino que se desarrolla en situaciones, espacios y actividades concretas de grupos determinados»¹⁴⁹. Para el estudio de una práctica social bajo este criterio, el autor señala que se deben identificar elementos concretos como «*actividades, lugares, normas, tiempos y recursos* con los cuales se puede crear una *práctica social continua*»¹⁵⁰. De esta manera, la conformación de la actividad artesanal se puede entender como el desarrollo de un «campo» —según la definición sistematizada por Pierre Bourdieu—, es decir, un espacio social distinto de otros, constituido por prácticas y personas y también por las variables políticas, económicas y socio-culturales que han incidido en su configuración. Cabe señalar que, en tanto campo social, el campo artesanal es influido y también entra en disputa con otros espacios sociales para establecer su posición y legitimidad¹⁵¹, entre los que se encuentra el campo del arte.

De acuerdo a este planteamiento, la labor desempeñada por las y los artesanos se puede identificar como una práctica social determinada no solo por la dedicación a un mismo trabajo o a trabajos de condiciones similares, sino también por la realización de otras actividades en común. La formalización de estas labores y actividades, regulada o espontáneamente, da lugar a diferentes formas o modos de sociabilidad, así como también a la conformación de espacios de asociación más o menos institucionalizados. Comprendiendo el quehacer artesanal de esta manera, cobran protagonismo los distintos actores y entidades que interactúan

¹⁴⁸ Vega Torres, *El campo...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 25. Cursivas en el texto de Vega.

¹⁵¹ *Op. cit.*, pp. 209-230.

entre sí por sobre las definiciones basadas solamente en fundamentos teóricos.

Considerando la práctica de la artesanía como una actividad histórica, Daniel Vega establece el estudio de su desarrollo en el contexto latinoamericano a partir de la época de la Conquista, postura que fundamenta en «la propia definición del campo artesanal», ya que, según indica, «las condiciones que definen dicho campo para su explicación social partirían de la palabra y del contexto sociocultural que se impone en el mestizaje»¹⁵². Es decir, la práctica de la artesanía se inicia precisamente con la llegada de los primeros artesanos españoles al continente; su implementación se considera, entonces, parte del proceso de colonización. Su estructuración, en tanto, se basó en el sistema de trabajo en talleres y regulación gremial vigentes en España hacia fines del siglo xv. Desde ese momento el autor ha identificado tres modos de sociabilidad que caracterizan la actividad artesanal, junto con sus respectivas formas y espacios de sociabilidad.

Con la llegada de los primeros artesanos españoles a América, el sistema de trabajo en talleres se incorporó, y en algunos casos se fusionó, con formas de producción ya existentes en el continente. Luego, se configuró una estructura laboral en donde los peninsulares utilizaban a indígenas como mano de obra servil. Esta forma de producción se fue dejando de lado con la llegada del gobierno de los Borbones en el siglo xviii, siendo reemplazada por una actividad manufacturera más racionalizada. En ese periodo surgieron los talleres y los gremios en las ciudades, y fue solamente en este contexto y a partir de este momento que los artesanos pudieron distinguirse socialmente. Por esta razón, Vega denomina al primer modo como «sociabilidad gremial artesanal», situando su inicio en 1750 y su término en 1838, fechas definidas por las reformas político-administrativas implementadas por la Casa de Borbón en la corona española y por el efecto de las primeras medidas instauradas en época republicana, respectivamente. En cuanto al espacio de sociabilidad, el más importante fue el taller¹⁵³.

El segundo modo que identifica Vega es la «sociabilidad política artesanal», desarrollada entre 1838 y 1940, esto es, desde la época

¹⁵² Vega Torres, *El campo...*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵³ *Op. cit.*, pp. 40-70.

republicana hasta la consolidación de la industrialización hacia mediados del siglo xx. En este periodo, los gremios desaparecieron en las ciudades y se instauraron nuevos tipos de organizaciones que agrupaban al artesanado ya no por el ejercicio de un mismo oficio, sino por compartir ideales políticos y el anhelo de alcanzar mejores condiciones de vida. Estas organizaciones eran las sociedades y las mutuales, que se convirtieron en las principales formas de institucionalidad de los artesanos, pues les permitió diferenciarse de otros grupos civiles y de los militares; posibilitaron, además, que los artesanos se auto-identificaran como tales solamente por el hecho de llegar a constituirlos. En este contexto, los espacios sociales más importantes no fueron los talleres, sino los lugares públicos y privados de reunión, como plazas, colegios e iglesias (si se trataba de agrupaciones conservadoras), lo que aseguró su visibilidad en cuanto a grupo, dando a conocer sus demandas y sus acciones¹⁵⁴.

En cuanto al artesanado rural, la sociabilidad no alcanzó el mismo grado de desarrollo que en las ciudades, puesto que los trabajadores no se dedicaban a la elaboración de productos manufacturados de manera exclusiva, sino que era una labor que se realizaba junto a muchas otras tareas. Los trabajadores eran más bien calificados de manera general como «mano de obra». Por otra parte, los productos eran realizados con técnicas tradicionales, en muchos casos rudimentarias, lo que significó que su consumo y circulación se concentrara principalmente en el contexto doméstico, de auto-consumo¹⁵⁵. No obstante, los productos artesanales del ámbito rural fueron valorados en su aspecto cultural durante el siglo xx, poniendo énfasis en sus particularidades regionales. Esto se dio en el marco del desarrollo de la tercera forma de sociabilidad que Vega establece, la «sociabilidad cultural artesanal».

La «sociabilidad cultural artesanal», surgida alrededor de 1940, se caracteriza por incluir un proceso de definición del sector artesanal que lo desvinculó de su historia política decimonónica para insertarlo dentro del ámbito cultural. El concepto de artesanía se posiciona como parte constituyente de la cultura de la nación y se logra conformar como un campo social. El artesanado pasa a

¹⁵⁴ Vega Torres, *El campo...*, *op. cit.*, pp. 73-132.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 46-53; 66-70; 115-119.

ser definido de manera externa a partir de enfoques académicos, especialmente de las ciencias sociales, y a ser objeto de políticas de parte del Estado, por ejemplo, desde el área de la economía. De esta manera, se fomenta la producción de la artesanía para su comercialización, y se instaura y fortalece como valor turístico. En los últimos años ha primado una consideración patrimonial de esta actividad. Desde el punto de vista de la sociabilidad, cobran protagonismo las instancias de institucionalización de la práctica artesanal y de reconocimiento de los artesanos. El proceso de institucionalización se configuró en conjunto entre la definición académica y las iniciativas estatales. Por su parte, los artesanos han tenido la oportunidad de participar en la definición de las políticas de su sector, lo que supone una instancia de reconocimiento en torno a su propia práctica. Una vez creado el campo artesanal, los espacios de sociabilidad se configuran principalmente de manera empresarial, en donde el aspecto económico toma importancia a través de la creación de mercados, establecimientos comerciales y de otros medios de venta y difusión como ferias. Si bien los talleres no desaparecen, se suelen utilizar como una estrategia en la cadena de comercialización de las artesanías y desde el ámbito del turismo, transformándolos en sitios de venta; incluso pasa lo mismo con las casas de los artesanos, especialmente en los centros de los pueblos¹⁵⁶.

La conformación histórica de los espacios e instituciones características de la actividad artesanal en Colombia que propone Vega se puede extrapolar para la definición de la práctica de la artesanía en Chile, aunque con las particularidades que se derivan de procesos políticos, sociales, económicos y culturales propios de nuestro país. En seguida, se revisa la trayectoria del sector artesanal en Chile descrito a partir de los elementos que Vega enuncia como inherentes a un campo socio-cultural.

CAMPO ARTESANAL EN CHILE

En el contexto colonial chileno, Sergio Grez Toso diferencia la producción rural y urbana, denominando manufacturas a las

¹⁵⁶ Vega Torres, *El campo...*, *op. cit.*, pp. 142-205.

realizadas en el ámbito campesino y artesanías a las producidas en la ciudad¹⁵⁷. Las manufacturas se elaboraban en talleres y consistían en objetos de cuero y madera, textiles y alfarería que se comercializaban al interior del país junto con la producción agrícola, hortícola, vinícola y ganadera de los campesinos. Gabriel Salazar señala que el surgimiento de «lugares de comercio» de estos artículos se relacionó con el abastecimiento de ciudades de mayor tamaño como Santiago, Valparaíso, Concepción y La Serena, estableciéndose las carretas de los campesinos con sus productos en zonas suburbanas o caminos rurales. Las autoridades urbanas también autorizaron e incentivaron la instalación de campesinos en las plazas de las ciudades¹⁵⁸. Las artesanías, por su parte, englobaban oficios como los de zapateros, sastres, plateros, pintores, escultores, carpinteros, entre muchos otros, que basaban su trabajo en la producción organizada jerárquicamente en el taller¹⁵⁹; además, se agrupaban en gremios por especialidades¹⁶⁰.

De acuerdo con las características que definen la *sociabilidad*, y en sintonía con la forma establecida por Daniel Vega para la época colonial como «sociabilidad gremial artesanal», en este periodo destacan los talleres como *espacios de sociabilidad*, tanto para las manufacturas rurales como para las artesanías urbanas, pues la forma de trabajo en esos lugares y la dedicación a un oficio en particular constituyeron una forma de identificación, y auto-identificación, para las y los artesanos. Además, destacan los lugares de comercio de las manufacturas: caminos rurales, zonas cercanas a ciudades y plazas.

El sistema gremial que caracterizó el periodo colonial, no obstante, inició un proceso de debilitamiento debido a que comenzó a desorganizarse, lo que se acentuó hacia fines del siglo XIX. Esta situación se dio porque estaba fragmentado en pequeños talleres y también porque habían surgido artesanos no agremiados y

¹⁵⁷ Sergio Grez Toso, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*, p. 55.

¹⁵⁸ Gabriel Salazar, *Ferías libres: espacio residual de soberanía ciudadana (Reivindicación histórica)*, pp. 37-39.

¹⁵⁹ Grez Toso, *De la "regeneración..."*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁰ Pereira Salas, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 23, 334 [nota 84].

comerciantes que se dedicaban a la venta de productos sin participar en su elaboración¹⁶¹, es decir, intermediarios.

En el siglo XIX, los comerciantes que se relacionaban con la venta de artesanía eran los baratilleros y los llamados «caxoneros»¹⁶². Los caxoneros eran las personas que ofrecían productos rurales en el ámbito urbano desde la época colonial, cuya agrupación dio paso a los baratillos, según indica Salazar: «Una aglomeración de caxoneros formaba una pequeña feria libre, una suerte de “mercado de las pulgas”, que se denominaron “baratillos”»¹⁶³. La «feria libre», por su parte, se puede definir como un subsistema de abasto descentralizado que se instala en varios sectores de la ciudad. Durante el siglo XIX y buena parte del XX las autoridades intentaron regular los espacios que se conformaban como ferias libres y baratillos, así como las formas de comercio informal que representaban los vendedores ambulantes y los caxoneros, ya que además de provocar un perjuicio a las arcas municipales por el no pago de contribuciones, se consideraba que estos lugares atraían el desorden y las conductas licenciosas. Las ferias libres solo alcanzaron reconocimiento con el triunfo del Frente Popular en 1938, pero aun así eran objeto de frecuente cuestionamiento. Finalmente, en la década de 1950 se aceptaron de manera definitiva¹⁶⁴.

Con respecto a la calificación del trabajo artesanal, desde fines del siglo XVIII se discutía la conveniencia de contar con centros para la enseñanza de los oficios. Hacia mediados del siglo XIX, el camino al capitalismo y a la industrialización precisaba capacidades laborales técnicas más competentes. Como iniciativa estatal se dio impulso a la enseñanza industrial a través de la creación de la Escuela de Artes y Oficios (EAO) en 1849, que en un principio se vinculaba estrechamente a la práctica artesanal formando «jefes de taller» y obreros. Con el tiempo, la enseñanza se hizo cada vez más técnica, encaminada a la formación de operarios e ingenieros hacia principios del siglo XX¹⁶⁵.

¹⁶¹ Grez Toso, *De la “regeneración...”, op. cit.*, pp. 67 y 68.

¹⁶² Marianne González Le Saux, *De empresarios a empleados. Clase media y Estado Docente en Chile, 1810-1920*, pp. 91-127.

¹⁶³ Salazar, *Ferías...», op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 61-69; 75-85.

¹⁶⁵ González Le Saux, *De empresarios...», op. cit.*, pp. 326-333.

Aunque la especialización técnica fue importante, representando una forma de agrupación de los artesanos en torno al oficio, éstos también se reunieron por otras causas, entre ellas mejorar sus condiciones laborales y de vida. Ideas en común en torno a la política, el igualitarismo o anticlericalismo¹⁶⁶ se materializaron en la formación de sociedades que tenían las siguientes características: congregaban a trabajadores de diversos oficios, eran voluntarias y sus integrantes participaban en calidad de iguales. Algunas tenían carácter político, vinculadas a los sectores liberales, siendo la politización del artesanado una característica relevante a mediados del siglo XIX¹⁶⁷.

De manera similar a como Vega califica la práctica de la artesanía en el periodo republicano en Colombia como «sociabilidad política artesanal», en nuestro país la participación de artesanos urbanos en el ámbito político y su protagonismo social fueron los principales rasgos de auto-identificación como grupo, desplazando la importancia del oficio que hasta los primeros años de la República los había definido. En términos de la *sociabilidad*, entonces, las sociedades se constituyeron en la *forma de institucionalidad* más importante de los artesanos.

El artesanado urbano acusó profundos cambios con el paso del siglo XIX al XX. Según Grez Toso, hacia fines del 1800 algunos artesanos

se habían hundido y engrosado las masas peonales o proletarias, pero otros —muy numerosos— habían logrado mantenerse e, incluso, en algunos casos, desarrollarse hasta el punto de encontrarse en los umbrales de la burguesía manufacturera-industrial¹⁶⁸.

Marianne González Le Saux, por su parte, señala que algunos artesanos pudieron acceder a mejores niveles de vida y ser parte de la «clase media» a través del acceso a la educación en las escuelas para artesanos y sobre todo en la Escuela de Artes y Oficios¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Gabriel Di Meglio, Tomás Guzmán y Mariana Katz, “Artesanos hispano-americanos del siglo XIX: identidades, organizaciones y acción política”, p. 303.

¹⁶⁷ González Le Saux, *De empresarios...*, *op. cit.*, pp. 64-70; 288-306.

¹⁶⁸ Grez Toso, *De la “regeneración...”*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶⁹ González Le Saux, *De empresarios...*, *op. cit.*, p. 266.

La producción manufacturera rural en el siglo XIX, en tanto, se mantuvo prácticamente de la misma forma que en el periodo colonial, beneficiándose de un consumo interno constante hasta la primera mitad de la centuria. Desde la década de 1860 se produjo una crisis generalizada en este sector que significó una paulatina disminución de trabajadores y, en contraste, un aumento del peonaje¹⁷⁰. En este ámbito, desde el punto de vista de la *sociabilidad*, cabría destacar como *espacio social* el lugar de venta de los productos manufacturados: los mercados y ferias que desde la época colonial se habían conformado y consolidado como puntos de comercio, constituyendo, además, un puente entre el mundo campesino y el ciudadano.

Ya en el siglo XX, uno de los aspectos más significativos con respecto a la caracterización del sector artesanal fue que sus productos comenzaron a considerarse no solamente como objetos utilitarios, sino que además a valorarse en términos culturales y artísticos. Se valoraron de esta manera artefactos de algunos oficios ejercidos en el ámbito urbano y manufacturas rurales que, cabe señalar, incluían también producciones propiamente indígenas o elaboradas con mano de obra indígena. En este contexto, que coincide con el proceso que de manera similar se desarrolló en Colombia y fue denominado como «sociabilidad cultural artesanal» por Daniel Vega, en nuestro país la actividad artesanal fue definida en términos culturales y se configuró una institucionalidad en torno a su práctica.

Artesanía como campo cultural

En la primera mitad del siglo XX, la caracterización de la actividad artesanal se perfiló principalmente en base a dos elementos: la configuración de una institucionalidad propia y su conceptualización como práctica. En su definición incidieron tanto su consideración como manifestación cultural, como también la preponderancia del aspecto socio-económico de su ejercicio.

La conceptualización de la artesanía se configuró en tres ámbitos: a partir del desarrollo de la disciplina del Folklore; en el marco

¹⁷⁰ Grez Toso, *De la "regeneración..."*, op. cit., pp. 131-133.

del funcionamiento de instituciones como el Museo de Etnología y Antropología de Chile, la Escuela de Artes Aplicadas y el Museo de Arte Popular; y en base a teorizaciones de investigadores como Tomás Lago y Oreste Plath. Es importante señalar que el lugar y aporte de las manifestaciones indígenas en la definición y delimitación de la artesanía se estableció de diferente manera, teniendo desde un rol preponderante hasta ser desestimado, como se verá a continuación.

Desde el Folklore los productos artesanales y manufacturados se estudiaron como parte del variado universo de expresiones y conocimientos provenientes del pueblo¹⁷¹. En el Programa de la Sociedad de Folklore Chileno, entidad creada en 1909 principalmente por iniciativa del lingüista alemán Rodolfo Lenz, se indicaba que el objeto de estudio de la disciplina era «el saber popular de todas las razas i de todos los restos de pueblos en América; pero ante todo lo propiamente criollo»¹⁷². En el caso del folklore nacional, se especificaba que las manifestaciones que interesaban eran las del «pueblo chileno de habla castellana»¹⁷³, aunque también se establecía la importancia de investigar a las comunidades indígenas pues eran parte constitutiva del pueblo. En este sentido, se señalaba que los elementos indígenas otorgarían rasgos distintivos a las producciones populares locales, «porque muchos puntos del folklore criollo dependerán del folklore de las tribus indias que entraron en mezcla con los españoles»¹⁷⁴. Tomando el significado básico del término criollo, que hace referencia a expresiones de origen europeo gestadas y desarrolladas en América, las producciones folklóricas chilenas serían las introducidas principalmente por españoles en territorio nacional, manifestaciones que se diferenciarían de las de los otros países americanos por las particularidades que las comunidades indígenas imprimieron al pueblo chileno en el proceso de mestizaje.

¹⁷¹ La palabra 'folklore' significa «el saber popular». En su acepción disciplinar, el término también define la ciencia que estudia este saber, en Rodolfo Lenz, *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno. Fundada en Santiago de Chile el 18 de julio de 1909*, p. 9.

¹⁷² Lenz, *Programa...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 10.

En el Museo de Etnología y Antropología de Chile, en funcionamiento entre 1912 y 1929, se encuentra una de las primeras conceptualizaciones institucionales de «objetos del folklore chileno», que se definió al crear la sección de este nombre en 1924. Se estableció que tales objetos se consideraban «exponentes de la cultura material, es decir de la ergología, del pueblo chileno», excluyendo expresamente de la colección los productos representativos de «lo araucano o de cualquier otra raza aborigen»¹⁷⁵. Cabe destacar que en dicha entidad se conservaron y exhibieron objetos folklóricos probablemente por primera vez en el ámbito museístico.

En la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, creada en la década de 1930, se valoró la actividad artesanal tanto en el aspecto productivo y económico como en el artístico-cultural. En la institución se enseñó la forma de producción artesanal en momentos en que «se iba perdiendo la bella tradición folklórica del viejo artesanado colonial y el fresco aporte indígena» ante la preferencia por la copia de modelos europeos, según se señalaba en el catálogo de la sección¹⁷⁶. El académico Eduardo Castillo destaca como antecedente de la formación de la Escuela «la discreta vinculación entre las artesanías provenientes del Chile precolombino, versus los oficios introducidos durante la Colonia (carpinteros, herreros, plateros, entre otros)». El autor considera que «el rescate de lo popular-local» obedeció a un «sentido político» incentivado en un contexto nacionalista, puesto que los referentes indígenas no fueron considerados durante el siglo XIX en la educación artística¹⁷⁷. De esta manera, se destaca la delimitación de la artesanía en cuanto a los objetos que comprendía: producciones «folklóricas» del artesanado colonial y también la manufactura indígena.

Con la creación del Museo de Arte Popular en la década de 1940 se dio importancia al carácter artístico de ciertos productos manufacturados y artesanales, y el concepto «arte popular»

¹⁷⁵ Carolo S. Reed, *Concursus ad ergologiae popularis chilensisnotitiam (Compendium Publicationum Musei de Etnologia atque Antropologia Chilensi)*, p. 3.

¹⁷⁶ Universidad de Chile, *Escuela de Artes Plásticas. Sección Artes Aplicadas*, p. 4.

¹⁷⁷ Eduardo Castillo Espinoza, «La Escuela de Artes Aplicadas en la educación chilena», pp. 17 y 18.

comenzó a cobrar protagonismo. Tomás Lago, primer director de la entidad, señalaba lo siguiente:

Hasta fines del siglo pasado los folkloristas sólo hablaban del arte popular desde el punto de vista tecnológico, valiéndose de sus referencias testimoniales para fijar determinados caracteres de los pueblos, pero, cuando se notó que el proceso universalista de nuestra civilización iba exterminando lentamente sus últimos vestigios en la vida campesina, las labores domésticas, los trajes típicos, las industrias manuales, se descubrió el valor artístico que ellos tenían y su importancia para la investigación de la historia del arte¹⁷⁸.

Lago consideraba que el arte popular chileno era «criollo enteramente» en comparación con otros países americanos, pues en la «fórmula de raza existente [...] el indio fue exterminado y absorbido, es decir, dominado, pero quedó vigente en la masa de la población, a la cual aportó su coeficiente de sangre». Así, para el investigador eran «las formas hispánicas transmitidas por los conquistadores» las que predominaban en «las artesanías»¹⁷⁹ de nuestro país.

Hasta aquí es posible señalar que los conceptos de «arte popular» y «artesanía» se utilizaban prácticamente como sinónimos, pero algunos autores como Oreste Plath se preocuparon de establecer sus diferencias. En un artículo escrito en la década de 1960, Plath destacaba el carácter utilitario primordial de la artesanía como elemento diferenciador del arte popular, del que resaltaba su dimensión regional incluyendo las producciones de los pueblos originarios, que denomina «arte indígena»¹⁸⁰. El mismo concepto había utilizado el investigador Ricardo E. Latcham en 1943, quien definió como «arte indígena» a los productos realizados por comunidades originarias, que comprendían tanto objetos que se elaboraban desde época colonial, introducidos por los españoles, como también objetos de procedencia anterior, es decir, artefactos derivados de las propias manufacturas que los pueblos indígenas

¹⁷⁸ Tomás Lago, “Misión del Museo de Arte Popular”, p. 89.

¹⁷⁹ Tomás Lago, “Las artes populares en Chile”, p. 74.

¹⁸⁰ Oreste Plath, “Condiciones actuales del arte popular en Chile”, p. 97.

mantenían desde hace siglos¹⁸¹. Cabe señalar que piezas indígenas antiguas y contemporáneas formaron parte de las colecciones del Museo Nacional desde mediados del siglo XIX¹⁸².

Como último antecedente acerca de las manufacturas de los pueblos originarios se considera importante mencionar una temprana actividad, llevada a cabo en la segunda década del siglo XX, en que se expusieron al público general. En diciembre de 1916, en el marco de la realización del «Congreso Araucanista» en Santiago, se exhibieron en la sede de la Universidad Católica algunas de las piezas indígenas antiguas del Museo Nacional, entre las que llamaron principalmente la atención de las personas «los objetos de piedra, los tejidos, las joyas de piedra, de vidrio y de plata, los cántaros plateados y un sinnúmero de objetos de uso doméstico»¹⁸³. Esta muestra se exhibió junto con «artículos araucanos» como «mantas, ponchos, tejidos a mano, vestidos de niñas, paños bordados en hilo y en seda, pellones», entre otros trabajos realizados por alumnas de las escuelas indígenas a cargo de congregaciones religiosas de localidades como Temuco, Arauco, Nueva Imperial y Pitrufulquén¹⁸⁴.

Aunque se pueda discutir el contexto de la muestra reseñada y el tipo de piezas exhibidas, especialmente si los trabajos realizados por las alumnas corresponderían a manufacturas o artesanías propias y representativas de las comunidades mapuches, esta actividad demuestra que objetos indígenas se valoraron en sus dimensiones cultural y artística desde principios del siglo XX. Las manifestaciones materiales indígenas, al igual que las elaboradas en el ámbito rural o en pequeños poblados, suelen denominarse «artesanía

¹⁸¹ Ricardo E. Latcham, “El arte popular y sus relaciones con el arte indígena”, pp. 83-90.

¹⁸² Gabriela Polanco, “Ancestros y salvajes de la patria. El Museo Nacional de Santiago y la sección de antigüedades y etnografía (1830-1889)”, pp. 67-94. El Museo Nacional es la entidad que dio origen al actual Museo Nacional de Historia Natural, denominado oficialmente con ese nombre en 1929, con la creación de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) que pasó a integrar. También se le conoció como Gabinete de Historia Natural, Museo Nacional de Chile y Museo Nacional de Santiago. Véase Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, “Historia del MNHN”, *Museo Nacional de Historia Natural Chile*.

¹⁸³ “El Congreso Araucanista”, *El Mercurio*, Santiago, jueves 14 de diciembre de 1916, [p. 13].

¹⁸⁴ “El Congreso Araucanista”, *El Mercurio*, Santiago, miércoles 13 de diciembre de 1916, [p. 24].

rural» o «artesanía tradicional» para hacer referencia a su origen y a su forma de producción por medio de técnicas tradicionales, no aprendidas en la enseñanza formal. Por estas características, la artesanía rural se diferencia de la «artesanía urbana» designada así porque su contexto de creación es la ciudad, ya sea aprendida de forma autodidacta por sus cultores o aprendida en instituciones educacionales como la Escuela de Artes Aplicadas¹⁸⁵.

Con respecto a la institucionalidad del campo artesanal hacia mediados del siglo xx, se integraba por las entidades educativo-culturales ya mencionadas, es decir, por la Escuela de Artes Aplicadas y por el Museo de Arte Popular, a las que se sumaron en la década de 1960 organismos estatales como SERCOTEC e INDAP, relacionados con el fomento de la artesanía con énfasis en su calidad de actividad económica.

El Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC), filial de CORFO, comenzó a trabajar con el sector artesanal en 1962, en el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964), implementando acciones como prestación de asesorías técnicas y la promoción de la venta de los productos¹⁸⁶. Estas iniciativas apuntaron primordialmente a la dimensión económica de la actividad artesanal, teniendo entre sus principales líneas de acción optimizar su producción —y aumentar su demanda— con el objetivo de potenciar este ámbito para generar más empleos. En el periodo de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), el sector artesanal tuvo un importante impulso a través del Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP) y del programa Promoción Popular, con medidas como asistencia técnica, otorgamiento de créditos, compra de materiales y la exploración de mercados para sus productos, enmarcado en un plan general de promoción del folklóre¹⁸⁷.

Como parte de la institucionalidad del campo artesanal se pueden considerar algunos canales de comercialización de sus

¹⁸⁵ Alicia Cáceres, que estudió en la Escuela de Artes Aplicadas, se define a sí misma como «artesana urbana» precisamente por su forma de aprendizaje, pero también indica que la formación autodidacta es otra característica de los cultores y cultoras que reciben esta denominación, en Alicia Cáceres y Juan Reyes, *Historia hecha con las manos*, p. 65.

¹⁸⁶ Mauricio Vico Sánchez, “Transformación social, arte popular e identidad”, p. 331.

¹⁸⁷ José Pablo López, “Tradiciones que agonizan”, pp. 20 y 21; “Cueca nueva para promoción campesina”, *Ercilla*, n.º 1593, Santiago, 15 de diciembre de 1965, p. 17.

productos, especialmente instancias gubernamentales como la Galería Artesanal de Centros de Madres CEMA (Central Relacionadora de Centros de Madres), fundada durante el gobierno de Frei y en cuya creación participó el escultor Lorenzo Berg, y su sucesora, la galería de arte popular COCEMA (Coordinadora de los Centros de Madres) que funcionó en el gobierno de Salvador Allende (1970-1973).

Estas instituciones son importantes en la medida que contribuyeron a aumentar y diversificar los canales de difusión y de comercialización de la artesanía que hasta antes de la década de 1960 eran muy escasos, ya que la venta se realizaba directamente por las y los artesanos, y de manera indirecta a través de intermediarios. La comercialización por intermediarios se consideró un problema, pues éstos pagaban muy poco a los productores y vendían muy caro a los compradores, siendo ellos mismos los que obtenían las mayores ganancias. En el caso de la venta directa, las artesanías se podían adquirir en los lugares de su elaboración, es decir en los talleres o en las casas de los productores. Incluso localidades enteras se caracterizaban en torno a la comercialización de estos productos, como el caso de Pomaire y Quinchamalí con la alfarería, y Panimávida con la cestería de Rari. También, artesanos acudían a mercados y ferias de ciudades cercanas a vender sus productos, tal como había sido su forma de comercialización desde el periodo colonial, y a celebraciones de festividades que significaban la reunión de muchas personas, instalándose en improvisadas ferias¹⁸⁸.

Otras instancias de exhibición y comercialización de artesanías lo representaban eventos como la Feria Internacional de Santiago (FISA)¹⁸⁹, y espacios como las tiendas «Chilean Art», «Huimpalay» y «Pudahuel», ubicados en Santiago, enfocados principalmente a la venta de los productos para satisfacer la demanda del sector turístico¹⁹⁰.

¹⁸⁸ En la prensa se hacía referencia a lugares como el mercado de Chillán o celebraciones como la festividad religiosa de Lo Vásquez, en Luis Orrego Molina, "La feria de Chillán", pp. 52-53 y Oreste Plath, "Artesanía popular chilena. Pomaire", pp. 14 y 15.

¹⁸⁹ "La FISA: síntesis de la realidad tecnoeconómica chilena", *En viaje*, n.º 408, Santiago, octubre de 1967, pp. 29 y 30.

¹⁹⁰ "Los 'souvenirs', aspecto importante del turismo. El arte popular chileno

Según lo revisado, desde el punto de vista de la *sociabilidad* resalta especialmente la *institucionalización* de la actividad artesanal que se configuró tanto por la definición de su práctica en términos culturales como por el incentivo de su producción. En la conceptualización de la artesanía participaron entidades educativas y culturales e investigadores, en tanto el incentivo a su producción fue especialmente impulsado desde el Estado. Asimismo, es destacable que este proceso de institucionalización englobó a la producción urbana y a la producción rural, que incluyó a manifestaciones indígenas. Por último, se podrían agregar como *espacios de sociabilidad* las nuevas instancias de exhibición y venta de artesanía surgidas desde la década de 1960, como las galerías estatales, ferias y tiendas, pues significó visibilidad para las personas dedicadas a la artesanía y nuevos canales de exhibición y venta de sus productos.

De esta manera, se puede señalar que la actividad artesanal tuvo un particular dinamismo durante el siglo xx en su conformación como campo cultural, el que todavía hacia la década de 1960 estaba incorporando a actores institucionales de importancia, justamente en el momento en que la Feria de Artes Plásticas se estaba llevando a cabo.

En el capítulo que sigue, se presenta una revisión de la trayectoria de la Feria de Artes Plásticas en todas sus ediciones y versiones realizadas entre 1959 y 1972, estableciendo su relación con el contexto socio-cultural del momento, con el objetivo de ofrecer un marco de referencia que apoye el posterior análisis de los elementos que se juzgaron como los más importantes para la caracterización de esta actividad: su organización, artistas y artesanos participantes y obras exhibidas, configuración espacial de la muestra y, finalmente, su recepción crítica.

es buscado por el extranjero”, *En viaje*, n.º 314, Santiago, diciembre de 1959, pp. 54 y 55; “Huimpalay es la casa de los artesanos”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 30 de noviembre de 1966, p. 11; María Elena Morales, “Trocitos de Chile para los turistas”, pp. 30 y 31; Sonia Quintana, “La Liga un pueblo que ha tejido su historia”, pp. 19-22.

FERIA DE ARTES PLÁSTICAS

El enjuiciamiento de los espacios tradicionales de exhibición provocó la búsqueda de lugares alternativos que contribuyeran a reunir afinidades, postulados y concepciones comunes. En determinado momento se produjo un aglutinamiento basado en un repentino interés de mostrar todo a todos, rompiendo con los espacios restringidos de las primeras galerías de arte, al abrirse a grandes espacios físicos, como el Parque Forestal con las Ferias de Artes Plásticas (1960 - 61- 62).

(Gaspar Galaz y Milan Ivelic, 1988)¹⁹¹

Gaspar Galaz y Milan Ivelic señalan que en la década de 1960 se inició un profundo cuestionamiento de la práctica del arte en nuestro país por parte de las y los artistas. Se reflexionó acerca de los temas y lenguajes artísticos desarrollados hasta el momento, sobre el significado del arte en la sociedad, que incluía la pregunta por la situación o el rol social del artista, y por el sentido de los circuitos de presentación y difusión del arte, tales como museos, galerías, bienales, salones oficiales y concursos, de los que se criticaba su condición de lugares consagratorios y el «carácter mercantil en que había caído la obra» en ellos¹⁹². Los autores consideran que la Feria de Artes Plásticas responde a un ejemplo de lugar alternativo de exhibición que surgió justamente en el marco de la discusión acerca de los espacios tradicionales de difusión artística. Pero esta actividad no solo se instaló como un nuevo espacio, sino que se convirtió en el escenario mismo de la visibilización de las problemáticas artísticas antes mencionadas, que acusaban, a su

¹⁹¹ Galaz e Ivelic, *Chile...*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹² *Ibid.*

vez, influencias de la escena artística internacional y de la propia transformación del campo cultural chileno en esos años.

CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO EN CHILE HACIA LA DÉCADA DE 1960

En los años en que se realizó la Feria de Artes Plásticas, entre 1959 y 1972, se sucedieron en Chile tres gobiernos: el de derecha de Jorge Alessandri (1958-1964), el de Eduardo Frei (1964-1970) con el partido de la Democracia Cristiana y el de Salvador Allende (1970-1973) con la Unidad Popular formado por varios partidos de izquierda. Estas administraciones de ideologías políticas tan distintas influyeron en las características del campo cultural chileno, que pasó de favorecer mayormente el desarrollo y difusión de la alta cultura a incorporar y promover la práctica de expresiones de carácter popular.

Los autores Carlos Catalán, Rafael Guilisasti y Giselle Munizaga establecen que la cultura definida en sentido restringido, relacionada con la producción, difusión y consumo de manifestaciones culturales, se compone de tres campos: la alta cultura, la cultura de masas y la cultura popular folklórica, cada uno de ellos comprendiendo sus propias instituciones, agentes y públicos¹⁹³. Hasta principios de la década de 1960, el sistema artístico-cultural chileno se basaba en la promoción y difusión de las manifestaciones culturales desde una perspectiva educativa, esto es, se acercaba y enseñaba a amplias áreas de la población con fines de formación estética, principalmente, considerando a su público receptor de manera pasiva. Por lo general a través de la labor de extensión universitaria, apoyada por el Estado, fue la alta cultura la mayor beneficiada de esta gestión, y en menor medida la cultura popular que, comprendida como cultura folklórica y vinculada al mundo campesino, era objeto de estudio y divulgación académica¹⁹⁴. Cabe señalar que una de las últimas leyes promulgadas en el gobierno de Jorge Alessandri en materia cultural fue la que

¹⁹³ Carlos Catalán, Rafael Guilisasti y Giselle Munizaga, *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*, [introducción, sin número de página].

¹⁹⁴ Catalán, Guilisasti y Munizaga, *Transformaciones...*, *op. cit.*, pp. 2-6, 14-5; Carlos Catalán, *Estado y campo cultural en Chile*, pp. 1-4.

creaba el Instituto de Chile, orientado a la promoción de la alta cultura, incluidas «las bellas artes»¹⁹⁵.

Avanzando la década, el concepto de cultura se amplió. El desarrollo de las industrias culturales significó el crecimiento de la cultura de masas y las acciones implementadas en el gobierno de Eduardo Frei para fortalecer la organización comunitaria derivaron en el fomento de la cultura popular. A través de entidades como el Departamento de Arte y Cultura del programa de la Promoción Popular, y el Departamento de Teatro y Folklore del Instituto de Desarrollo Agropecuario, se dio impulso al cultivo y difusión de la cultura popular, ya no entendida únicamente como cultura folklórica ni vinculada solamente al mundo campesino, sino que ahora relacionada con lo urbano, con las comunidades de las poblaciones. En el ámbito de la alta cultura, en tanto, los artistas comenzaron a reflexionar por su propio quehacer, a preguntarse por la legitimidad de las obras que estaban realizando, cuyas preocupaciones se centraban en problemáticas puramente estéticas¹⁹⁶ en un contexto en que situaciones sociales relacionadas especialmente con la pobreza comenzaban a cobrar cada vez más notoriedad.

Esta trayectoria apuntaba a que el concepto de cultura pasara de ser un reflejo y privilegio de pocos a uno inclusivo que incorporara las inquietudes y manifestaciones de la sociedad de manera más amplia. Este camino se exacerbó con la asunción de Salvador Allende, con acciones que buscaban configurar un nuevo campo cultural que atendiera a los intereses de las clases populares y al proceso revolucionario, que sustituyera al anterior modelo cultural que se juzgaba burgués y guiado por una producción de tipo capitalista¹⁹⁷.

La transformación del campo cultural general de nuestro país se manifestó en el ámbito artístico en específico a través del cuestionamiento de los propios artistas a su práctica tal como se había desarrollado hasta el momento, lo que para Gaspar Galaz

¹⁹⁵ Ley n.º 15718, “Crea la Corporación denominada Instituto de Chile destinada a promover en un nivel superior, el cultivo, el progreso y la difusión de las letras, las ciencias, y las bellas artes”.

¹⁹⁶ Catalán, *Estado...*, *op. cit.*, pp. 7-12; Catalán, Guilisasti y Munizaga, *Transformaciones...*, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

¹⁹⁷ Catalán, *Estado...*, *op. cit.*, p. 14.

también se explica por la mayor conexión que tuvieron con el arte europeo y norteamericano desde fines de la década de 1950. Ya sea por medio de la difusión de las novedades del arte europeo y norteamericano en la prensa que alcanzó gran dinamismo en ese periodo o por el incremento de salidas al exterior de artistas chilenos, por esos años se reconocería por primera vez la diferencia artística en la relación centro-periferia, lo que provocó que se asumiera en un corto periodo de tiempo los avances y discusiones que se estaban llevando a cabo en los polos artísticos internacionales. Galaz señala que esa generación de artistas, en su mayoría compuesta por graduados de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quería «hacer todo de nuevo: revisar por completo el lenguaje del arte; desajustar las tradiciones del cuadro y de la escultura; preguntarse por las nuevas estrategias de la gráfica», a la vez que «se interroga también por la relación entre el arte y la sociedad, entre el arte y el ser humano, entre el arte y la contingencia histórica»¹⁹⁸. En la década de 1960, los artistas nacionales toman contacto con las corrientes del arte abstracto, el tachismo francés y especialmente el informalismo español, y con el pop norteamericano, pero no los asumen simplemente, sino que los alteran para nutrirlo con el discurso de cambios que quieren lograr, tanto en lo artístico como en lo social.

En una escena dominada por el arte figurativo, las dos vertientes de la tendencia abstracta que se practicaron en el país en ese momento constituyeron el inicio de una serie de profundos cambios que se materializaron en las obras, reflejo de las nuevas preocupaciones de los artistas. El arte abstracto geométrico y el informalismo fueron, según Galaz, el punto de partida para «cortar con un pasado histórico monopolizado por la Academia y el paisajismo, este último como tema obsesivo» y cuestionar si el objetivo principal de los artistas era el de «representar al mundo»¹⁹⁹. El autor especifica que con el informalismo desarrollado entre 1960 y 1963 en el marco de preocupaciones centradas en la materialidad de la obra, despojada de narrativa y alejada tanto del modelo como también de la contingencia (en un primer momento), surge además la pregunta por los «límites del concepto

¹⁹⁸ Gaspar Galaz, “Arte y política. Los años sesenta y setenta”, p. 63.

¹⁹⁹ Galaz, “Arte y política...”, *op. cit.*, p. 64.

cuadro» a la vez que se comienzan a incorporar elementos ajenos a los que tradicionalmente se utilizaban en la pintura en nuestro país, haciendo aparición la «estética del collage»²⁰⁰. Y con el post-informalismo, desde 1964, aparece en la obra la preocupación por el ámbito político-social, cuya visualidad se logra a través del uso sistemático de recursos provenientes de la prensa, como fotografías, titulares de noticias o el mismo papel de diario. «El artista y la obra de artes visuales no quieren ya estar únicamente en el centro del debate estético», señala Galaz, «sino también en el centro del debate político»²⁰¹, surgiendo, así, la figura del artista comprometido y militante.

Una radicalización al cuestionamiento del concepto cuadro y a la relación del arte con la realidad social surgió hacia mediados de la década de 1960, con artistas que utilizaban objetos de uso cotidiano e incluso elementos perecederos en sus obras, que, de paso, desdibujaban las fronteras entre definirse como pinturas o esculturas. Galaz los denomina «artistas del objeto»²⁰². Sus obras se caracterizaron por dejar de lado la imagen ficcional, la representación, para presentar la realidad a través de los mismos objetos que eran parte de ella, testimonios de la pobreza y la precariedad social. Estos artistas comprendían la obra como una herramienta de cambio social, por lo tanto, no se consideraba suficiente representar una problemática, sino que había que presentarla, de manera directa, descarnadamente. Y una vez que la obra se difundía para crear conciencia entre las personas, ya cumpliendo esta función, no tenía sentido que siguiera perdurando.

La producción artística del arte objetual funda en Chile *la estética de lo efímero*, donde la producción artística no es un objeto de comercio, no es coleccionable ni transable. Esas obras existieron solamente mientras duró su exhibición, para luego desaparecer o ser en parte recicladas en otras obras igualmente perecibles²⁰³,

²⁰⁰ Galaz, “Arte y política...”, *op. cit.*, p. 65.

²⁰¹ *Op. cit.*, pp. 65 y 66.

²⁰² *Op. cit.*, p. 67.

²⁰³ *Op. cit.*, p. 67. Cursivas en el texto original.

señala Galaz. Por eso en muchas de estas propuestas se utilizaron materiales precarios y perecederos, lo que de paso alteraba la lógica de considerar a la obra de arte como mercancía, un producto más de tipo capitalista, que era el modelo artístico que se quería desarticular en los años de gobierno de la Unidad Popular.

La relación entre el ámbito artístico-cultural y la ideología político-social que se manifestó en nuestro país a partir de los primeros años de 1960 tenía un correlato a nivel internacional: el enfrentamiento en el plano cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética en el marco de la Guerra Fría. En el campo artístico, se dio específicamente en una confrontación entre quienes apoyaban el arte abstracto y quienes apoyaban el arte figurativo, dos modelos estéticos que se juzgaban contrapuestos. Se consideraban contrarios no solamente en cuanto a su expresividad formal, sino también a sus marcas ideológicas. El arte abstracto, tanto en su línea geométrica como en la informal expresionista, se relacionaba a la «ideología de la libertad» por considerarse que simbolizaba el mundo «libre» u «occidental», señala Andrea Giunta, «sobre todo cuando se lo utilizaba para contraponer sus representaciones artísticas a las del mundo carente de libertad representado por la Unión Soviética y el comunismo»²⁰⁴, en donde se desarrolló e incentivó oficialmente el denominado «realismo socialista».

El realismo socialista se consideraba un arte politizado, al servicio de un discurso, el de la difusión de ideas de izquierda expresadas a través de la figuración, en cambio, el arte abstracto se consideraba apolítico, neutral, en el cual predominaba la pureza de las formas libre de todo discurso externo al arte. Esta concepción «autónoma» de lo abstracto, señala la autora Ana Torres, se inició a principios del siglo xx con el libro de Wilhelm Worringer *Abstracción y Naturaleza* (1908), idea que fue retomada más tarde por Alfred Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) entre 1929 y 1943, y desde Barr tomada y difundida por el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg hacia fines de la década de 1930. Y aunque Torres considera que el arte abstracto desarrollado desde la segunda mitad de la década de 1940

²⁰⁴ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, p. 239.

«es un lenguaje comunicativo que presenta aspectos de la realidad social, política y existencial»²⁰⁵, puntualiza que el «sentido» que adquirió durante la Guerra Fría fue justamente el que difundió Greenberg, quien excluyó «el discurso verbal de la abstracción, eliminando el sentido político de esta corriente artística durante la posguerra»²⁰⁶. De manera similar, Giunta establece que el discurso de la autonomía del lenguaje del arte abstracto, vaciado de contenido, fue construido por la historia oficial de la crítica de arte norteamericana como modelo de exportación para instalar, y legitimar, a Estados Unidos, en específico Nueva York, como el nuevo centro del arte a nivel internacional. Así comprendido, el arte abstracto fue leído bajo interpretaciones formalistas.

La disputa por la hegemonía en el ámbito artístico entre el arte abstracto y el arte figurativo se desarrolló en América Latina a través de la difusión e incentivo de sus respectivas ideologías artísticas principalmente a través de exposiciones, junto a la intervención, directa e indirecta, de agentes que las promovían²⁰⁷. Desde Estados Unidos estas acciones fueron particularmente numerosas e intensas, sobre todo después de la Revolución Cubana en que se temió una propagación de ideas políticas de izquierda por el resto del continente, y se concretaron en la realización en varios países de la región de exposiciones que contaban con el apoyo de agentes, organismos y empresas que formaban parte de un complejo entramado de relaciones, entre las que se encontraban firmas como la Standar Oil Company de los Rockefeller, entidades como el MoMA de Nueva York, también ligado a esta familia, la Organización de Estados Americanos (OEA) a través del encargado de la Sección de Artes Visuales, el curador y crítico cubano José Gómez Sicre, y hasta la Agencia Central de Inteligencia (CIA)²⁰⁸. Entre las actividades más importantes y

²⁰⁵ Ana María Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, p. 18.

²⁰⁶ Torres, “Políticas...”, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁷ Ana María Torres, “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos”.

²⁰⁸ En las publicaciones citadas se desarrollan con más o menos detalles los pormenores de estas relaciones, aunque cabe destacar el texto de Claire F. Fox sobre todo para el caso de la trayectoria y trabajo del curador y crítico cubano José Gómez Sicre. Claire F. Fox, *Arte Panamericano: políticas culturales y guerra fría*.

significativas de este aparataje de organización de exposiciones se cuenta el Premio Salón ESSO de Artistas Jóvenes de América Latina, que contempló la realización durante 1964 de muestras en 18 países latinoamericanos, incluido Chile, y culminó en 1965 con una exposición colectiva en la galería de la OEA en Washington. Como su nombre lo indica, los salones fueron auspiciados por las compañías ESSO, filiales en América Latina de la Standard Oil, y fueron coordinados por Gómez Sicre. Entre los expertos miembros del jurado se encontraba Alfred Barr²⁰⁹.

La confrontación artística entre figurativos y abstractos encontró eco en nuestro país en la Feria de Artes Plásticas, así como también las propuestas experimentales y radicales de los «artistas del objeto». Asimismo, la exposición realizada al costado del río Mapocho se convirtió en un escenario que visibilizó los cambios que se estaban produciendo en el campo cultural local. Todos estos elementos influyeron en la trayectoria de la actividad.

EDICIONES Y VERSIONES

La Feria de Artes Plásticas fue creada por el abogado Germán Gasman. En reportajes en diarios y revistas, Gasman contaba que la idea de hacer la muestra se había originado al ver que en otros países los artistas exponían y trabajaban en la calle, al aire libre, logrando de esta manera un contacto directo con las personas, lo que facilitaba la venta de obras. El abogado consideraba que en Chile los artistas no tenían conexión con el público a pesar del interés que las personas manifestaban por el arte, lo que en revista *Ercilla* se ejemplificaba con dos antecedentes: exposiciones que algunos artistas implementaban en calle Matías Cousiño en época de Navidad y «vendedores callejeros de cuadros y láminas» que se ubicaban en la Alameda y a los pies de la Catedral. Acerca de esta situación, Gasman opinaba:

Mirando a esos vendedores, uno se da cuenta de que a la gente le interesan las pinturas. Lo que pasa es que muchos tienen miedo

²⁰⁹ Giunta, *Vanguardia...*, *op. cit.*, pp. 253 y 254; Torres, “Guerra cultural...”, *op. cit.*, p. 86.

de meterse a una sala de exposiciones por temor a no entender o por no tener el desplante de los snobs, que simulan que lo entienden todo. En el parque Forestal esa barrera desaparecerá²¹⁰.

Los referentes que se convirtieron en modelo para la Feria de Artes Plásticas eran exposiciones realizadas en el espacio público de grandes ciudades del mundo, como las que se ubicaban en el barrio Montmartre y en las orillas del río Sena (*rive gauche* —margen izquierdo— y *rive droite* —margen derecho—) en París, en la vía Margutta de Roma, en el barrio Chelsea en Londres, y especialmente en el barrio Greenwich Village de Nueva York²¹¹. Además de ser un barrio artístico, se señalaba que en Greenwich Village se organizaba una exposición al aire libre similar a lo que se estaba planificando en Santiago²¹². Gasman indicaba:

En todas esas partes los artistas están presentes en la exposición, realizando sus obras y vendiéndolas simultáneamente. El público conocedor pasa, mira y se interesa. El que no, sólo lo recuerda como cosa curiosa. Pero lo importante es que el público siempre está rodeando al artista, y éste deja de pensar y vivir entre las cuatro paredes de su taller. Cuando regresé a Chile después de mi reciente viaje a Europa, conversando de estas experiencias con dos o tres amigos, de repente dijimos: ¿por qué no en Chile?²¹³

Germán Gasman materializó su anhelo con la realización de la Feria de Artes Plásticas en el parque Forestal de Santiago en diciembre de 1959. Debido al éxito que obtuvo la actividad, estimado por el número de expositores participantes y por la cantidad de público que la visitó, esta Feria fue la primera de sucesivas ediciones que se implementaron en el mismo lugar hasta 1965

²¹⁰ “Feria libre de pintores con marco vegetal”, *Ercilla*, n.º 1275, Santiago, 28 de octubre de 1959, p. 6.

²¹¹ “‘Village’ plástico”, *Ercilla*, n.º 1280, Santiago, 2 de diciembre de 1959, p. 10; “Arte a pleno aire”, *¿ig-¿ag*, n.º 2852, Santiago, 4 de diciembre de 1959, p. 36; “Melenudos al por mayor exponen al costado del río Mapocho. Gran Feria de Artes Plásticas”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre de 1959, p. 16.

²¹² “Más de 300 artistas se inscribieron en Primera Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 24 de noviembre de 1959, p. 6.

²¹³ “Feria del arte abrirá nuevo camino a pintores chilenos”, *La Nación*, Santiago, 6 de noviembre de 1959, p. 7.

bajo la gestión del Museo de Arte Moderno (MAM), fundado en 1960 por Gasman junto a otras personas²¹⁴. Los años 1966 y 1967, la Feria de Artes Plásticas se trasladó al parque Balmaceda de la comuna de Providencia, mientras que exposiciones de similares propósitos se llevaron a cabo en la misma zona del parque Forestal de la comuna de Santiago hasta 1972.

A continuación, se detalla el desarrollo de cada una de las ediciones y versiones de la Feria de Artes Plásticas realizadas en el parque Forestal y en el parque Balmaceda.

Ediciones realizadas en el parque Forestal

La Feria de Artes Plásticas organizada por Germán Gasman y el Museo de Arte Moderno se realizó en el parque Forestal entre 1959 y 1965. Los gestores de la actividad contaron con el apoyo de la Municipalidad de Santiago, que autorizó el uso del lugar, colaboró con sus cuerpos artísticos y con la implementación de la infraestructura. Más adelante, el patrocinio se tradujo en una subvención y finalmente en la coorganización de la actividad. También la Universidad de Chile brindó apoyo a través de la cooperación de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, en especial de la Escuela de Artes Aplicadas. Se contó además con el patrocinio de la Universidad de Concepción, de institutos culturales y asociaciones, y con el auspicio de numerosas empresas comerciales.

Primera Feria de Artes Plásticas. Las primeras noticias acerca de la realización de la Feria de Artes Plásticas se publicaron en diarios y revistas desde noviembre de 1959. El avance de la organización de la actividad también concitó la atención de las y los artistas, creándose un ambiente de expectación y un afán por participar. De acuerdo al reglamento aprobado por la Municipalidad de Santiago²¹⁵, para presentarse en la muestra los expositores

²¹⁴ Los antecedentes en torno a la organización de la actividad son abordados en el tercer capítulo: "Organización".

²¹⁵ No se consultó el reglamento. Se hace referencia a este documento en: "Arte a pleno aire", *Zig-Zag*, n.º 2852, Santiago, 4 de diciembre de 1959, p. 36.

solo debían inscribirse, sin pagar, y podían vender sus obras al precio que estimaran conveniente²¹⁶.

Organizada por Germán Gasman y colaboradores, la Feria de Artes Plásticas se ubicó a un costado del río Mapocho, entre los puentes Loreto y Purísima²¹⁷, considerando, además de la infraestructura para la exhibición de obras, instalaciones para presentaciones artísticas y para la venta de bebidas y comida²¹⁸. Este tipo de instalaciones se mantuvo de manera general en las posteriores ediciones de la Feria, convirtiéndose en un sello de la actividad por la posibilidad de ofrecer una variada oferta artístico-cultural y de esparcimiento.

La primera Feria de Artes Plásticas se realizó entre el sábado 5 y el domingo 13 de diciembre de 1959. La inauguración se llevó a cabo a mediodía, contando con la asistencia de autoridades, representantes de instituciones culturales y público general. El acto fue presidido por el coronel Ramón Álvarez Goldsack, intendente alcalde de Santiago, en su calidad de presidente honorario, quien expresó un saludo enviado por el presidente de la República. Las palabras del alcalde fueron respondidas por el decano de la Facultad de Bellas Artes, Luis Oyarzún²¹⁹.

Se inscribieron alrededor de 300 expositores²²⁰, pero se estimó que participaron más de 700²²¹. Según información de la prensa²²², figuraban nombres como Carmen Aldunate, Nemesio

²¹⁶ “Feria de Artes Plásticas pondrá a Santiago en la ‘línea’ de las capitales europeas”, *La Nación*, Santiago, 18 de noviembre de 1959, p. 6.

²¹⁷ Para revisar la ubicación de las ferias, véase anexo n.º 3.

²¹⁸ “Melenudos al por mayor exponen al costado del río Mapocho. Gran Feria de Artes Plásticas”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre de 1959, p. 16.

²¹⁹ “1ª Feria de Artes Plásticas. Fue inaugurada ayer”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 6 de diciembre de 1959, p. 5.

²²⁰ “Fiesta de color y forma en la primera Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 6 de diciembre de 1959, p. 9.

²²¹ “1ª Feria de Artes Plásticas. Fue inaugurada ayer”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 6 de diciembre de 1959, p. 5.

²²² Además de los artículos de prensa citados en este capítulo, se consultaron los siguientes: Hernán Rodríguez Molina, “El artista se refleja íntimamente en su arte”, p. 19; “Hoy a las 11 horas se inaugura primera Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 5 de diciembre de 1959, p. 6; “Hablan los expositores de la 1.ª Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de diciembre de 1959, p. 12; “50 mil personas recorren diariamente la exposición del Forestal”, *El Siglo*, Santiago, 9 de diciembre de 1959, p. 2.

Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Pedro Bernal, Urban Blank, Roser Bru, Mario Carreño, Sergio Castillo, Marta Colvin, Jorge Cópulo, Ximena Cristi, Dinora Doudtchitzky²²³, Inge Dusi, Lily Garafulic, Ida González, Camilo Henríquez²²⁴, Víctor Inostroza «el marinero»²²⁵, Iván Lamberg²²⁶, Mireya Larenas, Juana Lecaros, Arnoldo Lihn²²⁷, Alberto López Ruz, Alfonso Luco, Sergio Mallol²²⁸, Luis Mandiola, Pedro Millar, Sergio Montecino, Rodolfo Opazo²²⁹, Carlos Ortúzar, Matilde Pérez, Aida Poblete, Inés Puyó, Guillermo Retamal, Laura Rodig²³⁰, José de Rokha, Consuelo Saavedra, Carmen Silva, James Smith, Carlos Sotomayor, Fernando Torterolo, Iván Vial, Matías Vial, Aixa Vicuña, Rosa Vicuña, Waldo Vila. También se presentaron grupos, como las escuelas de Arquitectura, Artes Aplicadas y Bellas Artes de la Universidad de Chile, el Taller 99, el Taller 61 y las agrupaciones de artistas aficionados Auca y Grupo Gris.

Las obras exhibidas fueron muy diversas, contándose pinturas, grabados y esculturas que iban desde lo figurativo a lo abstracto, las dos grandes tendencias que se disputaban la escena artística del momento. Además, se realizaban obras en el mismo lugar. De

²²³ Se identifica la participación de Dinora Doudtchitzky en la primera Feria por un artículo en revista *Eva* sobre la segunda edición, donde la artista señaló que mantuvo “los mismos precios que el año pasado”, en Erica Vexler P., “Arca de Noé del arte chileno. Reportaje a la Segunda Feria”, p. 47.

²²⁴ Nombre escrito como «Camilo Riquez», en “The first ‘Feria Libre de Artes Plásticas’ at the Parque Forestal”, *South Pacific Mail*, n.º 2315, Santiago, 11 de diciembre de 1959, p. 17.

²²⁵ Enrique Lihn hizo referencia a la participación del marinero Inostroza en la primera Feria en un artículo publicado posteriormente en *Revista de Arte* (n.º 17, 1962), en Enrique Lihn, “El marinero Inostroza”, pp. 157-163.

²²⁶ Registrado solo como Lamberg, en Osvaldo Zilleruelo, “Una feria diferente”, p. 11.

²²⁷ Osvaldo Zilleruelo solo hace referencia al apellido “Lhin” [sic], en Zilleruelo, “Una feria...”, *op. cit.*, p. 11. Se trata de Arnoldo Lihn, tío de Enrique Lihn. Véase Enrique Lihn, “LXIX Salón Oficial de Artes Plásticas”, p. 127 (nota 8).

²²⁸ Registrado solo como Mallol, en Zilleruelo, “Una feria...”, *op. cit.*, p. 11.

²²⁹ Registrado solo como Opazo, en J. S. P. “1.ª Feria de Artes Plásticas”, p. 6.

²³⁰ Se identifica la participación de Laura Rodig por registro fotográfico del autor Antonio Quintana, en Subfondo Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

estas últimas, destacaban y tenían mucha popularidad entre las personas los retratos que artistas realizaban en «15 minutos»²³¹.

Exhibiendo artesanía urbana, participaron Alicia Cáceres y Juan Reyes, ambos especializados en trabajo en metal, quienes recuerdan su participación en todas las ediciones de la Feria²³², y el mimbbrero Luis Manzano, «Manzanito». Se presentaron grupos artesanales de Pomaire, Talagante y Quinchamalí, exhibiendo alfarería; de Rari, con figuras realizadas en crin de caballo; y de Isla de Pascua, con tolimiros y collares de conchas marinas. Una participación protagónica tuvo Violeta Parra, captando la atención de las personas con sus figuras en greda y por su música emitida en alto volumen en su stand, que se acopló con la propia música de la Feria y provocó el enojo de los organizadores y de algunos expositores vecinos²³³.

La programación cultural²³⁴ consideró presentaciones de agrupaciones como la Orquesta Filarmónica, Orquesta Sinfónica de Profesores, Conjunto del Club de Jazz de Santiago, Orfeón de Carabineros, Banda de la Escuela de Aviación, Coro de la Escuela de Pedagogía de la Universidad Católica, Conjunto folklórico del Coro de la Universidad de Chile, Grupo de Artes Folklóricas del Instituto Chileno-Yugoslavo, los conjuntos folklóricos de Margot Loyola, Millaray y Cuncumén, Mimos de Noisvander, títeres de la Compañía de Cervecerías Unidas, entre otras. Además, se proyectaron documentales a cargo de la Universidad de Chile, la Embajada de Estados Unidos, el Instituto Chileno-Italiano de

²³¹ Orlando Cabrera Leyva, “Los artistas chilenos ya ganaron la calle”, , p. 2.

²³² Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 9-23.

²³³ Camilo Taufic, “Arco iris en el Forestal”, p. 17.

²³⁴ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Brillantes contornos revestirá la apertura de Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 3 de diciembre de 1959, p. 12; “Cine inglés al aire libre en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 5 de diciembre de 1959, p. 8; “Presentaciones artísticas en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 6 de diciembre de 1959, p. 9; “Cuadros, música y buen humor en la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 8 de diciembre de 1959, p. 2; “186 artistas juveniles compitieron en la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre de 1959, p. 6; “El domingo entregan premios en la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 11 de diciembre de 1959, p. 6; “Expositores de Feria de Artes hoy pintarán al aire libre”, *La Nación*, Santiago, 12 de diciembre de 1959, p. 6; “Con record de público clausura hoy actividades la Feria de Artes”, *La Nación*, Santiago, 13 de diciembre de 1959, p. 13.

Cultura, el Instituto Francés de Cultura y el Instituto Chileno Británico de Cultura. Con respecto a las producciones audiovisuales, el programa a cargo del Departamento de Cine del Consejo Británico consideraba documentales sobre la producción escultórica de Bárbara Hepworth y de Henry Moore, y de obras artísticas de Bélgica, Francia, Luxemburgo, Países Bajos y Gran Bretaña²³⁵.

Durante el desarrollo de la Feria se realizaron concursos artísticos para el público infantil y para expositores²³⁶. Los primeros días se entregaron los siguientes galardones²³⁷: Ida González, premio de \$100.000 otorgado por la Universidad de Concepción, por su conjunto de pintura; Luis Mandiola, premiado por su trabajo en cerámica; Oscar Moraga, recibió un premio especial de la Feria por sus máscaras y motivos marinos; Carlos Ortúzar, premio en pintura; Matías Vial, premiado por su muestra de grabados; Rosa Vicuña, premio en escultura. Al finalizar la Feria se llevó a cabo un concurso para expositores, con obras realizadas en el parque. El jurado estaba compuesto por el escultor Arturo Edwards, el arquitecto Imre Karvaly y el crítico de arte Pedro Labowitz. Se inscribieron 58 artistas, resultando 6 ganadores²³⁸. Primer Premio: Sergio Castillo, escultura; Segundo Premio: Inés Puyo, pintura; Tercer Premio: Aída Poblete, pintura; Premio de Estímulo: Pedro Bernal, óleo; Premio «Salón de Primavera» de la Universidad de Concepción: Consuelo Saavedra, esculturas en greda; Premio de Clausura: Manzanito, obras en mimbre.

El último día de la Feria se realizó la premiación de todos los concursos y también se entregó un premio especial a la Universidad de Concepción por haber sido la única entidad de provincia que participó de manera oficial en esta actividad. La actividad se clausuró alrededor de la medianoche²³⁹.

²³⁵ Véase programa completo en anexo n.º 2.

²³⁶ En la prensa se hace referencia a «los reglamentos de los diversos concursos», en «Finalizan los preparativos de la Feria de Artes Plásticas», *La Nación*, Santiago, 27 de noviembre de 1959, p. 7.

²³⁷ «Jazz, mimos y folklore habrá hoy en la Feria de Artes Plásticas», *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1959, p. 10.

²³⁸ «Feria de Artes Plásticas realizada en el Parque Forestal se clausura hoy», *El Mercurio*, Santiago, 13 de diciembre de 1959, p. 33; «Ayer se clausuró la Feria de Artes Plásticas del Forestal», *El Siglo*, Santiago, 14 de diciembre de 1959, p. 5.

²³⁹ «300.000 personas visitaron la 1ª. Feria de Artes Plásticas», *La Nación*, Santiago, 14 de diciembre de 1959, p. 14.

La primera Feria de Artes Plásticas se coronó como una actividad exitosa. Todos los expositores vendieron obras, especialmente los artesanos. Se calculó que fue visitada por más de 200 000 personas en sus nueve días de funcionamiento²⁴⁰ —los cálculos más optimistas cifraron este número en 300 000²⁴¹—, destacando entre los visitantes Eduardo Frei y Salvador Allende²⁴². El entusiasmo generado fue tal que incluso se pensaba extender su duración hasta Navidad²⁴³, idea que no se concretó.

Lo que en un primer momento se pensó como una actividad para que pintores, escultores, grabadores y ceramistas exhibieran y realizaran sus trabajos *in situ*, logrando con ello una comunicación directa con el público y la posibilidad de vender más fácilmente su obra, se concretó en una asistencia más amplia de expositores, incluyendo artesanos urbanos y tradicionales de regiones, así como también la presentación de numerosos espectáculos artísticos. De esta manera, quedaron sentadas las bases para la realización de una nueva Feria de Artes Plásticas al año siguiente, considerando uno de sus pilares fundamentales la cercanía lograda entre artistas y público, lo que se explicitó en una de las «reglas» de la segunda edición indicadas en el programa:

El éxito de la feria, su vida, depende de la comunión artista-público. Permanezca en su stand, explique, discuta, demuestre. Luche también por vender. Ayude a acostumbrar al pueblo a la presencia del arte²⁴⁴.

Contando ya con el programa de la segunda Feria de Artes Plásticas, se dio inicio a la actividad en los primeros días de diciembre de 1960.

²⁴⁰ “Feria de Artes Plásticas realizada en el Parque Forestal se clausura hoy”, *El Mercurio*, Santiago, 13 de diciembre de 1959, p. 33.

²⁴¹ “300.000 personas visitaron la 1ª Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 14 de diciembre de 1959, p. 14.

²⁴² Taufic, “Arco iris...”, *op. cit.*, p. 17.

²⁴³ “Iniciativa para prolongar Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 10 de diciembre de 1959, p. 21.

²⁴⁴ Feria de Artes Plásticas, *2a Feria de Artes Plásticas*, [p. 15].



Imagen n.º 1. Primera Feria de Artes Plásticas, 1959. Vista general de la exposición. En “El Montparnasse chileno peligra”, *En Viaje*, n.º 322, Santiago, agosto de 1960, [p. 30].

Segunda Feria de Artes Plásticas. Organizada por el Museo de Arte Moderno, y contando con el patrocinio del Servicio Nacional de Turismo²⁴⁵, se realizó desde el sábado 3 al domingo 11 de diciembre de 1960. Con respecto a la primera edición, aumentó la superficie de la muestra situándose entre los puentes Loreto y Pío Nono, ubicación que se mantuvo hasta 1965, y también aumentó la cantidad de expositores. Se inscribieron alrededor de 800 participantes²⁴⁶, pero una vez en desarrollo la actividad se señalaba que el número se acercaba a los mil expositores²⁴⁷.

En esta edición de la Feria, se consignó la participación de artistas que ya se habían presentado el año anterior junto con nombres que se registraban por primera vez²⁴⁸: Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Lorenzo Berg, Pedro Bernal, Roser Bru,

²⁴⁵ “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, p. 17.

²⁴⁶ “El sábado se inicia la 11 Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 28 de noviembre de 1960, p. 14.

²⁴⁷ “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, p. 16.

²⁴⁸ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Cosas de mujer”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 13; “La Feria del Parque: ‘Vendemos todo; compre, por favor’”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 4 de diciembre de 1960, p. 5.

Francisco Brugnoli, Pablo Burchard²⁴⁹, Luis Calderón Zorzano, Sergio Castillo, Enrique Castro, Ximena Cristi, Valentina Cruz, Irene Domínguez, Dinora Doudtchitzky, Ricardo Florsheim, Margot Guerra, Luis Guzmán, Lautaro Labbé, Iván Lamberg, Marta León, Arnoldo Lihn²⁵⁰, Alberto López Ruz, Sergio Mallol, Fernando Marcos, Eduardo Martínez Bonati, Sergio Montecino, Dámaso Ogaz, Rodolfo Opazo²⁵¹, Carlos Ortúzar, Francisco Otta, Alberto Pérez, Aida Poblete, Inés Puyó, José de Rokha, Carlos Sotomayor, [Fernando] Torterolo²⁵², Miguel Venegas Cifuentes, Iván Vial, Matías Vial, Rosa Vicuña, Teresa Vicuña, Reinaldo Villaseñor²⁵³, Eliana Wachholtz y gran cantidad de artistas aficionados²⁵⁴. Se presentaron la Escuela de Bellas Artes y de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, y las agrupaciones Domingo Faustino Sarmiento, Foresta, Nueva Visión, Taller de Alonso Ovalle 840, Taller 7, Taller J. Perotti, Taller Guzmán, Taller 99, Taller Clarco y Taller Martínez Bonati²⁵⁵.

Los distintos talleres de la Universidad de Chile dispusieron sus instalaciones en el parque, lo mismo el Taller 99 que llevó una prensa. El artista Lorenzo Berg, por su parte, instaló un horno para realizar sus obras en esmalte sobre metal. Algunos expositores realizaron clases y talleres para el público infantil, como el ceramista Luis Guzmán y la profesora de la Escuela Experimental Artística del Ministerio de Educación, Margot Guerra²⁵⁶.

²⁴⁹ Registrado como Pablo Burchard sin especificar si se trataba del padre o el hijo, aunque es probable que quien participó haya sido Pablo Burchard hijo, en Rafael Frontaura, “Feria de Artes Plásticas”.

²⁵⁰ Registrado solo como Lihn, en Frontaura, “Feria...”, *op. cit.*, p. 3.

²⁵¹ Registrado solo como Opazo, en “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, p. 17.

²⁵² Registrado solo como Torterolo, en “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, p. 17. Es probable que se trate de Fernando Torterolo, artista que se había presentado en la primera Feria.

²⁵³ Registrado solo como Villaseñor, en “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, p. 17.

²⁵⁴ “Artistas pintan en el Parque. Alfareros populares son las ‘vedettes””, *El Siglo*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 6. La inclusión de artistas aficionados se desarrolla en el cuarto capítulo: “Selección artística”.

²⁵⁵ Información en plano de la segunda edición en Feria de Artes Plásticas, *2a Feria...*, *op. cit.*, [pp. 8 y 9].

²⁵⁶ “Los artistas dictan clases a los niños en Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 9 de diciembre de 1960, pp. 1 y 16; “Aspecto interesante de Feria

Una novedad de la muestra fue la presentación del «Abstracoscopio cromático», una máquina creada por los científicos de la Universidad de Chile, Carlos Martinoya y Nahum Joël, que proyectaba luces de colores sobre un telón generando composiciones abstractas. Fue una de las atracciones que más llamó la atención del público²⁵⁷. Igualmente exitosa fue la exposición fotográfica «Rostro de Chile»²⁵⁸ que se presentó en la Feria.

Violeta Parra exhibió pinturas al óleo y bordados en arpillera. Con alfarería se presentaron grupos artesanales de Pomaire, que instalaron un horno en el parque, y de Quinchamalí. De esta última localidad destacó la famosa locera Práxedes Caro²⁵⁹. Participaron artesanos urbanos como Manzanito²⁶⁰, Juan Reyes y Alicia Cáceres. Por primera vez asistieron escritores, declamando y vociferando sus libros para la venta, entre ellos Enrique Espinoza, José Santos González Vera, Jorge Inostrosa, Nicanor Parra y Manuel Rojas. La Asociación de Escritores contó con un stand que reunió a 30 autores²⁶¹. En ésta y las posteriores ediciones de la Feria en el parque Forestal, escritores y escritoras tuvieron una importante presencia.

El programa cultural²⁶² de la Feria consideró presentaciones de agrupaciones como el Orfeón de Carabineros, Coro de la Universidad de Chile, Coros de empresas como ENDESA y la

de Artes Plásticas son los talleres al aire libre”, *El Mercurio*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 1.

²⁵⁷ “Un ‘robot de pintura abstracta’: gran atracción en Feria del Parque”, *La Nación*, Santiago, 1 de diciembre de 1960, p. 9.

²⁵⁸ “Rostros chilenos frente al Rostro de Chile”, *¿ig-¿ag*, n.º 2906, Santiago, 16 de diciembre de 1960, p. 3. La exposición fotográfica Rostro de Chile se inauguró en octubre de 1960 en la Casa Central de la Universidad de Chile. Fue una iniciativa del fotógrafo Antonio Quintana para celebrar el 150 aniversario de la independencia de Chile, mostrando un retrato humano y geográfico de nuestro país. Los fotógrafos Antonio Quintana, Roberto Montandón, Domingo Ulloa, Mario Guillard y Fernando Ballet participaron de este proyecto recorriendo el país, en Biblioteca Nacional de Chile, “El Rostro de Chile”, *Memoria Chilena*.

²⁵⁹ Vexler P., “Arca...”, *op. cit.*, p. 49.

²⁶⁰ Se identifica la participación de Manzanito en el documental *La Feria volandera* de Armando Parot (1963).

²⁶¹ “Artistas pintan en el Parque. Alfareros populares son las ‘vedettes’”, *El Siglo*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 6; “Con premios y ‘operación trueque’ finalizó la 11 Feria en el Parque”, *La Nación*, Santiago, 12 de diciembre de 1960, p. 12; Carlos Echenique, “Cuando de ferias se trata... la de Artes Plásticas, en el Parque Forestal, un espectáculo grato. Puede ser una bella tradición”, p. 36.

²⁶² Feria de Artes Plásticas, *2a Feria...*, *op. cit.*

Compañía de Teléfonos de Chile, Ballet de Arte Moderno (BAM), Ballet Nacional de Chile, Club de Jazz de Santiago, teatro infantil del Instituto del Teatro y teatro de títeres de Meche Córdova, grupos folklóricos Cuncumén y Los de Ramón, Margot Loyola, Violeta Parra, entre otros.

El día de la inauguración se hizo la premiación de las obras expuestas. Durante el transcurso de la Feria se realizaron diversos certámenes artísticos dirigidos al público infantil, jóvenes y expositores. Las categorías y los expositores galardonados fueron los siguientes²⁶³: Premio de Honor y Adquisición Museo de Arte Moderno, consistente en una recompensa de E.° 350 (E.° 200 entregados por el MAM y E.° 150 por ESSO) y formar parte del Museo de Arte Moderno: Sergio Mallol, por su obra fundida en bronce *David*; Premio de la Universidad de Concepción a la obra de un valor nuevo, consistente en E.° 100: Dora Rebolledo; 1.º premio en pintura: José Balmes; 2.º premio en pintura: Carlos Sotomayor; Premio en pintura: Francisco Brugnoli; 1.º premio en grabado: Eduardo Martínez Bonati; 2.º premio de dibujo y grabado: Dinora Doudtchitzky; 1.º premio en escultura: Teresa Vicuña; Premio de Artes Plásticas: Lautaro Labbé; Premio de arte popular: loceras de Quinchamalí; Mención honrosa: Armando Sánchez, artesano de Pomaire; Mención honrosa: Violeta Parra; Premio Especial: Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile por la «puesta en escena» de su stand (una réplica en miniatura de la propia escuela), consistente en libros para su biblioteca.

La Feria de Artes Plásticas, en su segunda edición, concluyó exitosamente como evento artístico-cultural siendo visitada por miles de personas: alrededor de 500 000 según cálculos de Horacio Acevedo, parte del Comité de Organización²⁶⁴, número que el diario *La Nación* sube a aproximadamente 800 000 visitantes en sus nueve días de funcionamiento²⁶⁵. Sin embargo, no fue una

²⁶³ “Los artistas dictan clases a los niños en Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 9 de diciembre de 1960, p. 16; “Feria mapochina ya tiene sus estrellas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 3; Vexler, “Arca...”, *op. cit.*, p. 30.

²⁶⁴ “La Feria se fue del Mapocho: ahora muestra su rostro en provincias”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 12 de diciembre de 1960, p. 3.

²⁶⁵ “Con premios y ‘operación trueque’ finalizó la 11 Feria en el Parque”, *La Nación*, Santiago, 12 de diciembre de 1960, p. 12.

actividad exitosa en cuanto a la venta de obras²⁶⁶. Pese a ello, al término de la segunda Feria no solo se comenzó a proyectar la siguiente, sino que también otras actividades similares en regiones. En este contexto, destaca la figura del escultor Lorenzo Berg, quien de participar como expositor pasó a formar parte del comité organizador, ya que tras esta actividad se desempeñaría como gestor de ferias artísticas en Viña del Mar y en Concepción²⁶⁷.



Imagen n.º 2. Segunda Feria de Artes Plásticas, 1960. Reportaje en revista *Ercilla* muestra diferentes registros de la actividad: Nemesio Antúnez realizando un grabado; Teresa Vicuña junto a su escultura premiada; público disfrutando de espectáculos musicales en el parque; escultura de Sergio Mallol premiada; traslado de pinturas a los stands; visitantes frente a obra premiada de Lautaro Labbé; niñas participando en concurso infantil; artesanas de Pomaire; expositoras conversando en su stand. En “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, pp. 16 y 17.

Tercera Feria de Artes Plásticas. Organizada por el Museo de Arte Moderno, contó con una subvención de la Municipalidad de Santiago²⁶⁸. Con respecto a la infraestructura de la muestra, en

²⁶⁶ “Con premios y ‘operación trueque’ finalizó la 11 Feria en el Parque”, *La Nación*, Santiago, 12 de diciembre de 1960, p. 12.

²⁶⁷ “A medianoche será clausurada la Segunda Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 11 de diciembre de 1960, p. 37; “La Feria se fue del Mapocho: ahora muestra su rostro en provincias”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 12 de diciembre de 1960, p. 3.

²⁶⁸ “Feria de Artes Plásticas, una colmena artística”, *El Mercurio*, Santiago, 3 de diciembre de 1961, p. 32.

esta edición se introdujo un cambio en las instalaciones, ya que se prohibió el funcionamiento de un restaurante. Los críticos de arte Ricardo Bindis y Gaby Garfias lamentaron esta medida, ya que consideraban que este tipo de espacios permitía la interacción de los artistas entre sí y con el público²⁶⁹.

La tercera edición de la Feria de Artes Plásticas se realizó entre el sábado 2 y el domingo 10 de diciembre de 1961. La inauguración se llevó a cabo al mediodía, asistiendo a este acto el ministro del Trabajo, Hugo Gálvez, y el subsecretario de esa cartera; los embajadores de Uruguay, Brasil y México; el decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Luis Oyarzún; el presidente y vicepresidente del Museo de Arte Moderno, Germán Gasman y Arturo Edwards, respectivamente; directores de institutos culturales y educacionales, artistas y numeroso público²⁷⁰.

La tercera Feria de Artes Plásticas reunió aproximadamente a 800 expositores²⁷¹. En la prensa²⁷² se registra la participación de Carmen Aldunate, Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Urban Blank, Roser Bru, Pablo Burchard²⁷³, Ximena Cristi, Jorge Dahm, Thomas Daskam, Fernando Daza, Dinora Doudtchitzky, Juan Egenau, Ida González, Luis Guzmán, Camilo Henríquez, Mireya Larenas, Pedro Lobos, Guillermo Núñez, Inés Puyó, José de Rokha, Carmen Silva, el pintor «naif» E. Solari

²⁶⁹ Gaby Garfias, “Redescubrimientos’ en la III Feria de Artes Plásticas”, p. 10; Ricardo Bindis, “La Feria de Artes Plásticas”, *Las Noticias de Última Hora*, p. 2.

²⁷⁰ “Feria de Artes Plásticas. Desde ayer los artistas exhiben en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 3 de diciembre de 1961, p. 25.

²⁷¹ “En el Forestal: 800 artistas participarán en la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 28 de noviembre de 1961, p. 3. Según Germán Gasman, alrededor de quinientos artistas no lograron obtener ubicación, en Carmen Merino, “A mediodía se inaugura la III Feria de Artes Plásticas”, p. 1.

²⁷² Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Estampas de la Feria de Artes Plásticas: Vinieron desde Los Ángeles con cinco cuadros al hombro”, *El Siglo*, Santiago, 5 de diciembre de 1961, p. 8; “Tercera Feria de Arte en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1961, p. 3; “Pasó otra Feria: ‘La próxima será mejor’, prometieron”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 11 de diciembre de 1961, p. 40; Yolanda Montecinos de A., “3.^a Feria de Artes Plásticas. Balance”, p. 12.

²⁷³ Registrado como Pablo Burchard sin especificar si se trataba del padre o el hijo, en Camilo Taufic, “Diluvio de colores y formas”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 3 de diciembre de 1961, p. 5.

Mongrío, [Fernando] Torterolo²⁷⁴, Dolores Walker. Ricardo Bindis ponía la atención en la juventud de los expositores, indicando que los «artistas consagrados» no concurrían a la actividad²⁷⁵. De la Escuela de Canteros asistió el alumno Francisco Orellana. También se presentó la Galería Carmen Waugh y agrupaciones como las Escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, Taller 99, Taller de Luis Guzmán, Taller Romecín y el Taller de Gráfica Popular, dirigido por José Venturelli e integrado por Humberto Alfonso, Juan Capra, Santos Chávez, Luz Donoso, Julio Escámez, Pedro Millar y Elías Oliva. El diario *El Siglo* destacó la campaña que se llevó a cabo en el stand del Taller de Gráfica Popular, consistente en recolectar firmas con el objetivo de pedir la libertad del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, encarcelado en 1960 por organizar luchas estudiantiles de izquierda. Se indicaba que una de las firmantes de la petición había sido Violeta Parra²⁷⁶.

Una novedad que se juzgó positiva fue la inclusión de paneles explicando los «ismos»²⁷⁷. Según Bindis, esta muestra otorgaba un

doble beneficio: el de la cultura artística y el de mirar con ojos más comprensivos lo que realizan los artistas chilenos que exhiben y que están en un paralelismo conceptual con lo que ejecutan sus colegas europeos²⁷⁸.

Violeta Parra esta vez exhibió pinturas al óleo. Alicia Cáceres, Juan Reyes y Manzanito se presentaron nuevamente, junto a grupos artesanales de las siguientes zonas: Isla de Pascua, exhibiendo tolimiros y collares; Panimávida, con productos en fibras vegetales; Pomaire y Quinchamalí, con alfarería. De Quinchamalí, al igual que el año anterior participó Práxedes Caro. La asistencia de escritoras, escritores y poetas aumentó respecto al año anterior.

²⁷⁴ Registrado solo como Torterolo, en Camilo Taufic, “Diluvio...”, *op. cit.*, p. 5. Es probable que se trate de Fernando Torterolo, artista que se había presentado en la primera Feria.

²⁷⁵ Bindis, “La Feria...”, *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2.

²⁷⁶ “Libertad para Siqueiros pidieron: Feria Plástica”, *El Siglo*, Santiago, 11 de diciembre de 1961, p. 6.

²⁷⁷ Juan Ehrmann, “La Pascua de los artistas”, p. 10.

²⁷⁸ Bindis, “La Feria...”, *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2.

Participaron cuatro agrupaciones: Joven Poesía, Sociedad de Escritores de Chile, Sociedad de Escritores Inéditos y Stand «El 7° de Línea» liderado por el autor Jorge Inostrosa. Pablo Neruda se instaló de manera individual con uno de los puestos más visitados, donde además se exhibieron fotografías de Antonio Quintana²⁷⁹.



Imagen n.º 3. Tercera Feria de Artes Plásticas, 1961. Artesana trabajando en su stand, fotografía de Aquiles Orellana. Colección Biblioteca Nacional.

Como parte de la programación cultural²⁸⁰ se presentaron cuerpos artísticos de la Universidad de Chile —el Coro y el Ballet del Instituto de Extensión Musical—, el Conjunto Dixieland del Club de Jazz de Santiago y Títeres de Graciela Torricelli, y también se exhibieron documentales a cargo del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile y la Embajada Británica.

La Asociación de Pintores y Escultores Chilenos entregó la única distinción de la tercera Feria, el «Premio de Artesanía Artística» consistente en una recompensa de E.º 20. Se lo adjudicó Patricia Stuardo, alumna de la Escuela de Artes Aplicadas de

²⁷⁹ “Abigarrada y multicolor Feria de Artes Plásticas. Escritores, poetas y artistas venden personalmente sus obras”, *El Siglo*, Santiago, 4 de diciembre de 1961, p. 5; Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 10; “A mediodía se inaugura la III Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 2 de diciembre de 1961, p. 2.

²⁸⁰ “Feria de Artes Plásticas será abierta al público en sector costanero del Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 2 de diciembre de 1961, p. 31.

la Universidad de Chile²⁸¹. Se realizaron concursos artísticos dirigidos al público infantil, juvenil y expositores, resultando galardonados Carmen Aldunate, Fernando Daza, Juan Fernández, Ana García Plaza, Cristián Olivares y Eneida Undurraga²⁸². La ceremonia de clausura de la tercera Feria de Artes Plásticas se inició a las 11 de la mañana del día domingo 10 de diciembre, con una lección de poesía ofrecida por Pablo Neruda y Thiago de Mello, Agregado de Cultura de la Embajada de Brasil, y siguió con la entrega de premios de los concursos realizados²⁸³.

El balance de la actividad nuevamente no fue positivo en términos de venta de obras²⁸⁴, pero sí en cuanto a evento, pues había logrado posicionarse en el ámbito artístico-cultural. Ricardo Bindis opinaba que la Feria de Artes Plásticas «a sólo tres años de su nacimiento se ha pasado a constituir en la justa artística estival que cierra los acontecimientos plásticos del año»²⁸⁵. Por su parte, el cronista Juan Ehrmann señalaba: «Lo que comenzó como el sueño de unos pocos, ya es una institución y una necesidad»²⁸⁶. La actividad no se trataba solamente de la exhibición y venta de obras, sino que se había convertido en una fiesta del arte y la cultura, aspecto que Germán Gasman había recalcado en la inauguración de esta tercera edición, junto con reconocer las críticas negativas que recibía. En *La Nación* se detalló la jornada inaugural:

El presidente del Museo de Arte Moderno pronunció un breve discurso: «Nuestra Feria sale por tercera vez en medio de aplausos y rechiflas», comenzó diciendo. «Aunque sufran los puristas por el lugar, y el revoltijo, creemos que con las Ferias gana el arte y el público». Más adelante expresó: «Se nos dice “saltimbanquis”,

²⁸¹ “Mujer ganó el único premio de la Feria de Arte”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 3 de diciembre de 1961, p. 16; Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 10.

²⁸² “Fue clausurada ayer la III Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 11 de diciembre de 1961, p. 10; “Con ballet despidieron la ‘Feria del Forestal’”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 11 de diciembre de 1961, p. 14.

²⁸³ “Fue clausurada ayer III Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 11 de diciembre de 1961, p. 10; Gaby Garfias, “Feria de Artes Plásticas se fue dejando ‘casa propia’ en el Parque”, [p. 11].

²⁸⁴ “La Feria busca ayuda con alcancía”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de diciembre de 1961, p. 2.

²⁸⁵ Bindis, “La Feria...”, *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2.

²⁸⁶ Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 10.

esperamos ganar el nombre. A mediados de año deseamos iniciar una jira [sic] con los artistas, artesanos, hornos de cerámica, talleres de grabados, escritores, bailarines, músicos, coros, para difundir el mensaje del arte. Debemos atraer extranjeros a compartir y competir con nuestros artistas; así nos conoceremos mejor y podremos comprendernos más». Continuó: «Entregamos la Feria a la ciudad, que ellos nos juzguen»²⁸⁷.

Las palabras de Gasman aludían a las críticas que desde la primera Feria habían recibido en cuanto a la ubicación escogida y la heterogeneidad de los expositores, en especial por la presencia de personas vendiendo productos comerciales. Se ejemplificaba este último punto con una fotografía que mostraba un stand con estos artículos publicada en el diario *Las Últimas Noticias*²⁸⁸. A pesar de los comentarios negativos, el presidente del MAM enunciaba sus proyecciones. En un artículo de *La Nación* firmado por Carmen Merino se señalaba:

El Directorio del Museo de Arte Moderno, organizador de estas Ferias, ante el éxito y la calidad de la última, desea organizar para el próximo año la IV Feria en un Festival Continental de Arte. El presidente de la Institución, Germán Gasmann [sic], dijo en el discurso de inauguración de la III Feria las siguientes palabras: «En Sao Paulo vemos su ya célebre Bienal. Existe el Festival Cinematográfico de Punta del Este. El Carnaval retumba en Río de Janeiro, y su eco se oye en todo el mundo. Allí están también la Fiesta de la Vendimia en Mendoza, el Festival de Mar del Plata, la Feria Internacional de Lima. Chile, centro afamado de la cultura, país hermano pintoresco y precioso clima, palidece. Que nuestros gobernantes nos ayuden; que los chilenos nos apoyen con su voluntad y su fe, y tendremos la Feria de Arte Internacional en Santiago»²⁸⁹.

²⁸⁷ “Feria de Artes Plásticas. Desde ayer los artistas exhiben en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 3 de diciembre de 1961, p. 25.

²⁸⁸ “En Feria de Arte ‘fiscalizan’ a la Contraloría”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 9 de diciembre de 1961, p. 2.

²⁸⁹ Carmen Merino, “Lo pintoresco en la Feria de Artes Plásticas”, p. 7.

Gasman quería concretar una «Feria de Arte Internacional» como una actividad que distinguiera a Santiago. De hecho, proyectaba su propia labor más allá de la Feria teniendo la intención de crear un «mercado artístico común» para América con el objetivo de facilitar la participación de artistas extranjeros en el país²⁹⁰. Para ello, decía, era necesario que la colaboración para la organización de estas actividades escalara a nivel gubernamental. Para 1962 se habría proyectado realizar una actividad con un mayor alcance que reuniera a artistas de toda América, en lo que sería una feria de arte internacional, como se había enunciado en el discurso de inauguración de la edición de 1961, o un festival anual con apoyo estatal²⁹¹, sin embargo, estas grandes proyecciones no se concretaron. Incluso, la que sería la cuarta edición de la Feria no se realizó. Según los artesanos Juan Reyes y Alicia Cáceres se debió a problemas de financiamiento²⁹², lo que se confirma con un comunicado de prensa del directorio del MAM publicado en el diario *El Mercurio* a fines del mes de noviembre de 1962:

En estos momentos el Museo de Arte Moderno, en previsión de que puedan solucionarse, mientras aún sea tiempo, los problemas de financiamiento del montaje de la feria, como también que se otorguen los permisos mismos para su realización, continúa en los preparativos de ella²⁹³.

La cuarta Feria de Artes Plásticas no se llevó a cabo, pero sí se realizó una actividad similar que contó con el apoyo de la

²⁹⁰ “Mercado artístico común, se crearía. Declaraciones de Germán Gassman”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de diciembre de 1961, p. 1.

²⁹¹ “Proyectos del Museo de Arte Moderno”, Santiago, 17 de noviembre de 1962, Fondo de Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo (en adelante, FAIMAC), Fondo FAIM, Subfondo Dirección, Serie correspondencia, COR 1962, código FH.a1486, carpeta 4, caja 5. En este documento se reseña el Proyecto para un festival anual en Santiago, que, se podría concluir, buscaba internacionalizar la Feria de Artes Plásticas y convertirla en un evento de mayores proporciones a través del apoyo estatal, específicamente de la Universidad de Chile. Se entrega más información sobre la relación entre los gestores de la Feria de Artes Plásticas y la institucionalidad cultural representada por la Universidad de Chile en el tercer capítulo: “Organización”.

²⁹² Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, p. 18.

²⁹³ “Cuarta Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 22 de noviembre de 1962, p. 25.

Municipalidad. Entre el 19 y el 25 de diciembre, una «espontánea feria de artes plásticas organizada en tiempo récord»²⁹⁴ por el Taller del Sesenta y un grupo de artistas independientes se instaló en el parque Forestal entre los puentes Loreto y Recoleta. Oficialmente se llamó Feria Pública de Arte²⁹⁵, pero de manera informal fue conocida como la «Feria Heroica», no solo por su rápida implementación, sino que también porque «mantuvo la continuidad» de este tipo de actividades que se realizaban en el parque, teniendo por resultado la promesa de la Municipalidad de Santiago de organizar una «feria grandiosa», con anticipación, para el año siguiente²⁹⁶.

Quinta Feria de Artes Plásticas. Organizaron esta edición el Museo de Arte Moderno, la Municipalidad de Santiago y la agrupación cultural Taller del Sesenta²⁹⁷. También colaboraron la Dirección de Turismo y CORFO a través de su Departamento de Cooperación Técnica, que habría otorgado una subvención a la Feria por su labor en el desarrollo de la artesanía²⁹⁸.

La quinta edición de la Feria de Artes Plásticas se realizó entre el sábado 30 de noviembre y el domingo 8 de diciembre de 1963, con 800 expositores inscritos. A la inauguración asistieron el alcalde de Santiago, Ramón Álvarez Goldsack; el embajador de Brasil, Fernando Alençar; el presidente del Taller del Sesenta, Sergio Canut de Bon; el presidente del Museo de Arte Moderno, Germán Gasman; artistas, escritores y gran cantidad de público. Coincidiendo con la realización de la Tercera Semana del Folklore Musical organizada por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, se dio inicio a la Feria con un desfile de conjuntos folklóricos que se desplazaron en carros adornados desde la Plaza Bulnes hasta la avenida José María Caro²⁹⁹.

²⁹⁴ “Inauguradas las ferias de juguetes y artes plásticas en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 20 de diciembre de 1962, p. 8.

²⁹⁵ “Organizan una feria pública de arte”, *El Mercurio*, Santiago, 16 de diciembre de 1962, p. 55; “Feria pública de artes”, *La Nación*, Santiago, 19 de diciembre de 1962, p. 27.

²⁹⁶ “La Feria Heroica”, *Ercilla*, n.º 1440, Santiago, 26 de diciembre de 1962, p. 2.

²⁹⁷ “Con desfile de grupos folklóricos fue inaugurada en Parque Forestal Quinta Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 1 de diciembre de 1963, p. 59.

²⁹⁸ “Feria sin ‘tontos graves’”, *Ercilla*, n.º 1490, Santiago, 11 de diciembre de 1963, p. 17.

²⁹⁹ “Con desfile de grupos folklóricos fue inaugurada en Parque Forestal quinta Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 1 de diciembre de 1963, p. 59; “Quinta Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 2 de diciembre de 1963, p. 13.

Sobre los expositores, la información proporcionada por los medios fue escasa en comparación a años anteriores³⁰⁰. Se consigna la participación de artistas que ya se habían presentado en Ferias anteriores, como Nemesio Antúnez —pero no del Taller 99—, Lorenzo Berg —exhibiendo la maqueta de la escultura *La llama simbólica* del monumento a Pedro Aguirre Cerda— Sergio Castillo, Valentina Cruz y Luis Guzmán, a los que se sumaron los escultores Ricardo Mesa Núñez y Arauco Villalón, y el pintor Héctor Raúl Ulloa Burgos³⁰¹. Por registros fotográficos³⁰² se identifica la participación del artista textil Héctor Herrera, del mimbrero «Manzanito», del artesano urbano David Vargas exhibiendo réplicas en miniatura de carruajes, de artesanas de Rari, Panimávida, presentando figuras en fibra vegetal, y del publicista Benedicto López, que realizaba «monstruos» con todo tipo de objetos.

Se señalaba que los «artistas consagrados», aunque sin entregar nombres, se resistían a participar en la Feria de Artes Plásticas³⁰³, lo que podría explicar la baja presencia de expositores reconocidos. Pero también ocurrió un hecho concreto. Poco antes del inicio de la muestra se informó a través de la prensa que la Sociedad Nacional de Bellas Artes se restaría de concurrir, pues consideraba que los organizadores preferían incluir artistas abstractos en desmedro de artistas figurativos³⁰⁴. Esta fue la primera vez que se visibilizó en esta actividad una confrontación entre adherentes a determinados estilos de arte.

Se dispusieron dos muestras complementarias. La primera, un homenaje a Camilo Mori con una exposición retrospectiva

³⁰⁰ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Artistas exponen en el Parque”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 1 de diciembre de 1963, p. 15; “Obra escultórica robada en la Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 7 de diciembre de 1963, p. 45.

³⁰¹ Se identifica la participación de Héctor Raúl Ulloa Burgos por registro fotográfico de Marcelo Montealegre. Marcelo Montealegre, *No me olvido: Chile 1954/1968*, p. 120.

³⁰² Archivo fotográfico Familia Berg Costa y “Álbum A19” de Antonio Quintana, Biblioteca Nacional.

³⁰³ “La Feria de Artes Plásticas: una fiesta de la cultura”, *El Siglo*, Santiago, 8 de diciembre de 1963, p. 3.

³⁰⁴ “Feria de Artes Plásticas reunirá mañana a clásicos y abstractos”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 29 de noviembre de 1963, p. 1. Se aborda la participación de artistas figurativos y abstractos en el cuarto capítulo: “Selección artística”.

de su pintura desde 1913 hasta su producción contemporánea, acompañada de fotografías de época³⁰⁵. La segunda, a cargo de sacerdotes de los Sagrados Corazones de Concepción, se exhibieron registros fotográficos de una población «callampa» ubicada cerca del río Biobío, mostrando la precariedad de la vida en ese lugar, que incluyó dibujos y pinturas de niños de la población que representaban su entorno³⁰⁶.

En el diario *El Siglo* se destacaban las acciones que realizaban algunos expositores para llamar la atención: «En medio de la euforia de la Feria han recitado poemas o pronunciado discursos Pablo de Rocka [sic], Benjamín Subercaseaux, Julio Barrenechea, Camilo Mori, González Vera»³⁰⁷. Del ámbito literario también se contaron nombres como Enrique Espinoza, Jorge Inostrosa, Enrique Lafourcade, Elisa Serrana y Marta Vergara³⁰⁸.

La programación cultural³⁰⁹ consideró presentaciones de agrupaciones como la Escuela de Teatro y Departamento Audiovisual, ambos de la Universidad de Chile, Orquesta Sinfónica de Chile, Ballet de Arte Moderno (BAM), Conjunto Folklórico Goyocalán, Little Jazz Trío, entre otras. El ambiente de la Feria se animó con la instalación de un «rancho» de la compositora Clara Solovera, donde se vendían discos de música folklórica y popular chilena³¹⁰, y también con algunas intervenciones especiales, como la efímera participación la «Escuela Neocontemplativa», que se trataba de una actuación de los actores de teatro Aníbal Reyna, Alonso Venegas, Raúl Becerra y Juan Arévalo³¹¹.

³⁰⁵ Ricardo Bindis, “La Feria de Artes Plásticas”, p. 9.

³⁰⁶ “Feria sin ‘tontos graves’”, *Ercilla*, n.º 1490, Santiago, 11 de diciembre de 1963, p. 17.

³⁰⁷ “La Feria de Artes Plásticas: una fiesta de la cultura”, *El Siglo*, Santiago, 8 de diciembre de 1963, p. 3.

³⁰⁸ Marta Vergara, “Cuando uno habla de la Feria...”, *P. E. C.*, n.º 49, Santiago, diciembre de 1963, pp. 79 y 80; “La Feria de Artes Plásticas: una fiesta de la cultura”, *El Siglo*, Santiago, 8 de diciembre de 1963, p. 3.

³⁰⁹ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 25 de noviembre de 1963, p. 48; “La Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 28 de noviembre de 1963, p. 2; “Clausura actividad quinta Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 8 de diciembre de 1963, p. 57.

³¹⁰ José María Palacios, “v Feria de Artes Plásticas II”, p. 9.

³¹¹ Se señaló sobre el grupo: «Eran cuatro extraños personajes con unas inmensas narices, barbas desordenadas y la vestimenta más estrafalaria que es posible

En esta ocasión no se realizaron certámenes ni premiaciones para los expositores, solamente un concurso infantil con el «Trofeo Jorge Stitckin» entregado por el ahora ex rector de la Universidad de Concepción, David Stitckin³¹².

Pese a la disminución de artistas «consagrados» y la ausencia de concursos dirigidos a los expositores, la Feria de Artes Plásticas ya estaba posicionada como una más de las actividades de difusión artística de fin de año. El crítico de arte Carlos Maldonado, por ejemplo, la situó en relación al certamen pictórico de la Compañía de Acero del Pacífico (CAP), a la Primera Bienal de Grabado Americano y al LXXIV Salón Oficial de Artes Plásticas³¹³. En una línea similar, un columnista de *El Mercurio* destacaba que la Feria lograba atraer numeroso público en comparación con actividades como los salones, exposiciones de médicos y abogados, y muestras fotográficas:

Diciembre, gran mes de las artes. En estos días postreros se celebran los dos salones magnos: el Oficial y el Nacional, necesitados sin duda de restauración. Los discípulos de Esculapio, los juristas, los artistas de la cámara oscura exponen sus obras. Más aun: este año ha empezado a marchar la Bienal Americana de Grabado, certamen importante por la cantidad de concurrentes y por la calidad de los envíos.

Sin embargo, lo que se lleva las predilecciones de la gente es el vocinglero festival de la orilla izquierda del Mapocho. [...] ³¹⁴.

Es decir, la quinta edición de la Feria nuevamente concluyó como un exitoso evento artístico-cultural que captaba la preferencia

imaginar. Llegaron de improviso y con gritos destemplados desafiaron a los dueños de casa acusándolos de ser “la podredumbre del arte”. La única verdad —dijeron— era la de su novísima Escuela Neocontemplativa, cuya explosiva pintura estaba 500 años más adelantada que Picasso... Y esto delante de miles de personas que transitaban por la orilla del río Mapocho, sin apuro, en una tranquila noche de diciembre», en “Feria sin ‘tontos graves’”, *Ercilla*, n.º 1490, Santiago, 11 de diciembre de 1963, p. 17.

³¹² “Una feria móvil proyecta Museo de Arte Moderno”, *El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 1963, p. 26.

³¹³ Carlos Maldonado, “El Salón Oficial de Artes Plásticas. Se fortalece corriente realista”, p. 2.

³¹⁴ “Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 3 de diciembre de 1963, p. 3.

de las personas. Y aun cuando en 1962 no se logró internacionalizar esta muestra, los organizadores persistían con esta idea para la organización de la Feria de Artes Plásticas del año 1964³¹⁵.



Imagen n.º 4. Quinta Feria de Artes Plásticas, 1963. Luis Manzano, «Manzanito», trabajando en mimbre. Archivo Familia Berg Costa.

³¹⁵ “Feria sin ‘tontos graves’”, *Ercilla*, n.º 1490, Santiago, 11 de diciembre de 1963, p. 17.

Sexta Feria de Artes Plásticas. Nuevamente fue organizada por el Museo de Arte Moderno, la Municipalidad de Santiago y el Taller del Sesenta. En esta edición, el espacio se distribuyó por especialidades artísticas, y consideró la separación de alumnos y «artistas ya consagrados», según se señalaba en *El Mercurio*³¹⁶. Se realizó desde el sábado 5 al domingo 13 de diciembre de 1964 con la participación de más de mil expositores³¹⁷.

La información en la prensa³¹⁸ sobre las y los artistas participantes fue escasa, contándose los siguientes nombres: Francisco Ariztía, José Balmes, Gracia Barrios, Pedro Bernal, Santos Chávez, Ladislao Cseney, Abraham Freifeld³¹⁹, Luis Guzmán, Alfonso Luco, Sergio Mallol, Patricio de la O, Héctor Ortega, Esteban Pérez, José de Rokha. Se presentaron también la Galería Carmen Waugh, el Taller 99 y el Taller 64. Según Gaby Garfías, en esta muestra faltaron los «consagrados»³²⁰, sin mencionar nombres, comentario que ya se había hecho presente en las dos ediciones anteriores.

A pesar de la escasa información sobre artistas participantes, en la prensa se destacaba su presencia, en especial cuando trabajaban en el lugar. En *La Nación* se señalaba: «Para que el pueblo sienta el impacto de una “FERIA VIVA”, los ceramistas, pintores y escultores, trabajan al aire libre. Entre ellos destacamos a la joven pintora “NADIA” que con sus pinceles retrataba en pocos minutos a diferentes modelos [...]»³²¹. La realización de retratos en minutos, como se había destacado en una edición anterior, se llegó a convertir en una más de las atracciones de la Feria. Además, se incorporaron dos muestras: una presentación de paneles

³¹⁶ “Inaugurada la VI Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 1964, p. 57.

³¹⁷ “Más de mil artistas exponen en el Parque”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 5 de diciembre de 1964, p. 7; “Inaugurada la VI Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 1964, p. 57.

³¹⁸ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Otorgados premios en la Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 12 de diciembre de 1964, p. 39.

³¹⁹ Se identifica participación de Abraham Freifeld en David Maulén de los Reyes, “Precursores del arte cinético en Chile”.

³²⁰ Gaby Garfías, “Calidoscópica Feria de Arte”, p. 18.

³²¹ “La Feria de Artes Plásticas”, *La Nación* [suplemento femenino], Santiago, 13 de diciembre de 1964, p. 11.

didácticos con el análisis de la obra «Las Meninas» del pintor Diego Velázquez³²² y una exposición del fotógrafo Bob Borowicz³²³.

Participaron artesanas y artesanos de varias zonas del país³²⁴: aldeas norteñas de Socaire y Toconao; Isla de Pascua, exhibiendo esculturas y tallados en piedra volcánica y collares de conchas marinas; Panimávida, con figuras tejidas en crin; Pomaire y Quinchamalí, con alfarería. Por primera vez se contó con la participación de grupos artesanales del extranjero, provenientes de Argentina, Brasil, México, Perú y Uruguay. En cuanto a los escritores, contó con un stand la Editorial Orbe.

El programa artístico³²⁵ consistió en las siguientes presentaciones: Orfeón Municipal, Orquesta Sinfónica de Chile, Orquesta Filarmónica de Chile, Ballet de Arte Moderno, Teatro de Marionetas de las Hermanas Marrokin de Perú y exhibición de documentales sobre Perú, a cargo de la embajada de este país.

Durante el transcurso de la Feria se realizaron concursos para el público infantil y adolescente. En los días finales de la actividad los artistas José Balmes, Gracia Barrios, Sergio Mallol y el diseñador Alfonso Luco organizaron un concurso para los expositores. El jurado de este certamen estaba compuesto por Balmes, Barrios y Camilo Mori. Los ganadores, con un premio de E.º 100 cada uno, fueron los siguientes artistas: Pedro Bernal Troncoso, Santos Chávez, Patricio de la O, Nelson Leiva, Héctor

³²² “La Feria de Artes Plásticas”, *La Nación* [suplemento femenino], Santiago, 13 de diciembre de 1964, p. 11.

³²³ “Hoy se abre al público Feria de Artes Plásticas, en el P. Forestal”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 5 de diciembre de 1964, p. 2; Rodolfo Gambetti del Pino, “VI Feria del Forestal. Bulliciosa compañía para el Mapocho”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 5 de diciembre de 1964, p. 2.

³²⁴ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Una carreta llena de canciones. En la Feria del Forestal”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de diciembre de 1964, p. 10; “Doscientos adolescentes exponen en Feria de Arte”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 9 de diciembre de 1964, p. 9; “Hoy se clausura la Feria de Artes Plásticas en el Forestal”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 13 de diciembre de 1964, p. 7.

³²⁵ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “La Municipalidad inauguró ayer la sexta Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 6 de diciembre de 1964, p. 18; “Teatro de marionetas en la Feria de Artes Plásticas”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 8 de diciembre de 1964; “Cine documental en la Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 9 de diciembre de 1964, p. 14; “Termina Feria Plástica”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 13 de diciembre de 1964, p. 3.

Ortega. Obtuvieron mención: Francisco Ariztía, Alfredo González y Gustavo Lezaeta³²⁶.

La sexta edición de la Feria fue visitada por «numeroso público»³²⁷, pero no se precisó una cifra. Entre los visitantes destacó José Gómez Sicre, curador y crítico de arte cubano, en ese entonces director de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana. Gómez se encontraba en Santiago como integrante del jurado del Concurso ESSO realizado en diciembre de 1964. Sobre la Feria señaló:

Estoy maravillado de la Feria de Artes Plásticas que realizan Uds. y de la cultura exhibida por el pueblo.

Me ha causado gran admiración el enorme respeto del pueblo por las obras de arte. En ningún país del mundo he visto nada igual. Creo que es ésta la mejor manera de llevar la cultura al pueblo³²⁸.

Tal como había notado Gómez Sicre, la cercanía del arte, de la cultura en general, con un público transversal siempre fue una de las características más celebradas de la Feria de Artes Plásticas, y esta actividad ya había logrado cierta consolidación con los años. El crítico José María Palacios señalaba: «La Feria ya es como una vitrina propia a diciembre, dentro de la cual se da testimonio de espíritu. De inquietudes. De un sincero y honesto deseo de calar en la belleza y servir con ella a un perfeccionamiento cultural del pueblo»³²⁹. Y si bien en esta oportunidad se contó con numerosos expositores internacionales, todos artesanos, todavía estaba lejos de concretarse la idea de internacionalizar la actividad y de convertirla en un festival de las artes.

³²⁶ “Premios en la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 13 de diciembre de 1964, p. 21; “Clausurada la Feria: Competencia junto al Mapocho”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 14 de diciembre de 1964, p. 2.

³²⁷ “Numeroso público ha visitado la Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 9 de diciembre de 1964, p. 40.

³²⁸ Garfías, “Calidoscópica...”, *op. cit.*, p. 18.

³²⁹ J. M. P., “Feria de Artes Plásticas”, p. 3.



Imagen n.º 5. Sexta Feria de Artes Plásticas, 1964. A la derecha, paneles de la Galería Carmen Waugh. Fuente: Archivo Familia Berg Costa.

Séptima Feria de Artes Plásticas. Fue organizada por el Museo de Arte Moderno con el auspicio de la Municipalidad de Santiago. El Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP) colaboró con el traslado de artesanos de diversas zonas del país. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile se hizo cargo del diseño de la muestra³³⁰, ya que se dividió por especialidades y grupos: Asociación de Pintores y Escultores, Sociedad de Bellas Artes, escuelas artísticas de la Universidad de Chile, talleres de artistas, zonas para el arte aplicado independiente, la artesanía y para escritores. Esta organización, más rigurosa que la de años

³³⁰ “VII Feria de Artes Plásticas se inaugura hoy en P. Forestal”, *La Nación*, Santiago, 4 de diciembre de 1965, p. 5.

anteriores, buscaba tener mayor control de los expositores con el objetivo de evitar la «infiltración» de productos comerciales y disminuir la participación de «pintores de día domingo», y de esta manera lograr una Feria mejor planificada, según exponía Lorenzo Berg³³¹, identificado como comisario de esta edición³³².

Se inscribieron más de 2000 expositores, pero se debió realizar una selección por sorteo admitiendo solamente a 800. Centenares de artistas sin cupo formaron la «Asociación Nacional de Artistas Independientes» (ANAI) desde donde protestaron y realizaron campañas para poder participar; y ya que en su mayoría seguían la línea figurativa, acusaron que el motivo de su marginación se debió a que los organizadores de la Feria eran artistas abstractos³³³. Para solucionar el problema la Municipalidad autorizó su ubicación frente a la Feria «oficial», al otro lado de la avenida Cardenal José María Caro, en pleno parque Forestal. Ésta fue llamada «Feria de los Independientes», «feria marginal» o «callampa»³³⁴, entre otros epítetos.

La séptima Feria de Artes Plásticas se realizó desde el sábado 4 al domingo 12 de diciembre de 1965. Se consigna³³⁵ la participación de: Francisco Ariztía³³⁶, José Balmes, Gracia Barrios, Francisco Brugnoli, Olga Chaín, Santos Chávez, Ladislao Cseney, Thomas Daskam, Virginia Errázuriz, Celina Gálvez³³⁷, Luis Guzmán, Kurt Herdan, Héctor Herrera, Celia Leyton, Félix Maruenda, Sergio

³³¹ “Organización y caos de la séptima Feria”, *Ercilla*, n.º 1590, Santiago, 24 de noviembre de 1965, p. 41.

³³² “Artistas exhiben sus creaciones plásticas en el Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 5 de diciembre de 1965, p. 49.

³³³ “Interés por participar en la Feria. Batalla en el Parque entre abstractos y figurativos”, *El Siglo*, Santiago, 3 de diciembre de 1965, p. 4.

³³⁴ José Pablo López, “El arte ‘pop’ hizo su estreno en la Feria del Parque”, p. 11; Nena Ossa, “Algunos entretelones de la Feria de Artes del Parque Forestal”, p. 17.

³³⁵ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Un tapiz junto al Mapocho”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 4 de diciembre de 1965, p. 11; “La Feria junto al Mapocho”, *Flash*, n.º 125, Santiago, 10 de diciembre de 1965, pp. 6 y 7.

³³⁶ Registrado solo como Ariztía, en Anita Hurtado, “La mujer en la Feria del Mapocho”, p. 2.

³³⁷ Registrada solo como Celina, en Hurtado, “La mujer...”, *op. cit.*, p. 2.

Montecino³³⁸, Santiago Nattino, Eduardo Ossandón³³⁹, Waltraud Petersen, José de Rokha, Carmen Silva, Humberto Soto, José Soto³⁴⁰, Carlos Sotomayor³⁴¹, Fernando Torterolo, Beatriz Vicuña, Waldo Vila. Como agrupaciones participaron el Taller Bellavista y las escuelas de Arquitectura, Bellas Artes, Artes Aplicadas y de Canteros de la Universidad de Chile.

Desde la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile se presentaron varias obras que llamaron la atención por su materialidad, pues incorporaban objetos de uso cotidiano e incluso elementos perecibles, como *Columna de pan* de Félix Maruenda³⁴². Luz María González dispuso en su stand un cordel donde colgó prendas interiores femeninas y masculinas. Francisco Brugnoli exhibió un panel con varios elementos adheridos, como ropa masculina, envases de detergentes y de pasta de dientes, tapas de bebidas, alambres, entre otros. Brugnoli junto con González y estudiantes de la Escuela integraban el grupo Los Diablos, autores de varias obras de este tipo que en la prensa fueron catalogadas como «pop»³⁴³. Estas propuestas generaron todo tipo de reacciones, especialmente negativas, siendo algunas de ellas retiradas del lugar. Críticos de arte como Antonio Romera y Víctor Carvacho las describieron como «arte populachero» y pornografía, respectivamente³⁴⁴.

Dentro de la muestra artística se realizó un homenaje a Marta Colvin, recientemente ganadora del Primer Premio de Escultura de la VIII Bienal de Sao Paulo, exhibiendo fotografías de sus obras y su biografía artística. Además, el Museo de Arte Moderno presentó una muestra de fotografías de Luis Ladrón de Guevara.

³³⁸ Registrado solo como Montecino, en Antonio R. Romera, “Visión de la Feria de Artes Plásticas”, p. 1.

³³⁹ Se identifica participación de Eduardo Ossandón, en Eduardo Ossandón, *Contrapunto*, p. 5.

³⁴⁰ Se identifica participación de José Soto, en Mónica Bunster, “El año plástico”, p. 180.

³⁴¹ Registrado solo como Sotomayor, en Romera, “Visión...”, *op. cit.*, p. 1.

³⁴² Ligeia Balladares, “No caben todos los que son, en Feria de Artes Plásticas”, p. 11.

³⁴³ López, “El arte...”, *op. cit.*, p. 11.

³⁴⁴ Romera, “Visión...”, *op. cit.*, p. 1; Víctor Carvacho, “Los puntos sobre las íes. Arte y pornografía están separados por un límite muy claro”, p. 15.

Escritores, por su parte, se hicieron presente con un stand de la Sociedad de Escritores³⁴⁵.

Violeta Parra participó por última vez exhibiendo arpilleras bordadas. Se presentaron los artesanos urbanos Juan Reyes, Alicia Cáceres, Manzanito y Raúl Céler, quien exhibió obras en cobre repujado. Grupos de artesanos tradicionales tuvieron una participación destacada. En el diario *El Siglo* se señalaba:

Geográficamente, la Feria abarca desde Antofagasta hasta Osorno: desde la ciudad nortina, con tejidos, tallados en piedra y madera de cardón (quisco) (presentados por la Universidad del Norte) y desde el Sur, con un grupo de mapuches de Osorno que tejen sus chamales ante la vista del público³⁴⁶.

Participaron expositores de las siguientes localidades y zonas del país³⁴⁷: Toconao, con obras en piedra volcánica; Angostura de Gálvez, pueblo costero del Norte Chico, representado por el artesano Ismael Carmona con productos de lazos de fibra de hojas de chagual o cardón; Chapilca, localidad de la provincia de Coquimbo, con textiles; Isla de Pascua; Valle Hermoso, con textiles; Valdivia de Paine, con chamantos; Pomaire, con alfarería; Chimbarongo, con mimbre; Doñihue y Santa Cruz, con chamantos; La Lajuela, con estribos; Cahuil y Pilén, con alfarería; Ñuble, representado por el artesano Juan de Dios Anabalón, con productos en paja de trigo; Quirihue, con sombreros de paja; San Nicolás, con muebles; Quinchamalí, con alfarería; Cañete y Temuco, con artesanía mapuche; Puerto Montt, representado por el artesano Braulio Salazar, con productos en madera.

Como parte del programa artístico, se presentaron diversos cuerpos artísticos y conjuntos folklóricos de regiones traídos a

³⁴⁵ Romera, "Visión...", *op. cit.*, p. 1; Hurtado, "La mujer...", *op. cit.*, p. 2.

³⁴⁶ Balladares, "No caben...", *op. cit.*, p. 11.

³⁴⁷ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: "Arte en escenario del amor. Pintores y artesanos cambian rostro del Forestal", *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 5 de diciembre de 1965, pp. 8 y 9; "Feria en el Parque", *El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 1965, pp. 21 y 30; "En la Feria de Artes Plásticas palpita el alma y la forma de la tierra chilena", *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre de 1965, p. 7; "Los artesanos 'se roban' la Feria", *Desfile*, n.º 12, Santiago, 9 de diciembre de 1965, p. 25; "Cueca nueva para promoción campesina", *Ercilla*, n.º 1593, Santiago, 15 de diciembre de 1965, p. 17.

la capital gracias a las gestiones de INDAP, y en algunos casos los mismos artesanos y artesanas interpretaban música en el escenario³⁴⁸. Se presentaron las siguientes agrupaciones³⁴⁹: Coro Filarmónico Municipal, Coro y Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Teatro Lope de Vega del Estadio Español y Ballet Folklórico de Chile «Pucará». Una de las actividades principales del programa fue la realización de un Encuentro Nacional de Payadores la noche del sábado 11 de diciembre, en la penúltima jornada de la Feria.

Muchos coincidieron, desde organizadores a críticos, en que esta edición de la Feria había sido una de las más sobresaliente hasta ese momento realizadas, debido a la mejor distribución del espacio y calidad de las obras expuestas. En contraste, sobre la «Feria de los Independientes», levantada rápidamente, la opinión generalizada fue que la calidad artística había sido menor que la de la exposición oficial, aunque también se consideraba que había sido en esta zona del parque donde se conservaba el espíritu de «feria» que faltaba en la otra³⁵⁰. La existencia de estas dos áreas diferenciadas de la muestra producto de los problemas derivados de la selección de expositores incidieron en el alejamiento del Museo de Arte Moderno y de la Municipalidad de Santiago para organizar la actividad del año siguiente. Esto marcó el fin de la Feria de Artes Plásticas gestionada por el MAM en el parque Forestal, cuyos integrantes consiguieron otra ubicación en el parque Balmaceda de la comuna de Providencia, como se verá más adelante, realizándose las versiones octava (1966) y novena (1967) de la exposición en ese lugar. En el parque Forestal, en tanto, se realizaron muestras similares bajo gestión municipal, las que se revisarán a continuación.

³⁴⁸ “Folklore hoy en la Feria”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre de 1965, p. 5.

³⁴⁹ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Inició ayer sus actividades la Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 5 de diciembre de 1965, p. 39; “¡Cuidado! Hay ropa tendida...”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de diciembre de 1965, p. 5; “Ballet folklórico ‘Pucará’”, *La Nación*, Santiago, 8 de diciembre de 1965, p. 28.

³⁵⁰ López, “El arte...”, *op. cit.*, p. 11; Pierre Randall, “VII Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, pp. 15 y 16.

revista *7 días*, el alcalde de Santiago, Manuel Fernández, decidió ocupar la misma zona del parque Forestal, entre los puentes Loreto y Pío Nono, para realizar un ciclo de exposiciones dividida por especialidades —escultura, pintura y artesanía—, implementando muestras de manera consecutiva entre el 12 de noviembre y el 18 de diciembre de 1966. Los directivos del MAM no estuvieron de acuerdo con esta modalidad y se restaron de la organización de la actividad. Tampoco aceptaron participar como invitados. Para el alcalde Fernández, la división de la muestra no obedecía a otro objetivo que a la necesidad de otorgar mayor importancia a cada especialidad artística y conseguir una mayor variedad de expositores, pues consideraba que se repetían los mismos cada año y que se contaba con cierta preferencia de estilos³⁵¹, dato que no se explicita, pero que haría referencia al arte abstracto, según los antecedentes antes expuestos.

De esta manera, en 1966 se organizaron tres muestras artísticas que coincidían en lugar y fecha con las ya tradicionales Ferias de Artes Plásticas, pero se trataba de una actividad distinta que formó parte del Programa Cultural de Primavera³⁵² de la Municipalidad. El ciclo se denominó «Temporada Cultural de Primavera»³⁵³, aunque la prensa solía referirse a esta actividad como «Feria de Artes Plásticas»³⁵⁴. Para la realización de las tres muestras la entidad edilicia contó con la colaboración de numerosas instituciones.

Exposición de Escultura al aire libre. Co-organizada con el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile³⁵⁵, se realizó entre el 12 y el 20 de noviembre de 1966. Se exhibieron esculturas de Tótila Albert, Alicia Blanche, Felipe Castillo, Sergio Castillo, Marta Colvin, Abraham Freifeld, María Fuentealba, Lily Garafulic, Wilma Hannig, Sergio Mallol, Ricardo

³⁵¹ Jaime Valdés, “Divorcio artístico en la ribera del Mapocho”, pp. 29 y 30.

³⁵² Ilustre Municipalidad de Santiago, “Programa Cultural de Primavera”, p. 8.

³⁵³ “Feria de Artes es ahora ‘Temporada Cultural’”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 23 de noviembre de 1966, p. 7.

³⁵⁴ Por ejemplo, se señalaba: «En ceremonia a efectuarse mañana, será inaugurada la exposición de escultura al aire libre que sirve de punto de partida a la Feria de Artes Plásticas, que con los auspicios de la Municipalidad de nuestra capital, tendrá como escenario un sector del Parque Forestal», en “Mañana se inaugura feria escultural al aire libre”, *La Nación*, Santiago, 11 de noviembre de 1966, p. 7.

³⁵⁵ “Plástica y espectáculos en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 8 de noviembre de 1966, p. 10.

Mesa, Salvador Nieto, Héctor Ortega, Laura Rodig, Samuel Román, Humberto Soto, José Soto, María Cristina Trigo, Matías Vial, Rosa Vicuña, Teresa Vicuña y Arauco Villalón. La actividad también consideró un homenaje a José Perotti. Se expusieron cincuenta esculturas, la mayoría de ellas correspondientes al arte figurativo³⁵⁶. En esta ocasión, los artistas no se encontraban en el lugar, solamente se expusieron las obras³⁵⁷. Se instaló un escenario en el cual se desarrollaban actividades culturales, pero en la prensa no se entregaron mayores detalles de las agrupaciones que se presentaron, sino que genéricamente se informó de la participación de «coros, retretas y teatro de títeres»³⁵⁸.

Exposición de Pintura al aire libre. En la organización se contó con la colaboración de numerosas entidades artísticas y culturales: Museo Nacional de Bellas Artes, Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Asociación Nacional de Artistas Independientes, Pintores libres, Asociación de Escritores, Sociedad de Escritores de Chile, Taller «60», Taller Bellavista, Pen Club, Grupo «Casa Vieja» y talleres en general³⁵⁹. Se realizó entre el 26 de noviembre y el 4 de diciembre de 1966. Participaron³⁶⁰ Francisco Brugnoli, Santos Chávez, Fernando Daza, Virginia Errázuriz, [¿Guillermo?] Núñez, [Eduardo] Ossandón, Fernando Torterolo y [Héctor Raúl] Ulloa Burgos. En la exposición se incluyó la muestra del Salón de 1966 de la Sociedad Nacional de Bellas Artes³⁶¹. En diarios y revistas se entregó escasa información sobre los artistas participantes y obras

³⁵⁶ “Plástica y espectáculos en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 8 de noviembre de 1966, p. 10; “Feria en el Parque”, *El Mercurio*, Santiago, 14 de noviembre de 1966, p. 27; Renán Andrade M., “Impresionismo y abstracto en exposición de escultura”, p. 16; “Exposición primaveral está abierta en Parque Forestal”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 15 de noviembre de 1966, p. 6.

³⁵⁷ “Feria en tres actos”, *Ercilla*, n.º 1642, Santiago, 23 de noviembre de 1966, p. 12.

³⁵⁸ “Feria en el Parque”, *El Mercurio*, Santiago, 14 de noviembre de 1966, p. 27.

³⁵⁹ Ilustre Municipalidad de Santiago, “Programa...”, *op. cit.*, p. 8; “Feria de Artes es ahora “Temporada Cultural””, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 23 de noviembre de 1966, p. 7; “Arte, ira y humor en la Feria de Artes Plásticas”, *El Siglo*, Santiago, 1 de diciembre de 1966, p. 9.

³⁶⁰ “La Feria: ni la sombra del año pasado”, *Algo Nuevo*, n.º 21, Santiago, 2 de diciembre de 1966, pp. 8 y 9; Ester Matte Alessandri, “Ferias de Arte en diciembre”, p. 2.

³⁶¹ “Taller El Alhambra expondrá en Feria del Parque Forestal”, *La Nación*, Santiago, 15 de noviembre de 1966, p. 14.

exhibidas, aunque algunas situaciones llamaron la atención, como las propuestas que la prensa denominó arte «pop», en específico las obras de Brugnoli *Siempre gana público* y una obra sin título de Errázuriz realizada en arpillera que incluía una imagen del rostro del presidente Eduardo Frei. Este tipo de propuestas generaron polémica y algunas fueron retiradas de la muestra³⁶². Tampoco se han encontrado registros de los espectáculos culturales que se presentaron. En cambio, luego del resultado de la exposición de esculturas y de apreciar la dispar calidad de las obras de la exposición de pinturas³⁶³, los comentarios se centraron en discutir la decisión de dividir la muestra temporalmente por especialidades³⁶⁴.

Exposición de Artesanía Popular. En su organización colaboraron la Corporación de Reforma Agraria (CORA), el Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP), centros de madres y centros de artesanos no agrupados. Se realizó entre el 10 y el 18 de diciembre. Participaron 350 artesanos y artesanas de diversos lugares del país, de Arica a Magallanes³⁶⁵. Cabe destacar la participación de expositores urbanos como representantes del «arte popular», según se señalaba en *La Nación*:

Recorra usted la Feria del Parque Forestal y vaya indagando dónde viven esos expositores. Armando Trujillo, la familia Cortés Hernández, son vecinos de una misma población. La Juan Antonio Ríos. Y otros, muchos más, viven allí. ¿Es que allí, en esos bloques, milagro súbito, ha surgido un Montparnasse

³⁶² “Pop polémico en el Forestal”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 29 de noviembre de 1966, p. 1.

³⁶³ Las opiniones sobre las obras fueron variadas, pero primaba el cuestionamiento sobre su calidad. En revista *Algo Nuevo* se señalaba: «Algunos dirán que la pintura expuesta es mala. Serían exagerados. Pero dista mucho de ser buena», en “La Feria: ni la sombra del año pasado”, *Algo Nuevo*, n.º 21, Santiago, 2 de diciembre de 1966, p. 8; Martín Ruiz indicaba: «Pocas veces habíamos visto una cantidad tan grande de bodrios», en Martín Ruiz, “Una tradición frustrada”, p. 5.

³⁶⁴ Matilde Ladrón de Guevara, “Artistas en el Parque Forestal”, p. 3; Nena Ossa, “Entretelones y realidades de la octava Feria de Artes Plásticas”, pp. 20 y 21; R. Marino J., “Charla en el Parque Forestal”, p. 3.

³⁶⁵ “Plástica y espectáculos en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 8 de noviembre de 1966, p. 10; Ilustre Municipalidad de Santiago, “Programa...”, *op. cit.*, p. 8; “En el Parque Forestal se inaugura exposición de artesanía popular”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1966, p. 5; “Artesanía popular”, *El Mercurio*, Santiago, 12 de diciembre de 1966, p. 41.

santiaguino? No. El arte popular está ya a la vuelta de cada esquina. El milagro, si es que lo hay, es que el INDAP y la CORA ofrecen cursos de artesanía popular³⁶⁶.

Sobre las obras expuestas, Pedro Labowitz, bajo el seudónimo Pierre Randall, opinaba que se exhibía y comerciaba «de todo lo que con un criterio amplio pueda considerarse “artesanía”»: desde artículos semi-industriales, como zapatos y muñecas, hasta tallados en madera; desde la talabartería hasta los géneros». Y recalca: «Se llama ‘Exposición’, pero es una Feria»³⁶⁷, haciendo alusión al nombre de la actividad en comparación con la que había dado origen a las muestras a orillas del río Mapocho, es decir, la Feria de Artes Plásticas, y al tipo de objetos en exhibición y venta, pues, como se revisó en el primer capítulo, históricamente la comercialización de las artesanías se lleva a cabo en ferias.

Las exposiciones consecutivas del parque Forestal no lograron concitar la atención del público, ya que el ciclo fue poco visitado en comparación con las ediciones de la Feria de Artes Plásticas que se habían realizado en el mismo lugar desde 1959³⁶⁸ y también en comparación con la octava Feria de Artes Plásticas que, prácticamente al mismo tiempo, se desarrollaba en el parque Balmaceda de Providencia, según se revisará más adelante. Por otra parte, la separación de los expositores por especialidades artísticas atentó contra el «alma» de la Feria, caracterizada por ser una muestra abigarrada, lo que no pudo ser compensado ni por la calidad ni por la mejor disposición de las obras, específicamente de la muestra de esculturas. Gaby Garfías señalaba:

Es indudable que el público ha tenido oportunidad de admirar con tranquilidad una exhibición de esculturas impecable, que enseñaba con generosidad los avances de las nuevas formas. Pero, ¿y dónde quedó el característico pintoresquismo y la amalgama multicolor que dan sentido a una feria? El ciclo de la

³⁶⁶ “Imaginación en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 13 de diciembre de 1966, p. 3.

³⁶⁷ Pierre Randall, “Exposición de artesanía popular - Parque Forestal”, p. 28.

³⁶⁸ Raúl Rojas, “La feria del desquite”, p. 20.

Municipalidad fue el *cerebro*, pero la Feria organizada por el Museo de Arte Moderno es el *alma*, y sin ella no podrá sobrevivir³⁶⁹.

Para tratar de sobrevivir la Municipalidad de Santiago intentó retomar la fórmula de las Ferias de Artes Plásticas para las siguientes exposiciones implementadas en el parque Forestal, organizando una sola gran actividad. Incluso, utilizó el mismo nombre. De esta manera, al año siguiente se implementó la «Novena Feria de Artes Plásticas».

Novena Feria de Artes Plásticas. Se realizó desde el lunes 11 hasta el lunes 18 de diciembre de 1967. A la inauguración asistió el Alcalde de Santiago, Manuel Fernández, junto a regidores, autoridades y numeroso público. En revista *Desfile* se indicaba la presencia de «400 artesanos, 250 pintores, 30 escultores y 25 escritores»³⁷⁰. Participaron artistas como Santos Chávez, Pedro Millar, Lukó de Rokha y Fernando Torterolo, y estudiantes de las Escuelas de Bellas Artes y Artes Aplicadas. Además, se incluyó una exposición de las obras de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Entre los artesanos, participaron grupos de Panimávida, Pomaire y Quinchamalí, y se exhibió artesanía de México en un stand organizado por la embajada de ese país. Dentro de la muestra también se podían encontrar objetos semi-industriales³⁷¹, como ya había notado el crítico de arte Pierre Randall en la actividad del año anterior.

Entre las obras presentadas, destacaron las pinturas con la imagen del guerrillero argentino Ernesto «Che» Guevara, cuya muerte había ocurrido hace solamente dos meses, el 9 de octubre de 1967. Según Nena Ossa, estas obras fueron el «último grito de la moda pictórica que lleva las de desplazar el POP y el OP»³⁷². La artista Lukó de Rokha fue una de las autoras de un retrato de Guevara, el cual sin embargo resultó destruido por un «ataque comunista» a un puesto en donde se vendía el libro «Diario de

³⁶⁹ Gaby Garfias, “Dos ferias para elegir”, p. 14. Cursivas añadidas, destacado en negrita en el original.

³⁷⁰ “Lo mejor de la Feria: las niñas que la miran”, *Desfile*, n.º 115, Santiago, 15 de diciembre de 1967, p. 4.

³⁷¹ “Doble faz del arte popular”, *Ercilla*, n.º 1696, Santiago, 20 de diciembre de 1967, p. 13.

³⁷² Nena Ossa, “Ferias y ferias”, p. 23.

un guerrillero», del Dr. Eduardo Taibo³⁷³. Este incidente fue uno de los pocos o probablemente el único hecho de violencia que se registró en la historia de la Feria de Artes Plásticas.

Se incluyó un stand del Taller del 60 y dos muestras especiales: un homenaje a Brasil con la exhibición de pinturas y otras obras a cargo de la Casa del Estudiante Americano, y un homenaje a la poeta Gabriela Mistral en conmemoración de su décimo aniversario de muerte. Como parte del programa artístico, se presentaron agrupaciones culturales de poblaciones de Santiago³⁷⁴.

Décima Feria de Artes Plásticas. Programada entre el sábado 7 y el domingo 15 de diciembre de 1968. Fue inaugurada por el alcalde de Santiago, Manuel Fernández. Contó con la participación de 450 expositores. Según los artículos de prensa, se presentaron pocos artistas de renombre, destacándose la participación de Olga Chain y Luis Guzmán. Entre las obras, se resaltaba la diversidad de estilos de pinturas y esculturas, que incluían «desde un naturalismo fotográfico hasta andanzas por el pop»³⁷⁵, según se señalaba en *Ercilla*, pero no se detallaron nombres de artistas ni de obras. Pierre Randall informaba que se habían expuesto tapices de Violeta Parra, y también se indicaba que la que exponía en esta oportunidad era su hermana Hilda. Sobre la participación de artesanos, se informaba de la implementación de un stand especial para la Isla de Pascua. Como parte del programa artístico, se presentaron la Orquesta Filarmónica, el Ballet Municipal, el Coro Filarmónico y la Sociedad de Arte Escénico³⁷⁶.

Aunque en el diario *La Nación* se indicaba que los organizadores de la Feria habían seguido un criterio estricto para darle a la actividad «un sentido totalmente artístico desechando lo comercial»,

³⁷³ “En la Feria de Arte del Forestal. Comunistas injuriaron la memoria del ‘Che’ Guevara”, *La Nación*, Santiago, 19 de diciembre de 1967, pp. 1 y 5.

³⁷⁴ “Arte y bohemia en riberas del Mapocho. Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 12 de diciembre de 1967, pp. 1 y 2; “Conjuntos poblacionales en Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 17 de diciembre de 1967, p. 17; Ossa, “Ferias...”, *op. cit.*, p. 23.

³⁷⁵ “Feria a secas”, *Ercilla*, n.º 1747, Santiago, 11 al 17 de diciembre de 1968, p. 69.

³⁷⁶ “Alta calidad distingue a Feria de Artes Plásticas. En el Parque Forestal”, *La Nación*, Santiago, 8 de diciembre de 1968, p. 13; “Feria a secas”, *Ercilla*, n.º 1747, Santiago, 11 al 17 de diciembre de 1968, p. 69; Pierre Randall, “La Feria de Artes Plásticas de la Municipalidad de Santiago. Parque Forestal”, p. 25.

destacando la «alta calidad» de las obras³⁷⁷, en otros medios se tenía una opinión distinta. Por ejemplo, en revista *P. E. C.* el crítico de arte Pierre Randall opinaba: «Esta Feria ya se ha decidido de frentón por dar más importancia a lo popular que a la calidad y parece que no se trata ni siquiera de atraerse artistas de renombre para crear islas de calidad dentro de un mar de entusiasmo pero de muy bajo nivel»³⁷⁸. Por su parte, en revista *Ercilla* se señalaba: «La muestra ya no tiene la amplia repercusión artística de antaño», y se especificaba que en el lugar se podían encontrar «cuadros, frescos de todos portes y colores, esculturas, ventas de pañuelos, cerámica, helados, churros, grabados, barquillos, medallones hippies, globos, collares de la Isla de Pascua, sándwiches, dibujos, lámparas y todo tipo de objetos de baratillo»³⁷⁹. Incluso en el ya citado diario *La Nación*, que por ser órgano de difusión del gobierno tenía tendencia a apoyar de manera acrítica las iniciativas que llevaba a cabo, se hizo referencia a la baja calidad de la Feria. En ese medio, el cronista R. G. lamentaba la trayectoria que había tenido la actividad:

El espectáculo de la Feria de Artes Plásticas del presente año da lugar para las más melancólicas reflexiones. Una iniciativa que en su origen tuvo el noble propósito de llevar el gran arte a los más amplios sectores de la población, se ha visto al cabo de pocos años, convertida exactamente en lo opuesto de lo que sus impulsores iniciales se propusieron hacer. La Feria actual es una activa corruptora del gusto, no cumple ninguna función educativa y se limita a ser una Feria comercial de pseudo arte y productos menores que sólo excepcionalmente alcanzan la dignidad de la auténtica artesanía.

El camino transitado desde las hermosas Ferias de comienzos de la década y la vulgar escualidez que hoy se comercia bajo las amplias ramazones del Forestal, resulta doblemente lamentable, ya que aparte de la decadencia de la Feria, se pone en tela de juicio el hecho mismo de la legitimidad de la extensión cultural

³⁷⁷ «Alta calidad distingue a Feria de Artes Plásticas. En el Parque Forestal», *La Nación*, Santiago, 8 de diciembre de 1968, p. 13.

³⁷⁸ Randall, «La Feria...», *op. cit.*, p. 25.

³⁷⁹ «Feria a secas», *Ercilla*, n.º 1747, Santiago, 11 al 17 de diciembre de 1968, p. 69.

y de llevar el verdadero arte a conocimiento de amplios sectores de población. [...] ³⁸⁰.

En la opinión de R. G. se deja explícitamente reconocido que algunos consideraban la Feria de Artes Plásticas como una actividad de extensión cultural, con el fin de llevar el arte a las personas con una función educativa e incluso de formación del gusto. El cronista responsabilizaba a los organizadores de la Feria por dejar descender la calidad de la exposición, pero en revista *P. E. C.* se apuntaba también a razones de tipo político que el diario de gobierno *La Nación* no aludió. En dicho medio se acusaba directamente intervencionismo político en la Feria de Artes Plásticas del parque Forestal:

Después del triunfo del Presidente Frei, los nuevos componentes de la Municipalidad de Santiago “se tomaron la Feria”. El ideal para los recién venidos era que Germán Gasman siguiera participando y dando sus extrañas energías, pero este no la había concebido como una tienda política ³⁸¹.

Lo que se señalaba es que se habría aprovechado la Feria de Artes Plásticas para desarrollar las acciones culturales del gobierno de la Democracia Cristiana a través de la entidad edilicia encabezada por el alcalde Manuel Fernández, militante de ese partido. En efecto, en las versiones de la Feria que la Municipalidad siguió realizando en el parque, vecinos de poblaciones de Santiago y agrupaciones como centros de madres se presentaron en la muestra como expositores de «arte popular» y conjuntos artísticos participaron en el programa cultural, según se revisó, los que habrían sido promovidos a través de los programas de fortalecimiento popular del gobierno de Eduardo de Frei.

La Feria de Artes Plásticas había derivado en una plataforma de exhibición y comercio de unas pocas obras de arte junto a una oferta mayoritaria de objetos de todo tipo, comida y bebida. Tal como se señalaba en *Ercilla*, la importancia de esta actividad había

³⁸⁰ R. G., “Una Feria de Artes distorsionada”, *La Nación*, Santiago, 17 de diciembre de 1968, p. 4.

³⁸¹ “Una distorsión distorsionada”, *P. E. C.*, n.º 312, Santiago, 20 de diciembre de 1968, p. 8.

disminuido, ya no era la misma que antes convocaba a varias entidades en su organización y a centenares de artistas y artesanos a participar. Por eso no debería extrañar que al año siguiente no se llevó a cabo. En 1969 no se realizó la Feria en el parque Forestal debido a una paralización de los trabajadores municipales, entre otros factores; se realizó, en cambio, la «Primera Exposición de la Federación Nacional de Arte» en la Terraza Neptuno del Cerro Santa Lucía³⁸². La actividad se aplazó, organizándose entre el 4 y el 15 de abril de 1970 la «Feria de Otoño» del parque Forestal³⁸³. Ese mismo año 1970, no obstante, se intentó revitalizar la decaída Feria de Artes Plásticas a cargo de un grupo de artistas de renombre.

Duodécima Feria de Artes Plásticas. Fue organizada por varias instituciones: Instituto Cultural de la Municipalidad de Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Escuela de Canteros, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Taller 60 y Federación Nacional de Artífices. Además, se formó una comisión de selección artística integrada por Iván Vial, Alfredo Puente, Carlos Ortúzar y Gustavo Poblete. Se realizó entre el viernes 4 y el domingo 13 de diciembre de 1970. Participaron artistas como Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Mario Carreño, Santos Chávez, Marta Colvin, Thomas Daskam, Abraham Freifeld, Wilma Hannig, Ricardo Mesa, Sergio Montecino, Rodolfo Opazo, Carmen Silva y Praxíteles Vásquez. También participaron grupos como la «Brigada de Artistas Socialistas» y el «Centro Artesanal del Pueblo». Según la programación artística de Santiago difundida por la prensa, se contempló la presentación de los siguientes números artísticos: Orquesta Filarmónica, Ballet Folklórico Pucará, Ballet Municipal y Coro de la Universidad Técnica del Estado³⁸⁴.

Sobre las obras expuestas, tal como había ocurrido en la Feria de 1967, destacó la cantidad y diversidad de obras con la imagen

³⁸² “Cien artistas animan la terraza ‘Neptuno’”, *La Nación*, Santiago, 17 de diciembre de 1969, p. 2.

³⁸³ “Feria de Arte Popular”, *La Nación*, Santiago, 2 de abril de 1970, p. 4; “Maternidad Negra’ de Alfredo La Hitte”, *La Nación*, Santiago, 11 de abril de 1970, p. 4.

³⁸⁴ “Programación artística de Santiago”, *La Nación*, Santiago, 3 de diciembre de 1970, p. 7; Licha Ballerino, “El Che; presencia viva en Feria del Mapocho”, p. 7; José María Palacios, “Feria de Artes Plásticas. Parque Forestal”, p. 14; Licha Ballerino, “Artistas jóvenes proclaman la resurrección de Feria del Parque”, p. 3; Luisa Ulibarri, “Feria de Artes Plásticas. Mejoría del enfermo”, p. 53.

de Ernesto «Che» Guevara presentadas por varios artistas, entre ellos Praxíteles Vásquez que contaba en su stand con miniaturas, en pintura y en cobre, escapularios y hasta calendarios con la imagen del guerrillero argentino.

Una novedad de esta versión de la Feria fue la creación de obras en el lugar de manera conjunta. Wilma Hannig realizó junto a su equipo juegos infantiles esculpidos sobre troncos de árboles y Marta Colvin realizó junto a profesores y alumnos la escultura *La Pincoya*³⁸⁵.

Licha Ballerino, en *La Nación*, escribía de manera entusiasta sobre la «resurrección» de la Feria «número 12», considerándola un «nuevo punto de partida del arte con el pueblo» que se iniciaba con el nuevo gobierno, pues indicaba: «Hasta que el triunfo de la Unidad Popular devolvió el “habla” a los artistas verdaderos que tras la victoria se lanzaron a reconquistar la Feria para el Arte»³⁸⁶. El estudiante de arte y ayudante universitario Edulio Barrientos, por su parte, señalaba que esta Feria debía cumplir una labor didáctica más que comercial —lo que se concretó con la presencia de guías en el lugar que acompañaban a las personas en el recorrido por los stands— y funcionar bajo premisas claras: «el arte debe ser con el pueblo, y no para el pueblo, como se dice»³⁸⁷. Bajo estas directrices se realizó al año siguiente una nueva exposición, aunque no fue la Feria de Artes Plásticas en su décima tercera edición, sino que la denominada «Primera Feria de Artes Plásticas de los Trabajadores del Arte».

Primera Feria de Artes Plásticas de los Trabajadores del Arte. Fue gestionada por la Comisión artístico-técnica del Teatro Municipal. Edulio Barrientos, «trabajador del arte» integrante de la organización, destacaba que con esta exposición se había «iniciado un proceso de transformación», ya que por primera vez participaban las industrias estatizadas, centros culturales y obreros en la actividad, y no los artistas «consagrados». Señalaba que estos factores le otorgaban un contenido diferente a la Feria en un contexto en que todavía no se lograba el objetivo de despojar al arte de «las características propias de una sociedad capitalista. Esto es

³⁸⁵ Ballerino, «El Che...», *op. cit.*, p. 7; Ulibarri, «Feria...», *op. cit.*, p. 53.

³⁸⁶ Ballerino, «Artistas...», *op. cit.*, p. 3.

³⁸⁷ *Ibid.*

“ser mercadería y el artista un productor de mercancía”». Por esa razón, Barrientos reconocía que la muestra formalmente no había cambiado: «su carácter comercial continúa», declaraba³⁸⁸. Según L. U. de revista *Ahora*, no se percibió en la nueva propuesta de la Feria los principios que los gestores habían indicado, señalando que la actividad había sido «más o menos una repetición —algo empobrecida— de lo que fueron las ferias anteriores», y añadía: «Porque si bien esta vez se introdujeron notorias modificaciones en su organización, la Feria de los Trabajadores del Arte conservó a elementos *habitué*, ya consagrados en materia de exposiciones, y a los debutantes»³⁸⁹. Como un ejemplo de la «nueva actitud cultural», en el mismo artículo se destacó la presencia de Luis Amaya, trabajador de la empresa Sumar que presentó varias obras, como una réplica de la fábrica, una réplica de una maquinaria de la fábrica y varios objetos, todos realizados en base a materiales como madera, cartón, alambre y «cachureos». De todas maneras, expositores como Amaya representaban lo que se quería lograr, puesto que con la participación de más trabajadores del arte se esperaba promover una nueva cultura que de la Feria escalara a nivel nacional para llegar, de esa manera, a un «ARTE NACIONAL. Popular y Revolucionario»³⁹⁰.

Pese a la experiencia de la Primera Feria de los Trabajadores del Arte, el año 1972 la exposición del parque Forestal retomó el nombre de «Feria de Artes Plásticas» y su carácter comercial, inaugurándose el día lunes 11 de diciembre. No se cuenta con información acerca de artistas participantes ni de la realización de presentaciones culturales, ya que solamente se encontró una noticia en el diario *La Nación* en que se indica la participación de artesanos de Arequipa, Perú³⁹¹. Al parecer, esta muestra del año 1972, ya sin repercusión en el diario de gobierno que de manera

³⁸⁸ “Desde la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 19 de diciembre de 1971, p. 9.

³⁸⁹ L. U., “El arte obrero llega al Parque”, p. 17.

³⁹⁰ Eulio Barrientos Vivar, parte de la Comisión Organizadora de la Primera Feria de Artes Plásticas de los Trabajadores del Arte, en “Desde la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 19 de diciembre de 1971, p. 9. Destacado en mayúscula en el texto original.

³⁹¹ “Feria de Artes Plásticas. 17 artesanos arequipeños desde hoy en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 11 de diciembre de 1972, p. 16.

constante cubrió esta actividad, habría sido la última y la que concluye la historia de la Feria de Artes Plásticas que comenzó el año 1959 en el parque Forestal de Santiago.

Ediciones realizadas en el parque Balmaceda

Como ya se señaló, para la organización de la que sería la octava edición de la Feria de Artes Plásticas en el parque Forestal se puso de manifiesto una desavenencia entre el Museo de Arte Moderno y la Municipalidad de Santiago, derivados de los problemas de organización de la Feria de 1965. En 1966 y 1967, la octava y novena ediciones de la Feria de Artes Plásticas organizadas por el Museo de Arte Moderno se realizaron en el parque Balmaceda de la comuna de Providencia.

Octava Feria de Artes Plásticas. El Museo de Arte Moderno encontró apoyo en el alcalde Emeterio Larraín Bunster de la Municipalidad de Providencia para realizar una nueva edición de la Feria de Artes Plásticas en el parque Balmaceda de esa comuna. Contó con la colaboración directa del Instituto Cultural de Providencia en la organización y una subvención del Servicio de Cooperación Técnica, filial de CORFO³⁹².

Lorenzo Berg señalaba que la octava edición de la Feria de Artes Plásticas se había concebido como una síntesis de lo realizado en las Ferias del parque Forestal, lo que implicó una mayor rigurosidad en la selección de los expositores. Por otra parte, se consideró de importancia desarrollar «iniciativas tendientes a una educación estética del público»³⁹³. Con estos lineamientos, la octava Feria de Artes Plásticas se llevó a cabo desde el jueves 8 al domingo 18 de diciembre de 1966 en el parque Balmaceda, entre el Puente del Arzobispo y las Torres de Tajamar que se encontraban en la fase final de su construcción y con dependencias todavía sin ocupar.

³⁹² “Al Parque Gran Bretaña la VIII Feria de Artes Plásticas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 3 de diciembre de 1966, p. 44; “Feria destinada a difundir artes plásticas nacionales”, *El Mercurio*, Santiago, 7 de diciembre de 1966, p. 37; “Acontecimiento cultural será la VIII Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 7 de diciembre de 1966, p. 5; Valdés, “Divorcio...”, *op. cit.*, pp. 28-30.

³⁹³ Valdés, “Divorcio...”, *op. cit.*, p. 30.

Se inscribieron alrededor de 250 expositores, contando tanto artistas que habían participado en las ediciones realizadas en el parque Forestal como otros nombres nuevos. Se presentaron artistas como Gracia Barrios, Alicia Blanche, Felipe Castillo, Sergio Castillo, Santos Chávez, Irene Domínguez, Eduardo Martínez Bonati, Guillermo Núñez, Eduardo Ossandón³⁹⁴, Francisco Otta³⁹⁵, Waltraud Petersen, [José] de Rokha³⁹⁶, Humberto Soto, José Soto, [Fernando] Torterolo³⁹⁷, Matías Vial, Teresa Vicuña, Arauco Villalón³⁹⁸, Reinaldo Villaseñor³⁹⁹. Thomas Daskam y Carmen Silva participaron con los alumnos de su taller. En los locales desocupados de las Torres de Tajamar se ubicaron talleres de esmaltes, joyas, metal y cerámica. En esta zona también se instaló una sala de exposiciones y una discoteca de Hugo Marín y Sergio Würth.

No se hizo referencia detallada a las obras expuestas. Pierre Randall destacó lo bien que lucían las esculturas en contraste con el espejo de agua azul celeste de las Torres de Tajamar y el verde del parque. En cuanto a las pinturas, el crítico de arte hizo notar que había muy poca pintura no-figurativa, predominando la abstracta «en sus diversos grados, pero casi siempre dentro de lo “reconocible”». Por último, destacó la exhibición del «Abstractoscopio cromático» por el físico Carlos Martinoya, en una versión mejorada con respecto a la que se mostró en la segunda edición de la Feria⁴⁰⁰.

En un área diferenciada se ubicó la muestra de artesanía urbana, con expositores como Juan Reyes y Alicia Cáceres, y de

³⁹⁴ Registrado solo como Ossandón, en “¡Esta vez se sacó un 7 la Feria!”, *Algo Nuevo*, n.º 23, Santiago, 16 de diciembre de 1966, p. 13.

³⁹⁵ Registrado solo como Otta, en Pierre Randall, “VIII Feria de Artes Plásticas - Parque Balmaceda / Torres Tajamar”, p. 28.

³⁹⁶ Registrado solo como De Rokha, en “¡Esta vez se sacó un 7 la Feria!”, *Algo Nuevo*, n.º 23, Santiago, 16 de diciembre de 1966, p. 13. Es probable que se trate de José de Rokha, artista que se había presentado en ediciones de la Feria realizadas en el Parque Forestal.

³⁹⁷ Registrado solo como Torterolo, en Nena Ossa, “Resultados de la octava Feria de Artes Plásticas”, p. 29. Es probable que se trate de Fernando Torterolo, artista que se había presentado en ediciones de la Feria realizadas en el Parque Forestal.

³⁹⁸ Registrado solo como Villalón, en Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

³⁹⁹ Registrado solo como Villaseñor, en *ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

artesanía tradicional de diversas zonas del país. Los productos exhibidos destacaron por su diversidad: moais, collares y corales de artesanos originarios de Isla de Pascua; mantas de Doñihue, Valdivia de Paine y Valle Hermoso; alfarería de Pilén, Pomaire y Quinchamalí; cestería en crin de Rari. Mapuches de Cautín y Malleco armaron una ruca en donde realizaban y exhibían chamantos, fajas y platería. Llamó especialmente la atención el platero mapuche Casimiro Cañumir Catricura, trabajando en el lugar⁴⁰¹. También se consignó la participación de escritores, como el matrimonio Bolt —Marina Latorre y Eduardo Bolt— y Matilde Ladrón de Guevara⁴⁰².

En la prensa se promocionaron actividades especiales⁴⁰³, como la muestra de cerámicas «Forma y Técnica» de Mario Tapia, profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, y cursos de pintura a cargo de los profesores de la Universidad Católica Dinora Doudtchitzky y Mario Toral. Además, se programó una conferencia ilustrada sobre «La Primavera» de Botticelli, a cargo del profesor de Historia del Arte Romolo Trebbi del Trevignano, también de la Universidad Católica.

Se presentaron numerosos espectáculos artísticos⁴⁰⁴: Ballet Nacional, Gran Banda de la Guarnición Militar de Santiago, conjunto de cámara «Novarum», academia de guitarras de Wilo Gamboa, Mimos de Noisvander y un festival de películas sobre la era espacial y atómica. El conjunto «Los Cuncumenitos» se presentó en el sector artesanal junto a grupos folklóricos y algunos artesanos y artesanas. También participaron los poetas populares

⁴⁰¹ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Auténticos araucanos en Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1966, p. 4; “Platería araucana”, *El Mercurio*, Santiago, 15 de diciembre de 1966, p. 21.

⁴⁰² Ossa, “Resultados...”, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰³ “Feria destinada a difundir artes plásticas nacionales”, *El Mercurio*, Santiago, 7 de diciembre de 1966, p. 37; “Octava Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 8 de diciembre de 1966, p. 11; Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰⁴ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Vivienda araucana en la Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 10 de diciembre de 1966, p. 28; “La Octava Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 11 de diciembre de 1966, p. 19; “Cuentos del folklore”, *El Mercurio*, Santiago, 13 de diciembre de 1966, p. 16; “Cuentos folklóricos”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 14 de diciembre de 1966, p. 11; “Actuación de folkloristas en últimos días de la Feria”, *El Mercurio*, Santiago, 17 de diciembre de 1966, p. 57.

Augusto Cornejo, Manuel Gallardo, Ricardo Gárate, Rodemil Jerez, Carlos Marambio y Domingo Pontigo.

Pese al cambio de ubicación, la octava Feria mantuvo las particulares características de sus antecesoras del parque Forestal, resultando una muestra con diversidad de expositores en un ambiente festivo⁴⁰⁵. Pedro Labowitz señalaba que ésta había sido la mejor edición de la Feria de Artes Plásticas realizada hasta el momento⁴⁰⁶. Se anotaban como puntos altos la ubicación, organización y calidad de las obras expuestas. En la prensa se consignaba que había sido visitada por numeroso público, sin especificar una cifra, que había dejado conforme a los organizadores, y que el próximo año se pensaba instalar la novena Feria en el mismo sector⁴⁰⁷.

Novena Feria de Artes Plásticas. Nuevamente con el patrocinio de la Municipalidad de Providencia, el Museo de Arte Moderno llevó a cabo la novena edición de la Feria de Artes Plásticas en el parque Balmaceda entre el viernes 15 y el domingo 24 de diciembre de 1967. La ceremonia de inauguración fue presidida por el alcalde de Providencia, Mauricio Litvak, en la que se rindió un homenaje a Germán Gasman, recientemente fallecido⁴⁰⁸.

Participaron alrededor de 280 expositores⁴⁰⁹, considerando a artistas y artesanos que ya se habían presentado en ediciones anteriores⁴¹⁰: José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Felipe Castillo, Sergio Castillo⁴¹¹, Inge Dusi, Juan Egenau, Elena Ferrada, Celina Gálvez, Carlota Godoy, Margot Guerra, Luis Guzmán, Wilma

⁴⁰⁵ “¡Esta vez se sacó un 7 la Feria!”, *Algo Nuevo*, n.º 23, Santiago, 16 de diciembre de 1966, p. 12-13; Matilde Ladrón de Guevara, “Fiesta en las Torres de Tajamar”, p. 3.

⁴⁰⁶ Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰⁷ “Finalizó VIII Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 19 de diciembre de 1966, p. 63.

⁴⁰⁸ “Feria de Artes Plásticas inauguran en Providencia”, *La Nación*, Santiago, 14 de diciembre de 1967, p. 4; “Doble faz del arte popular”, *Ercilla*, n.º 1696, Santiago, diciembre de 1967, p. 13; “Feria de Arte en Parque Balmaceda”, *El Mercurio*, Santiago, 16 de diciembre de 1967, p. 57.

⁴⁰⁹ “Desde muñecas de trapo hasta obras de arte”, *La Nación*, Santiago, 16 de diciembre de 1967, p. 3.

⁴¹⁰ Además de los artículos de prensa citados en el presente capítulo, se consultaron los siguientes: “Repulsiva provocación a Evtushenko en Feria de Artes Plásticas”, *El Siglo*, Santiago, 18 de diciembre de 1967, p. 5; “Novena Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 22 de diciembre de 1967, p. 25.

⁴¹¹ Nena Ossa se refiere a Sergio y Felipe Castillo como “Castillo Brothers”, en Ossa, “Ferias...”, *op. cit.*, p. 23.

Hannig, Virginia Huneeus, Juana Lecaros, Ricardo Mesa, Lukó de Rokha, Adriana Silva, Humberto Soto, José Soto, [Fernando] Torterolo⁴¹², Carlos Vásquez y Dolores Walker. Como parte del grupo Artistas y Artesanos de Chile, se presentaron Virginia Errázuriz, Héctor Herrera y Waltraud Petersen.

Participaron grupos artesanales del Desierto de Atacama, Isla de Pascua, Valle Hermoso, Valdivia de Paine, Pomaire, Santa Cruz, Pilén, Quinamávida, Chillán, Quinchamalí, la Araucanía y Chiloé⁴¹³. Nuevamente participaron los artesanos urbanos Manzanito, Juan Reyes y Alicia Cáceres. Se presentaron además numerosos grupos y talleres⁴¹⁴, como la Escuela de Canteros y talleres del Instituto Cultural de Providencia, fotógrafos y escritores. También se realizaron cursos de pintura infantil a cargo de Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica, y la presentación de espectáculos a cargo de cuerpos artísticos de la Universidad de Chile, como el Ballet Nacional y el Coro que cerró la Feria con una representación de un retablo navideño.

En la prensa se destacaba la calidad de los expositores, las atracciones que ofrecía la Feria y el numeroso público que congregaba⁴¹⁵, sin entregar cifras, no obstante, esta edición fue la última realizada por el Museo de Arte Moderno. Al año siguiente, la Municipalidad de Providencia organizó una actividad similar pero ya con otro nombre y objetivos⁴¹⁶.

⁴¹² Registrado como “Torterollo” [sic], en “Lo mejor de la Feria: las niñas que la miran”, *Desfile*, n.º 115, Santiago, 15 de diciembre de 1967, p. 4. Es probable que se trate de Fernando Torterolo, artista que se había presentado en ediciones de la Feria realizadas en el Parque Forestal.

⁴¹³ “IX Feria de Artes Plásticas. Artesanía vernacular en su más pura tradición”, *La Nación*, Santiago, 17 de diciembre de 1967, p. 17.

⁴¹⁴ “Feria de Arte en Parque Balmaceda”, *El Mercurio*, Santiago, 16 de diciembre de 1967, p. 57; “Instituto Cultural de Providencia en la IX Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 17 de diciembre de 1967, p. 12; “Juegos jocosos en la Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 21 de diciembre de 1967, p. 37; “Retablo navideño en la Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 23 de diciembre de 1967, p. 42.

⁴¹⁵ “Arte y fiesta en el Parque”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 18 de diciembre de 1967, p. 5.

⁴¹⁶ Se denominó «III Feria de Artes Plásticas y Artesanía» y se situó en el Parque Balmaceda, entre el Puente del Arzobispo y las Torres de Tajamar, en “Guía cultural”, *La Nación*, Santiago, 14 de diciembre de 1968, p. 4.

LA FERIA DE ARTES PLÁSTICAS DEL PARQUE FORESTAL:
EVENTO ARTÍSTICO-CULTURAL, REFLEJO DEL CONTEXTO SOCIAL

Las muestras implementadas en el parque Balmaceda de la comuna de Providencia, aunque descritas en términos favorables en la prensa, no generaron la cantidad de noticias, artículos y columnas de opinión que concitaron las exposiciones desarrolladas en el parque Forestal de la comuna de Santiago, la ubicación original de la actividad. Fue la exposición realizada a orillas del río Mapocho la que se instaló en el medio como «la» Feria de Artes Plásticas, aun en las versiones de la muestra que organizó la Municipalidad de Santiago y se denominaron de otra forma. De esta manera, la Feria de Artes Plásticas *del* parque Forestal se integró a la oferta de actividades de difusión artística que se llevaban a cabo a fin de año, junto a salones —Oficial y Nacional—, certámenes auspiciados por empresas y exposiciones colectivas, pero se distinguió de ellas por las propias características que adquirió no tanto como exposición de arte, sino más bien como evento artístico-cultural, y por los resultados que obtuvo principalmente en términos de éxito de público.

La cantidad y diversidad de visitantes que concurrieron a la Feria de Artes Plásticas fue uno de los elementos que la diferenciaron de las demás actividades del circuito artístico, siendo ampliamente destacado en la prensa. Se estimó que entre 200 000 y 500 000 personas visitaron cada edición de la Feria en la semana que duraba, específicamente cuando la muestra se realizó en el parque Forestal entre 1959 y 1965. Si bien los datos cuantitativos acerca de la asistencia de público a exposiciones artísticas no es una información que normalmente se conozca y comente en textos sobre arte en Chile, se cuenta con un antecedente que permite ponderar el éxito de la Feria en este aspecto: la exposición «De Cézanne a Miró» realizada en el Museo de Arte Contemporáneo entre el 21 de junio y el 17 de julio de 1968, destacada justamente por la gran cantidad de visitas que recibió en casi un mes de exhibición, que alcanzó a 220 000 personas⁴¹⁷. Cabe tener en cuenta que esta exposición se debe considerar como un ejemplo

⁴¹⁷ Galaz e Ivelic, *Chile...*, *op. cit.*, p. 114.

excepcional dentro de las actividades del medio artístico local y no completamente comparable a la Feria de Artes Plásticas.

Uno de los factores que contribuyó al éxito de público de la Feria de Artes Plásticas fue su ubicación, especialmente cuando se instaló en el parque Forestal. El comentarista Martín Ruiz, de *El Siglo*, señalaba que al estar emplazada la Feria en un parque público podía ser visitada por cualquier persona, recalando que quienes disfrutaban de la muestra no eran precisamente los «entendidos», sino «gente que trabaja en alguna fábrica u oficina que va a mirar cuadros después de su horario de faenas, en el día de descanso, o luego de comida para “estirar las piernas” y respirar de paso el buen aire del parque»⁴¹⁸. En el diario *La Nación* se detallaba que entre los visitantes se encontraban «gente de barrios, algunos muy distantes del centro y hasta de poblaciones marginales»⁴¹⁹. En revista *Portal* se destacaba que muchos habían tenido la oportunidad de contemplar obras de arte por primera vez en esta muestra: «Miles de personas sencillas que jamás habían asistido a una exposición se han encontrado por primera vez con las artes plásticas»⁴²⁰. Por otra parte, se ponía de relieve lo que podría significar para el artista la interacción con las personas. Luis Enrique Délano, de *El Siglo*, valoraba el «contacto artista-pueblo»⁴²¹ y Juan Ehrmann, de *Ercilla*, consideraba además que era un beneficio para los artistas conocer la reacción espontánea de los visitantes⁴²². En relación con este aspecto, la escultora Teresa Vicuña, ganadora del primer Premio en 1960, opinaba sobre la Feria: «Es una idea magnífica. Nos permite acercarnos a toda la gente»⁴²³.

Para las y los artistas que de manera regular se presentaban en muestras individuales y colectivas, la Feria de Artes Plásticas se instaló como un espacio más de exhibición, uno atípico, en el que podían llegar a un público numeroso y diverso, como se acaba de comentar, que no frecuentaba los lugares de exposición

⁴¹⁸ Martín Ruiz, “Pintura para multitudes”, p. 2.

⁴¹⁹ “En la Feria de Artes Plásticas palpita el alma y la forma de la tierra chilena”, *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre de 1965, p. 7.

⁴²⁰ “La Feria de Artes Plásticas”, *Portal*, n.º 1, Santiago, diciembre de 1965, p. 1.

⁴²¹ Luis Enrique Délano, “La Feria de Artes Plásticas”, p. 2.

⁴²² Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 10.

⁴²³ “Feria mapochina ya tiene sus estrellas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 3.

tradicionales como museos, salas de instituciones culturales y galerías de arte. En cambio, para muchos artistas que no participaban en las actividades ni espacios de circulación artística establecidos, la Feria se convirtió en el único lugar donde presentar su obra públicamente. Así se evidencia en una pequeña nota del diario *Las Últimas Noticias* sobre la inauguración de la tercera edición, que señalaba:

Un emotivo discurso del Decano de Bellas Artes, señor Luis Oyarzún, selló el magno acontecimiento que abrió una nueva oportunidad a los eternos rechazados de Salones Oficiales y otras exposiciones de carácter oficial, que en la muestra popular tienen la única oportunidad del año para exhibir sus obras⁴²⁴.

Una percepción parecida se tenía con respecto a la posibilidad de exponer en galerías de arte o salas de exposiciones, puesto que se los consideraba lugares de difícil acceso debido al alto precio que se solía pagar por exponer en estos espacios⁴²⁵. De esta situación se podría establecer un símil con el Salón parisino durante el siglo XVIII pues, según indica Francisco Calvo Serraller, esta actividad se había convertido en el único «escaparate» para acceder al mercado y por ello generaba ansiedad en los artistas por participar. Como se revisó, la Feria de Artes Plásticas provocó estados de expectación en los artistas por presentarse en el evento, probablemente más para darse a conocer que para vender su obra, como queda de manifiesto en los centenares de expositores que participaron cada año sobrepasando siempre los cupos planificados y disponibles.

Para las personas dedicadas a la producción de artesanía, la exposición pública que les permitió la Feria de Artes Plásticas fue importante. Las y los artesanos tradicionales de pequeñas localidades y zonas rurales del país se vieron favorecidos, pues antes de esta actividad solían comercializar sus productos de manera acotada en sus propios lugares de origen o en mercados de ciudades cercanas, o también a través de intermediarios que las comercializaban para tiendas de turismo, según se revisó en el

⁴²⁴ “Feria de Artes Plásticas”, *Las Últimas Noticias* [suplemento], Santiago, 2 de diciembre de 1961, [p. 1].

⁴²⁵ Graciela Romero, “Conspiración de talento, río, verano y Parque Forestal: Feria de Arte”, p. 20; Délano, “La Feria...”, *op. cit.*, p. 2.

primer capítulo. Para artesanas y artesanos urbanos la situación fue similar, como lo manifiestan Alicia Cáceres y Juan Reyes: «fuimos nosotros, los artesanos, los que sentimos entonces que salimos a la luz por primera vez, rompiendo barreras, temores, saltando a la noticia, parándonos frente al público, improvisando esta aparición, haciéndonos a nosotros mismos»⁴²⁶. Cáceres y Reyes consideran que para la artesanía urbana «todo comenzó con las primeras Ferias de Artes Plásticas del parque Forestal»⁴²⁷. La exposición que en 1965 presentaron 5 artesanos —Alicia Cáceres, Juan Reyes, Luis Manzano «Manzanito», Héctor Herrera y Guillermo Prado— en Galería Carmen Waugh⁴²⁸ podría considerarse un ejemplo de la valoración que se dio a la artesanía después de la Feria de Artes Plásticas.

Además de la inclusión de artesanía en la muestra artística, que se convirtió en uno de los rasgos más característicos de la Feria de Artes Plásticas, la incorporación de presentaciones como conciertos de música clásica, jazz y folklore, funciones de ballet, teatro y títeres, exhibición de documentales, entre otras, posicionó a la muestra más como un evento artístico-cultural que como una actividad estrictamente artística. Un evento que se alineaba con las acciones de promoción cultural imperantes hasta la década de 1960, centradas en la difusión de la alta cultura. No obstante, conforme comenzaron a operar cambios en el campo cultural, éstos se fueron manifestando también en las Ferias, principalmente en las versiones organizadas solamente por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, es decir, las realizadas entre 1966 y 1972. Debido a su éxito en cuanto a la convocatoria de público, la Feria habría sido instrumentalizada con fines políticos para poner en marcha un programa de gobierno, el de la Democracia Cristiana, que consideraba entre sus propósitos posibilitar cada vez más la participación de las personas en la vida política, social y cultural del país. En el contexto del gobierno de la Unidad Popular, igualmente se habría aprovechado el éxito de la Feria de Artes Plásticas del parque Forestal para presentar y poner en práctica los nuevos lineamientos proyectados para el ámbito cultural, entre

⁴²⁶ Cáceres y Reyes, *op. cit.*, p. 17.

⁴²⁷ Alicia Cáceres y Juan Reyes, *Artesanía urbana en Chile*, p. 29.

⁴²⁸ “5 artesanos muestran sus obras en Galería Carmen Waugh”, *La Nación* [suplemento Magazine de Turismo], Santiago, 26 de noviembre de 1965, pp. 4 y 9.

los que se encontraba otorgar mayor protagonismo a las personas en el ejercicio artístico mismo, cuestionando el carácter elitista y mercantil del arte.

De esta manera, el funcionamiento de la Feria de Artes Plásticas por más de diez años, en todas sus ediciones y versiones, permitió que se convirtiera en un escenario privilegiado para materializar las transformaciones que se estaban desarrollando a nivel artístico-cultural, situación influenciada por el ambiente político altamente ideologizado que caracterizó a la década de 1960 y primeros años de la de 1970. Se manifestó, por una parte, en la evolución que experimentaron algunos artistas, que significó desplazar su preocupación artística desde una centrada en lo puramente estético, con su trabajo focalizado en el taller, hacia una que se interesaba por la realidad social que no dudaron en dar a conocer públicamente, lo que se expresó a través de su obra. Por otra parte, se notó en la inclusión de nuevos actores como parte de la oferta artístico-cultural de la Feria, habitantes de poblaciones de Santiago y trabajadores que adquirieron creciente notoriedad hasta alcanzar protagonismo en la denominada Primera Feria de Artes Plásticas de los Trabajadores del Arte de 1971.

El contexto social y político que se instaló como telón de fondo en la Feria de Artes Plásticas en ocasiones salió a relucir a través de situaciones y acontecimientos específicos. Ejemplos de ello son la iniciativa llevada a cabo por el Taller de Gráfica Popular para pedir la liberación de David Alfaro Siqueiros en la edición de 1961 y la presencia en la sexta edición de 1964 del director de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre. Aunque se encontraba en Santiago como integrante del jurado del Concurso ESSO que se estaba realizando en la capital, se podría considerar que su presencia en la Feria consistía en una suerte de apoyo artístico internacional a la actividad, en especial por la presencia que el arte abstracto tenía en la muestra y que, como ya se revisó, Gómez Sicre junto a otras personas se interesaba en promover por Latinoamérica en el marco de la llamada Guerra Fría Cultural. Otro antecedente interesante es la presencia de la figura de Ernesto «Che» Guevara en las últimas versiones de la Feria del parque Forestal, tanto por lo que representaba políticamente en ese momento —y sigue representando— y por cómo se convirtió en un tema artístico.

Es posible concluir que la Feria de Artes Plásticas no se puede comprender solamente como el resultado de un contexto artístico en el cual se buscaban espacios alternativos de circulación de obras, como señalan Galaz e Ivelic, sino más bien como un escenario donde se desarrollaron los cuestionamientos a la práctica del arte y fue reflejo, asimismo, de cambios de mayores alcances que estaban operando en el sector cultural, político y social. Estas transformaciones se constituyeron, además, en factores determinantes en la configuración de las características de la Feria de Artes Plásticas y en su trayectoria, que se delinearon desde su organización, su estructuración como exposición, hasta su recepción como actividad artístico-cultural, elementos que se tratarán en los capítulos que siguen.

ORGANIZACIÓN

La Feria de Artes Plásticas funciona todos los años en el Parque Forestal a la orilla del Río Mapocho. Dura una semana, se inaugura un Lunes y se clausura el Domingo de la segunda semana de Diciembre, concide [sic] Navidad y las primeras noches tibias de nuestro verano.

La organiza un grupo de gente de buena voluntad abogados, médicos, comerciantes. Germán Gassman [sic] es el que tuvo la idea y la ha dirigido, se consigue el apoyo del Municipio y de algunas empresas privadas⁴²⁹.

La primera Feria de Artes Plásticas fue determinante en la trayectoria de la muestra, pues su organización —no exenta de dificultades— marcó la pauta para la puesta en marcha de las siguientes ediciones, estructurándose como un evento de gestión particular que logró la obtención de aportes y apoyos de actores y entidades tanto del sector público como privado. Para la Feria se brindó colaboración desde instituciones culturales hasta empresas comerciales, en un contexto en que comúnmente las actividades artísticas eran planificadas y realizadas como parte de las labores profesionales de un sector artístico-cultural institucionalizado y vinculado a la extensión universitaria.

La implementación de un modelo organizacional distinto en la actividad implicó la interacción entre actores disímiles. A partir

⁴²⁹ “Carta no firmada dirigida a Marc”, Santiago, 6 de abril de 1963, FAIMAC, Fondo FAIM, Subfondo Dirección, Serie correspondencia, COR 1963, código fh.a1655, carpeta 2, caja 6. La carta está dirigida a «Marc», escrita en Santiago con fecha 6 de abril de 1963. Se puede atribuir a Nemesio Antúnez, por referencias en ella al Taller 99, donde lo señalaba como «el nuestro»; también, por informaciones que da sobre la organización de la 1.ª Bienal de grabado americano organizado por el Museo de Arte Contemporáneo. Antúnez fue director de este museo entre los años 1962 y 1964. El destinatario podría tratarse del crítico de arte brasileño Marc Berkowitz.

de su identificación es posible seguir los énfasis que la autora Anna María Guasch propone para el estudio de las exposiciones, ponderando la injerencia e importancia de los agentes e instituciones artísticas en el marco de su funcionamiento. Se destaca, de esta manera, el rol de las personas tras la gestión de la Feria de Artes Plásticas, cuya situación en el campo cultural local y su relación con los actores formales del ámbito artístico, el denominado mundo del arte, influyó en el desarrollo y devenir de la muestra.

GESTIÓN E IMPLEMENTACIÓN DE LA FERIA: GERMÁN GASMAN Y EL MUSEO DE ARTE MODERNO

La primera Feria de Artes Plásticas fue organizada por un comité compuesto por personas de diferentes profesiones y ocupaciones encabezadas por el abogado Germán Gasman que ideó la actividad. Desde la segunda edición, su implementación se formalizó a través de la figura institucional del Museo de Arte Moderno. A partir del año 1963, luego de la interrupción de la cuarta edición de la actividad, se sumaron a la organización el Taller del Sesenta y la Municipalidad de Santiago. También destacó en la gestión de la Feria de Artes Plásticas la obtención de apoyos de diversas instituciones culturales de carácter público y privado, y el auspicio de numerosas empresas.

Equipo organizador

El abogado Germán Gasman Chamudes (1915?-1967), con la ayuda de su esposa Jacqueline Battier y amigos, organizó la primera edición de la Feria de Artes Plásticas en 1959. En 1960 formó junto a otras personas el Museo de Arte Moderno (MAM), entidad con la que realizó las siguientes ediciones de la Feria y que presidió hasta su muerte.

Fue escasa la información encontrada sobre Gasman. En textos dedicados a la artesanía⁴³⁰ y en particular a Violeta Parra⁴³¹

⁴³⁰ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), *Política de fomento de las artesanías 2010-2015*, p. 11.

⁴³¹ Véase Fernando Venegas Espinoza, *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*, p. 322.

su nombre aparece relacionado, precisamente, a la Feria de Artes Plásticas. Acerca de su vida laboral, por los mismos medios de prensa que informaban los pormenores de la organización de la exposición artística se indicaba que Gasman ejercía como abogado de distribuidores cinematográficos⁴³², situación que podría ser su punto de contacto con el ámbito cultural de nuestro país. Este nexo se sustenta con sus propias palabras, pues ante la pregunta por la motivación para gestionar la primera Feria de Artes Plásticas expresó lo siguiente:

si bien no pinto, conozco bastante el ambiente como para saber que el impulso es mejor que venga de afuera, de alguien como los muchos profesionales que aman el arte, y que les gustaría dar su experiencia profesional y técnica en otros ramos para que los artistas nacionales tengan nuevos campos de acción⁴³³.

De esta manera, se desprende que la principal motivación para emprender este proyecto sería lo que se conoce de manera básica como «amor al arte». Además de su interés por diversificar los ámbitos de acción de los artistas, Gasman se preocupó por mejorar las condiciones de los artesanos generando actividades de comercialización directa de sus productos a través del MAM. Según informaciones de prensa, al abogado se le ofreció organizar actividades similares a las Ferias en países como Estados Unidos, Francia, Rusia e Israel, pero no aceptó para proseguir con esta labor en Chile. Falleció en junio de 1967⁴³⁴.

Sumado a la labor de Germán Gasman, destaca el desempeño de dos artistas: Arturo Edwards, quien fue prácticamente el co-organizador de la primera Feria, y Lorenzo Berg, quien después de la segunda Feria asumió gran parte del diseño y puesta en marcha de las siguientes ediciones.

Arturo Edwards de Ferrari (también escrito «Ferari») (1907-1963) fue un escultor relacionado con el sector industrial y

⁴³² “Village’ plástico”, *Ercilla*, n.º 1280, Santiago, 2 de diciembre de 1959, p. 10. Esta información se confirma en el siguiente artículo: Jorge Iturriaga y Karen Donoso, “Los debates sobre la censura cinematográfica en Chile, 1959-1973”, p. 146.

⁴³³ “Feria de arte abrirá nuevo camino a pintores chilenos”, *La Nación*, Santiago, 6 de noviembre de 1959, p. 7.

⁴³⁴ “Germán Gasman”, *El Mercurio*, Santiago, 28 de junio de 1967, p. 5.

empresarial. Entre sus múltiples actividades se cuenta el cargo de gerente general de la Compañía La Chilena Consolidada⁴³⁵. Por esta razón, fue definido en un medio de prensa como «inmejorable aleación de hombre de negocios y artista»⁴³⁶. Se interesaba además por la investigación y difusión del arte. Hacia mediados de la década de 1950 ejerció el cargo de presidente del Instituto de Arte Moderno⁴³⁷, entidad que no estaba relacionada con el Museo de Arte Moderno fundado por Gasman⁴³⁸.

El también escultor Lorenzo Berg Salvo (1924-1984) fue invitado a exponer en la segunda edición de la Feria de Artes Plásticas en 1960 y se integró al equipo del Museo de Arte Moderno. Berg, nacido en Concepción, estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile entre 1948 y 1952. Integró el grupo Rectángulo. Recibió la beca British Council y realizó estudios en School of Sculpture del Royal College of Art de Londres, Inglaterra, entre 1959 y 1960. Además de la Feria de Artes Plásticas, gestionó actividades similares en distintas ciudades del país como integrante del MAM. Participó en la creación en 1967 de la Galería Artesanal de Centros de Madre, CEMA CHILE, y desde 1974 organizó la Feria de Artesanía Tradicional de la Pontificia Universidad Católica, en la que trabajó hasta su muerte. Fue llamado «Maestro de Artesanos»⁴³⁹ por la estrecha relación que cimentó con personas dedicadas a la artesanía durante el funcionamiento

⁴³⁵ “El IAM (Instituto de Arte Moderno) su presidente, Arturo Edwards, da a conocer origen, programa y fines de lo que será la empresa artística más poderosa del país”, *Pro Arte*, n.º 179, Santiago, marzo de 1955, p. 1.

⁴³⁶ “Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 14 de diciembre de 1959, p. 11.

⁴³⁷ El Instituto de Arte Moderno (IAM) fue fundado en 1954 con el objetivo de «investigar, presentar, exhibir, divulgar y estimular el arte en todos sus aspectos universales y especialmente las artes plásticas modernas y autóctonas, chilenas y americana», en “Con un vasto plan de realizaciones nace el Instituto de Arte Moderno”, *Pro Arte*, n.º 172-173, Santiago, 24 de junio al 12 de julio de 1954, p. 6.

⁴³⁸ El Instituto de Arte Moderno tenía entre sus finalidades crear un Museo de Arte Moderno en Santiago (véase “El IAM (Instituto de Arte Moderno)...”, *op. cit.*, p. 1), institución que al parecer no se concretó. El Museo de Arte Moderno, fundado en 1960 y presidido por Germán Gasman, no corresponde al proyecto museístico del IAM, de acuerdo a los estatutos de su creación que se revisarán más adelante en este capítulo.

⁴³⁹ Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, p. 59-62.

de la Feria de Artes Plásticas, en su labor en CEMA y en las Ferias de Artesanía Tradicional⁴⁴⁰.

Por la prensa se dieron a conocer los nombres de otras personas que apoyaron y colaboraron en la organización de la Feria de Artes Plásticas, información especialmente detallada sobre los dos primeros años de la actividad. En la primera Feria se indica a Pablo Llona (parte del Comité Ejecutivo junto a Gasman y Edwards) y a Horacio Acevedo (arquitecto, de la Comisión Técnica y de Instalación de la Feria), además de artistas y personas ligadas al ámbito artístico-cultural que estaban presentes al momento de anunciarse públicamente el evento: la pintora Ida González, el pintor Manuel Carmona, la grabadora Dinora Doudtchitzky en representación del Taller 99, el escultor Luis Reyes Vivanco en representación de la Escuela de Bellas Artes, el arquitecto Imre Karvaly⁴⁴¹, la escritora Marta Vergara y el periodista Edwin Harrington, entre otros⁴⁴². Sobre la segunda Feria, en revista *Ercilla* se señalaba que acompañaban a Gasman personas que ya habían colaborado el año anterior, como Edwards, Acevedo, Karvaly y Harrington, a las que se sumaron «voluntarios» como Emilio Hermansen, Rodolfo Soto, Hernán Edwards, Marta Albrecht, Luis Marcos Stiven, Ester Matte Alessandri y María Luz Lagarrigue⁴⁴³.

Según el escritor y crítico de arte Enrique Lihn, tras la experiencia de la primera Feria de Artes Plásticas la Municipalidad de Santiago ofreció una subvención para realizar la actividad de manera anual, «con carácter institucional», pero los organizadores no aceptaron. Lihn relata una conversación sostenida con uno de los gestores de la actividad de la siguiente manera:

⁴⁴⁰ Cáceres y Reyes, *Artesanía...*, *op. cit.*, pp. 78-85; Ronald Kay, *Lorenzo Berg / Un origen*, p. 199.

⁴⁴¹ El nombre del arquitecto aparece escrito de varias formas: «Imre Carvali», en “Feria del arte abrirá nuevo camino a pintores chilenos”, *La Nación*, Santiago, 6 de noviembre de 1959, p. 7; «Imre Karvali», en *Estatutos Museo de Arte Moderno*. Escritura pública otorgada ante el notario de Santiago don Rafael Pizarro Muñoz, suplente del titular don Pedro Ávalos Ballivián, con fecha 9 de septiembre de 1960; «Imre Karvaly», en “Quedan tres días para inscripciones en Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 6 de noviembre de 1960, p. 8.

⁴⁴² “Feria del arte abrirá nuevo camino a pintores chilenos”. *La Nación*, Santiago, 6 de noviembre de 1959, p. 7.

⁴⁴³ “Feria de Artes nació sin dote”, *Ercilla*, n.º 1331, Santiago, 23 de noviembre de 1960, p. 18.

Ninguno de nosotros —me dijo Erwin Harrington, trato de recordar sus palabras— se está candidateando para nada. Tampoco vamos a profesionalizarnos como organizadores de la Feria. Ni pensamos hacer giras por provincias, para establecer sucursales. La hemos tomado como una bonita aventura, ni más ni menos. Si el año próximo hay ambiente, la emprenderemos de nuevo. Pero tampoco estamos empeñados en mantener nuestro título. Lo importante es que se siga adelante⁴⁴⁴.

Pese a las palabras de Harrington acerca de no tener pretensiones de profesionalizarse como comité organizador, tras la primera Feria se llevó a cabo no solamente una segunda edición, sino que varias más bajo la figura institucional del Museo de Arte Moderno, entidad que igualmente gestionó otras actividades similares tanto en Santiago como en regiones.

Museo de Arte Moderno (MAM)

Desde 1960 la Feria de Artes Plásticas fue organizada por el Museo de Arte Moderno (MAM), entidad que prácticamente debió su existencia a esta actividad. El MAM fue creado poco tiempo antes de la puesta en marcha de la segunda Feria, oficial y públicamente en noviembre de 1960⁴⁴⁵, con el objetivo de organizar esta muestra y otras similares en el país⁴⁴⁶. En septiembre de ese año, en la Notaría Pedro Ávalos Ballivián se inscribieron los estatutos de la corporación de derecho privado y sin fines de lucro «Museo de Arte Moderno» ante la comparecencia de las siguientes personas individualizadas en el documento notarial: Germán Gasman

⁴⁴⁴ Lihn, *Textos...*, *op. cit.*, p. 108. Enrique Lihn escribió un artículo sobre la primera Feria de Artes Plásticas en revista *Ultramar*, n.º 2, en enero de 1960, el que fue publicado en el ya citado libro. Allí remiten las referencias de las citas de la presente investigación.

⁴⁴⁵ La personalidad jurídica le fue concedida al Museo de Arte Moderno por el Ministerio de Justicia el 25 de octubre de 1960, por decreto n.º 5845, cuya resolución fue publicada en el *Diario Oficial* con fecha 3 de noviembre de 1960, en “Concede personalidad jurídica y aprueba los estatutos al ‘Museo de Arte Moderno’”, *Diario Oficial de la República de Chile*, 3 de noviembre de 1960, p. 2074.

⁴⁴⁶ “Del Parque, la Feria se irá a provincias”, *La Nación*, Santiago, 11 de diciembre de 1960, p. 8.

(abogado), Arturo Aldunate (ingeniero), Imre Karvaly (arquitecto), Víctor M. Ogaz⁴⁴⁷ (comisario artístico), Horacio Acevedo (arquitecto), Emilio Hermansen (ingeniero), Jacqueline Battier, Pedro Labowitz (industrial), Víctor Carvacho (profesor), Luis Marcos Stuen (empleado) y Arturo Edwards (industrial). Dicha institución tenía por objetivo «la difusión y estímulo de las artes plásticas, música, literatura, teatro, cinematografía y, en general, de todo aquello que diga relación con la cultura artística en todos sus aspectos universales y nacionales [...]»⁴⁴⁸. En declaración del MAM publicada en *El Mercurio* se recalca el carácter particular e independiente de esta corporación, sin ser subsidiaria de ningún organismo público ni educativo⁴⁴⁹.



Imagen n.º 7. Portada y contraportada del programa de la segunda Feria de Artes Plásticas, 1960, organizada por el Museo de Arte Moderno. Colección Biblioteca Nacional.

⁴⁴⁷ Correspondería al artista y crítico de arte Dámaso Ogaz, de nombre Víctor Manuel Sánchez Ogaz. Véase Félix Suazo, “Dámaso Ogaz. Galería de Arte Nacional —GAN—”.

⁴⁴⁸ “Artículo tercero”, *Estatutos Museo de Arte Moderno*. Escritura pública otorgada ante el notario de Santiago Rafael Pizarro Muñoz, suplente del titular Pedro Ávalos Ballivián, con fecha 9 de septiembre de 1960.

⁴⁴⁹ “El Museo de Arte Moderno organiza Feria de Artes en el Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 24 de noviembre de 1960, p. 21.

En 1960, el directorio del Museo de Arte Moderno estaba integrado por: Germán Gasman con el cargo de presidente; Arturo Edwards, vicepresidente; Fernando Aguirre y Arturo Aldunate, directores; Pedro Labowitz, secretario general⁴⁵⁰. Con el tiempo, se fueron incorporando otras personas, como Lorenzo Berg, Joaquín Aguirre y Hernán Edwards.

Además de las Ferias de Artes Plásticas, de acuerdo al objetivo definido en la creación del Museo de Arte Moderno, se llevaron a cabo otras actividades con el fin de difundir y estimular las artes en general. En la capital, se organizaron ferias de arte popular en el parque Balmaceda de Providencia en junio de 1962 en el marco de la realización del Mundial de Fútbol⁴⁵¹ y en el Cerro Santa Lucía en agosto de 1966⁴⁵². En octubre del mismo año 1966 el MAM participó con artesanos en la Feria Internacional de Santiago (FISA)⁴⁵³. El Museo también organizó o prestó asesoría en la implementación de numerosas ferias de arte y artesanía en regiones bajo la dirección de Lorenzo Berg —Viña del Mar y Valparaíso en 1961, Concepción en 1965 y en 1968, y Castro en 1967⁴⁵⁴— y gestionó la participación de artesanos de diversas zonas del país para la Feria Internacional del Artesanado y de las Industrias Afines realizada en Múnich, Alemania, en mayo de 1964⁴⁵⁵.

Apoyos institucionales, patrocinios y auspicios

La realización de las distintas ediciones de la Feria de Artes Plásticas fue posible gracias al apoyo, patrocinio y auspicio de diversas entidades públicas y privadas, con colaboraciones de variada

⁴⁵⁰ Feria de Artes Plásticas, *2a Feria...*, *passim*.

⁴⁵¹ Erica Vexler, “La feria de un mundo olvidado”, pp. 3-5.

⁴⁵² Nena Ossa, “El cerro Santa Lucía se vestirá de artesanía”, pp. 20 y 21.

⁴⁵³ “Presentación de la Feria de Arte Popular”, *El Mercurio*, Santiago, 8 de octubre de 1966, p. 42.

⁴⁵⁴ “Museo de Arte Moderno organiza Feria de Artes Plásticas en Viña del Mar”, *El Mercurio*, Santiago, 2 de febrero de 1961, p. 25; Mauricio Montaldo, “Libros, hallullas y hasta un alfiler...”, p. 13; “Con atraso parte la Feria este año”, *El Sur*, Concepción, 13 de febrero de 1968, p. 8; “400 velitas para Castro”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de febrero de 1967, p. 3.

⁴⁵⁵ Andrés Barros P., “Espuelas chilenas en Múnich”, pp. 2 y 8.

índole que consistieron en la donación de materiales para la infraestructura de la exposición, aportes monetarios y productos para los premios de los concursos artísticos, disposición de cuerpos artísticos para presentaciones culturales, entre otros.

El apoyo de la Ilustre Municipalidad de Santiago fue fundamental. En particular, la puesta en marcha de la primera edición de la Feria encontró un importante respaldo en el jefe edilicio, puesto que Germán Gasman comenzó a gestionar el permiso con la entidad desde octubre de 1959 sin tener respuesta, según él porque la actividad «tomó de sorpresa a los funcionarios», hasta que el alcalde Ramón Álvarez Goldsack, que también tenía el cargo de intendente, se enteró de la idea y la favoreció de manera personal⁴⁵⁶. Concretamente, la Municipalidad autorizó la ocupación del parque Forestal entre los años 1959 y 1965, colaboró con la implementación de parte de la infraestructura de la muestra, con sus cuerpos artísticos para el programa cultural⁴⁵⁷ y con una subvención en la tercera edición de 1961⁴⁵⁸. Desde la quinta edición de la Feria de 1963, luego de la experiencia de la improvisada Feria Pública de Arte de 1962, la entidad edilicia se hizo parte en la organización de estas actividades hasta 1965. Cuando la Feria de Artes Plásticas se realizó en el parque Balmaceda en 1966 y 1967, los integrantes del MAM recibieron el apoyo de la Ilustre Municipalidad de Providencia. Particularmente en 1966, el Instituto Cultural de Providencia participó en la organización de la actividad, según se revisó en el segundo capítulo.

También prestaron colaboración instituciones como las Fuerzas Armadas, instalando carpas que sirvieron de oficinas y bodegas de la Feria, y Carabineros de Chile para resguardar la seguridad, por lo menos en las dos primeras ediciones de la actividad⁴⁵⁹. Se sumaron el Servicio Nacional de Turismo en 1960; CORFO en 1963

⁴⁵⁶ “Feria del arte abrirá nuevo camino a pintores chilenos”, *La Nación*, Santiago, 6 de noviembre de 1959, p. 7; “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, p. 17.

⁴⁵⁷ Se presentaron diversos cuerpos artísticos municipales en las distintas ediciones de la Feria: la Orquesta Filarmónica de Santiago (en 1959, 1960, 1961 y 1964), el Ballet de Arte Moderno (en 1960, 1961, 1963 y 1964), el Orfeón Municipal (en 1963 y 1964) y el Coro Filarmónico Municipal (en 1965). Ver detalle en anexo n.º 2.

⁴⁵⁸ Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵⁹ Taufic, “Arco iris...”, *op. cit.*, p. 17; “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, Santiago, 7 de diciembre de 1960.

y 1966, a través de su Departamento de Cooperación Técnica; la Dirección de Turismo en 1963; y el Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP) en 1965.

Del ámbito universitario el apoyo se materializó de diversas maneras, desde aporte económico hasta la participación de los cuerpos artísticos de las instituciones, incluyendo la contribución del estudiantado. Germán Gasman informó de la organización de la primera Feria de Artes Plásticas al rector de la Universidad de Chile, Juan Gómez Millas, quien solicitó al decano de la Facultad de Bellas Artes, Luis Oyarzún, estudiara de qué manera podía colaborar la casa de estudios en la actividad⁴⁶⁰. De dicha Facultad destacó el respaldo brindado desde la Escuela de Artes Aplicadas. En la primera edición al parecer la cooperación de estudiantes de ese plantel se dio de manera espontánea y desinteresada, pues Gasman señalaba que lo había «conmovido especialmente»⁴⁶¹. En las siguientes ediciones, la presencia de la Escuela se hizo notar por la participación del alumnado en la muestra artística y en la implementación de la Feria⁴⁶². La Facultad, además, donó libros para los premios de los concursos infantiles en la segunda edición⁴⁶³.

Según el reportero Camilo Taufic, el rector de la Universidad de Chile había dicho que no tenía tiempo para preocuparse de cooperar en la primera Feria⁴⁶⁴. Luis Oyarzún, por su parte, asistió a los actos inaugurales de varias ediciones y se mostró solícito durante el desarrollo de la exposición⁴⁶⁵, aunque dejó en claro que

⁴⁶⁰ “Dos rectores, no dos universidades, frente a Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre de 1959, p. 6.

⁴⁶¹ “50 mil personas recorren diariamente la exposición del Forestal”, *El Siglo*, Santiago, 9 de diciembre de 1959, p. 2.

⁴⁶² En la segunda Feria, la Escuela de Artes Aplicadas se adjudicó un premio especial por la «puesta en escena» de sus stands. En la séptima edición de 1965, la planificación del espacio expositivo recayó en el último curso de decoración interior de la escuela, a cargo del arquitecto Edwing Haramoto.

⁴⁶³ “El sábado se inicia la II Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 28 de noviembre de 1960, p. 14.

⁴⁶⁴ Taufic, “Arco iris...”, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶⁵ Sobre la segunda edición de la Feria, en revista *Ercilla* se señalaba: «El Decano de Bellas Artes, Luis Oyarzún, movilizó a todas las escuelas que dependen de su facultad y autorizó toda clase de colaboraciones para materializar la instalación de la Feria (hay que trabajar martillo y chuzo al hombro, ordenando los stands, tableros y cercados)», en “Feria de artes nació sin dote”, *Ercilla*, n.º 1331, Santiago, 23 de noviembre de 1960, p. 18.

eso no significaba una participación especial de la Universidad de Chile en la actividad. En 1960, Oyarzún señaló a revista *Eva*:

No pretendemos tener el monopolio del movimiento artístico y por eso nos alegramos del éxito de Germán Gasman y sus colaboradores. La Facultad coopera con la Feria a través de los artistas. La Universidad no puede transformarse en empresaria de Ferias de Arte⁴⁶⁶.

Independientemente de las opiniones expuestas, de manera irrefutable se constata la presencia y cooperación de la Universidad de Chile en la Feria, y no solamente a través de la Facultad de Bellas Artes, sino que también con el apoyo de otros organismos del plantel, como el Departamento Audiovisual, a cargo de la proyección de documentales y películas, y numerosos cuerpos artísticos, entre ellos el Coro, la Escuela de Teatro y el Ballet Nacional.

Sobre una posible colaboración o participación especial de la recién creada Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica en la Feria de Artes Plásticas no se ha encontrado información en los registros de prensa revisados, aunque la agrupación que tuvo una participación destacada en varias ediciones de la actividad fue el «Taller 99», en ese momento funcionando en esta Escuela. Por otra parte, se registra la actuación del Coro de la Escuela de Pedagogía en varias ediciones.

Desde el ámbito regional, la Feria de Artes Plásticas contó con un apoyo especial de la Universidad de Concepción, entidad que colaboró con premios para los concursos en las ediciones primera⁴⁶⁷ y segunda⁴⁶⁸. El apoyo de la institución se canalizó particularmente a través de su rector David Stitchkin, en el cargo entre 1956 y 1962. Incluso, una vez que Stitchkin dejó la rectoría, siguió colaborando de manera personal⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ Vexler, “Arca...”, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶⁷ La Universidad de Concepción donó \$100 000 en la primera edición de la Feria de Artes Plásticas, en Taufic, “Arco iris...”, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶⁸ No se especifica qué tipo de donación realizó la Universidad de Concepción en la segunda edición de la Feria de Artes Plásticas. Véase Vexler, “Arca...”, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶⁹ Asimismo, instituyó el premio denominado Jorge Stitchkin en la quinta Feria de 1963. Véase “Una feria móvil proyecta Museo de Arte Moderno”, *El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 1963, p. 26.

En cuanto a instituciones culturales, una de las que significó un importante apoyo para la implementación de la Feria de Artes Plásticas fue el Taller del Sesenta, que se sumó a la organización de la actividad en las ediciones quinta y sexta. Fundada el 20 de agosto de 1960 y presidida por el escritor Sergio Canut de Bon⁴⁷⁰, esta entidad reunió a «un gran número de intelectuales» con el fin de ejecutar iniciativas para fomentar la integración cultural de América Latina⁴⁷¹, entre las que se contaron conferencias, exposiciones y recitales en centros culturales, universidades y liceos. En 1962, el Taller del Sesenta organizó la «Feria Nacional de Artes» en el parque Forestal, la exposición que se implementó rápidamente como una forma de reemplazo de la Feria de Artes Plásticas.

Institutos culturales binacionales y organismos diplomáticos colaboraron con la presentación de cuerpos artísticos y exhibición de documentales, estos últimos por parte del Instituto Chileno Británico de Cultura, Instituto Chileno-Italiano, Instituto Francés de Cultura y la Embajada de Estados Unidos. Para la presentación de agrupaciones artísticas, se contó con la colaboración del Instituto Chileno-Yugoslavo, Instituto Chileno-Británico, la Embajada de Perú y el Teatro Lope de Vega del Estadio Español.

En la prensa se señalaba que algunas asociaciones realizaron contribuciones para la primera Feria de Artes Plásticas, sin detallar qué tipo de aportes. Se mencionaba a las siguientes entidades: Sociedad Nacional de Agricultura, Sociedad de Fomento Fabril, Asimet (Asociación de Industrias Metalúrgicas y Metalmecánicas) y la Cámara Chilena de la Construcción⁴⁷².

Varias empresas colaboraron con materiales e insumos para implementar la infraestructura del espacio de exhibición y con recursos para financiar el programa cultural. Para la primera Feria

⁴⁷⁰ Hacia diciembre de 1962, el Taller del Sesenta estaba también integrado por Sergio Ponce de León y Luis Délano, “La feria heroica”, p. 2. En diciembre de 1963, estaba integrado de la siguiente manera: Sergio Canut de Bon, presidente; Leonardo Navarro, secretario general; Sergio Ponce de León, secretario RR. PP., en “Taller del Sesenta”, *Popol-Vuh. Revista Latinoamericana de Letras, Artes y Ciencias* [créditos], n.º 1, Santiago, Taller del Sesenta, s. p.

⁴⁷¹ “El Taller del Sesenta”, *Popol-Vuh. Revista Latinoamericana de Letras, Artes y Ciencias*, n.º 1, Santiago, Taller del Sesenta, 1963, p. 2.

⁴⁷² “Más de 300 artistas se inscribieron en Primera Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 24 de noviembre de 1959, p. 6.

de Artes Plásticas de 1959 colaboraron las siguientes compañías⁴⁷³: Alfonso Wolf y Cía. (Factomet) cedió las instalaciones metálicas de los paneles y la empresa Hirmas las telas de los mismos; la Compañía Chilena de Electricidad estuvo a cargo de la iluminación y las guirnaldas, y la compañía Phillips de los altoparlantes y amplificadores; Cervecerías Unidas contaba con un stand, auspició un teatro de títeres y contribuyó además con el préstamo de un camión; Establecimientos Oriente instaló un restaurante y Waldorf un café; la compañía Braden Copper asumió los gastos para la impresión del programa de la Feria⁴⁷⁴, y los impresores aumentaron el tiraje en forma gratuita; Filodent, de la Firma Ardity, donó dinero para premios del Concurso Juvenil, y las firmas Loben y Reifschneider auspiciaron un concurso fotográfico para aficionados y profesionales con temas de la Feria. Para Enrique Lihn la colaboración de las firmas comerciales fue un «acierto de publicidad» que no dudó en destacar en su crónica sobre la primera Feria⁴⁷⁵.

Para la segunda edición de la Feria algunas de las empresas nombradas colaboraron nuevamente, como Braden Copper, Cervecerías Unidas, Compañía Chilena de Electricidad y Phillips, y se sumaron otras compañías: Anaconda, Chile Exploration Company (empresa minera), Compañía de Acero del Pacífico (CAP), Compañía de Seguros La Chilena Consolidada, Compañía de Teléfonos, Esso Standard Oil Co., Famela, Seager y Burke, y Yarur. Para los concursos, Esso donó dinero y la Empresa Editora Zig-Zag donó libros⁴⁷⁶. La tercera Feria contó nuevamente con la colaboración de la empresa Esso y se sumó la Compañía Embotelladora Andina⁴⁷⁷. Para esta edición de la Feria y las siguientes disminuye la información de la prensa con respecto a

⁴⁷³ “Más de 300 artistas se inscribieron en Primera Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 24 de noviembre de 1959, p. 6; “Melenudos al por mayor exponen al costado del río Mapocho. Gran Feria de Artes Plásticas”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre de 1959, p. 16; Taufic, “Arco iris...”, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁷⁴ No se han encontrado ejemplares del programa de la primera edición de la Feria de Artes Plásticas.

⁴⁷⁵ Lihn, *Textos...*, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁷⁶ “El sábado se inicia la II Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 28 de noviembre de 1960, p. 14; “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960.

⁴⁷⁷ Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 10.

los auspiciadores. Esto podría deberse al desinterés de los medios de entregar este tipo de información o a que el auspicio de la empresa privada fue disminuyendo, teniendo en consideración que con los años fue aumentando el apoyo financiero y logístico de la Municipalidad de Santiago y de otros organismos públicos, como el Servicio de Turismo, CORFO e INDAP. Por otra parte, no se han encontrado registros de prensa que entreguen detalles sobre la puesta en marcha de la actividad cuando se realizó en la comuna de Providencia, por lo tanto, no es posible saber si se siguió un modelo de gestión similar al empleado en el parque Forestal en cuanto a la captación de auspicios.

Atendiendo a la importancia del contexto social en el desarrollo de las exposiciones, en el caso de la Feria de Artes Plásticas cabe destacar la procedencia y filiación político-cultural de las empresas involucradas, así como de las personas que estaban vinculadas a ellas. En este sentido, resalta la participación de corporaciones de carácter internacional, como las compañías norteamericanas Braden Copper y Anaconda, ligadas a la minería, y la petrolera Esso Standard Oil, cuya presencia en la actividad se alinearía con las acciones que desde Estados Unidos se estaban llevando a cabo en Latinoamérica con el objetivo de marcar presencia ideológica-cultural en la región en el contexto de la Guerra Fría. Como se revisó en el segundo capítulo, Estados Unidos buscaba instalarse y posicionarse como referente también en el ámbito artístico, con el arte abstracto como modelo estético, lo que se canalizó a través de exposiciones auspiciadas por empresas privadas y la participación directa de agentes y actores institucionales de ese país. El político Nelson A. Rockefeller fue uno de los principales promotores de este tipo de acciones culturales, cuya familia estaba vinculada, por lo demás, a Anaconda y Esso. Por otra parte, en el caso de las empresas chilenas, particularmente la Compañía de Acero del Pacífico (CAP) y la Compañía de Seguros La Chilena Consolidada, que colaboraron en la Feria, se cuentan entre los auspiciadores de certámenes artísticos que se desarrollaron en la década de 1960 en nuestro país, como lo destacan Gaspar Galaz y Milan Ívelic⁴⁷⁸. Esta situación denota el interés que la empresa privada mostraba en este periodo por las actividades artísticas en

⁴⁷⁸ Galaz e Ivelic, *Chile...*, *op. cit.*, p. 102.

particular y las culturales en general, pues otras firmas como la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (CRAV) también auspiciaron concursos de literatura y de música⁴⁷⁹.

En cuanto a las personas, es interesante lo que en revista *Ercilla* se señalaba sobre los auspicios conseguidos en la primera Feria: «Arturo Aldunate Phillips, padrino de los primeros libros de Neruda, estaba de presidente de la Cía. Chilena de Electricidad y les ofreció iluminación gratis»⁴⁸⁰. Aldunate combinaba una faceta ligada al mundo empresarial con una dedicación a la práctica de la poesía y al estudio de varias disciplinas científicas⁴⁸¹, caso parecido al de Arturo Edwards de Ferrari, escultor que, además de ser uno de los organizadores de la Feria, ocupó un cargo gerencial en la Compañía La Chilena Consolidada, como ya se mencionó, entidad que se contó entre los auspiciadores de la segunda edición de la exposición. Fernando Aguirre Tupper, por su parte, relacionado con la Cámara Chilena de la Construcción —organismo que apoyó la primera edición de la Feria— provenía de una familia vinculada a la cultura: era hijo del fotógrafo aficionado Fernando Aguirre Errázuriz y de la pintora María Tupper⁴⁸², y una de sus hermanas era la escritora y dramaturga Isidora Aguirre Tupper. Arturo Aldunate Phillips, Arturo Edwards de Ferrari y Fernando Aguirre Tupper integraron el Museo de Arte Moderno.

Otro aspecto que resalta es la evolución de la actividad en cuanto a su gestión y organización. De una primera edición en la que el apoyo institucional prácticamente se concretó solo en la Municipalidad de Santiago, fue clave la conexión con la empresa privada que, como se acaba de ver, se basó en mayor medida en relaciones personales de los organizadores. En la última Feria realizada por el MAM en el parque Forestal en 1965 el apoyo institucional fue mayor, ejemplificado especialmente en organismos vinculados con el ámbito artesanal como INDAP. De manera

⁴⁷⁹ Véase “Cierre del concurso literario crav”, *P. E. C.*, n.º 143, Santiago, 21 de septiembre de 1965, p. 15; Mario Calderón V., “El ejemplar concurso de CRAV”, p. 20.

⁴⁸⁰ “Plásticos al aire libre”, *Ercilla*, n.º 1333, Santiago, 7 de diciembre de 1960, p. 17.

⁴⁸¹ Biblioteca Nacional de Chile, “Arturo Aldunate Phillips (1902-1985)”, *Memoria Chilena*.

⁴⁸² Hernán Rodríguez Villegas, *Fotógrafos en Chile 1900-1950. Historia de la Fotografía*, p. 33.

elocuente, las menciones en prensa sobre auspicios privados en esta edición del evento son prácticamente nulas.

GERMÁN GASMAN Y EL MAM: ¿ACTORES INCÓMODOS
EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL?

La organización de la primera edición de la Feria de Artes Plásticas suscitó un entusiasmo generalizado que se tradujo en el apoyo de varias instituciones y empresas, como se acaba de revisar, aunque también fue objeto de indiferencia, e incluso de rechazo, por parte de algunas personas ligadas al ámbito artístico-cultural. El reportero Camilo Taufic, que dio cuenta de la negativa a participar en la actividad del rector de la Universidad de Chile, Juan Gómez Millas, también informó de una situación que evidenció la nula colaboración del director del Museo Nacional de Bellas Artes, Luis Vargas Rozas: dada la cercanía del museo con el área de exposición de la Feria, se le solicitó autorización para resguardar las obras en exhibición en su interior durante la noche, pero no aprobó dicha petición. A raíz de estos hechos, Taufic precisaba que «los organismos artísticos oficiales» habían estado ausentes en la puesta en marcha y funcionamiento de la actividad⁴⁸³.

Pero más allá de las opiniones expresadas por la prensa acerca de la poca colaboración de los organismos artísticos oficiales, se cuenta con documentación de la Universidad de Chile que grafica la opinión de algunos de sus funcionarios acerca de la exposición y de las personas e institucionalidad tras su organización. Uno de los documentos que trata sobre la Feria de Artes Plásticas, conservado en el Fondo de Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC), data de marzo de 1960. El Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Jorge Caballero Cristi, expone su preocupación a la Municipalidad de Santiago por un proyecto que la entidad edilicia desea concretar para destinar como zona de estacionamientos el área del parque Forestal donde se instaló la primera Feria de Artes Plásticas, lo que significaría malograr la continuidad de esa actividad y de otras similares que pudieran realizarse en el lugar. En el documento, Caballero señala que el

⁴⁸³ Taufic, “Arco iris...”, *op. cit.*, p. 17.

Instituto «pudo constar muy de cerca el profundo sentido nacional y la importantísima labor de difusión de nuestros valores plásticos que dicha Feria representó», agregando que fue «una manifestación artística que supo concitar el interés, las ansias de cultura y la alegría de un inmenso número de personas». Para el Instituto, el área en cuestión debería ser cautelada por organismos culturales que emprendan actividades «del estilo de las *Ferias de Artes Plásticas*» y con ello dar cumplimiento al «imperativo ineludible» de difundir cultura a los más amplios sectores de la población⁴⁸⁴.

Algunas semanas antes de lo que sería el inicio de la cuarta edición de la Feria de Artes Plásticas de 1962, Germán Gasman envió a la Universidad de Chile una carta, con fecha 17 de noviembre, en la que se informa sobre un «Proyecto para un festival anual en Santiago», que se trata básicamente de la ampliación de la Feria a través de la participación de expositores extranjeros⁴⁸⁵. Por la fecha del documento, se puede concluir que se buscaba mayor apoyo por parte de la Universidad para llevar a cabo el evento, quizás incluso se trataba de conseguir el financiamiento de la actividad, pues, como ya se revisó en el segundo capítulo, ese año la Feria de Artes Plásticas no se realizó justamente porque no se contaban con los recursos para su puesta en marcha. Poco tiempo después, en enero de 1963, el Museo de Arte Moderno envió una memoria (en estado de borrador) que expone más detalles sobre la idea de realizar un «festival anual artístico de Santiago» —cuya implementación y éxito se garantizaba con la experiencia de la Feria de Artes Plásticas—, además de la creación de una «feria móvil» y de una «cooperativa de artesanos», entre otras iniciativas⁴⁸⁶. No existe documentación que acredite la respuesta a estas propuestas, pero tales iniciativas no habrían llegado a concretarse.

⁴⁸⁴ «Carta firmada por Jorge Caballero Cristi, director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, dirigida a la Corporación de la Ilustre Municipalidad de Santiago», Santiago, 8 de marzo de 1960, FAIMAC, Fondo FAIM, Subfondo Dirección, Serie correspondencia, COR 1960, código FH.a0956, carpeta 1, caja 4. Cursiva en el documento original.

⁴⁸⁵ «Carta firmada por Germán Gasman, presidente del Museo de Arte Moderno», Santiago, 17 de noviembre de 1962, FAIMAC, Fondo FAIM, Subfondo Dirección, Serie correspondencia, COR 1962, código FH.a1486, carpeta 4, caja 5.

⁴⁸⁶ «Carta firmada por Arturo Edwards, vicepresidente del Museo de Arte Moderno», Santiago, 30 de enero de 1963, FAIMAC, Fondo FAIM, Subfondo Dirección, Serie correspondencia, COR 1963, código FH.a1575, carpeta 1, caja 6.

Con el paso de los años, la relación entre los organismos artístico-culturales de la Universidad de Chile con el MAM, y en particular con Germán Gasman, se tensionó. En una Junta Directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile realizada en 1965, en la que participaron Carlos Pedraza, Luis Oyarzún, Israel Roa, Maruja Pinedo, Ramón Vergara Grez, José Balmes, Tomás Lago y Fernando Morales Jordán, se calificaba al MAM de «institución fantasma» y se manifestaba contrariedad por el actuar de sus integrantes, específicamente de su presidente, Gasman, quien había «sorprendido ya en varias oportunidades a altos organismos públicos según él por falta de conocimiento y conexión con los verdaderos encargados de velar por la cultura de nuestro país»⁴⁸⁷. La alusión al MAM como institución fantasma se debía a la particularidad que, pese a que en los estatutos de su creación se señalaba su domicilio y sede en la ciudad de Santiago, la entidad no contaba con un edificio para funciones de museo propiamente tal⁴⁸⁸.

Según lo expuesto se desprende que, si bien la Feria de Artes Plásticas generó cierta aprobación desde la institucionalidad artística representada en la Universidad de Chile, la figura del Museo de Arte Moderno, por el contrario, no fue bien recibida. Aun cuando el MAM se constituyó legalmente como corporación no llegó a establecerse como museo, por lo tanto, operó en una informalidad que molestaba a quienes trabajaban oficialmente en el ámbito artístico-cultural, saliendo a relucir la tensión que generaba la actuación de personas que podrían considerarse fuera del *mundo del arte profesional*, siguiendo la definición de Howard Becker sobre las áreas desarrolladas y consolidadas institucionalmente. Por otro lado, los organizadores de la Feria no habrían logrado atraer a actores clave de las áreas en que trabajó. Llama la atención

⁴⁸⁷ “Acta de reunión de la Junta Directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile”, Santiago, 15 de junio de 1965, FAIMAC, Fondo FAIM, Subfondo Dirección, Serie correspondencia, COR 1965, código FH.b.0352, carpeta 10, cajas 9 y 10.

⁴⁸⁸ En la inauguración de la segunda edición de la Feria, Gasman señaló: «El Museo de Arte Moderno que nace junto con esta 11 Feria Libre carece de casa propia y por el momento se cobija bajo el amable follaje de los árboles del Parque», en “La ciudad actual debe llenar los anhelos de cultura y de perfeccionamiento humano”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 4 de diciembre de 1960, p. 12. En tanto, la prensa señalaba que el MAM tenía su ubicación en Quinta Normal, en “Una feria móvil proyecta Museo de Arte Moderno”, *El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 1963, p. 1.

que en ningún registro de prensa revisado se estableciera alguna participación o siquiera opinión de Tomás Lago sobre la actividad, considerando su interés por el estudio y difusión del arte popular, como se revisó en el primer capítulo. Se puede especular que su postura sería la expresada por la Junta Directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, en su calidad de integrante de ella, y considerar el actuar de Gasman y del MAM de manera inapropiada. A la postura de la Universidad de Chile, se suma la marginación de colaborar en la Feria del director del Museo Nacional de Bellas Artes, Luis Vargas Rozas, ya comentada.

En el curso que había tomado el modelo de gestión de la Feria de Artes Plásticas, que pasó de financiarse prácticamente en su totalidad a través del auspicio de la empresa privada a depender cada vez más de la subvención y apoyo de instituciones públicas, la situación de informalidad del MAM habría repercutido en la evolución de la actividad. Cuando la Municipalidad de Santiago asumió la organización de las exposiciones en el parque Forestal luego de romper relaciones con el MAM en 1966, entre las instituciones colaboradoras se encontraban organismos artísticos oficiales de reconocida trayectoria, como el Museo Nacional de Bellas Artes⁴⁸⁹, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile⁴⁹⁰ y la Sociedad Nacional de Bellas Artes⁴⁹¹. Esta situación puso de manifiesto la prevalencia de la institucionalidad pública por sobre la gestión privada y ratificó la injerencia que a los organismos artísticos competía en la realización de actividades artístico-culturales, teniendo como corolario la utilización del nombre «Feria de Artes Plásticas» que la entidad edilicia consideraba por derecho propio utilizar dada la ubicación del evento.

Otra de las formas en que se manifestó la evolución de la actividad fue en la presentación de las y los expositores, que pasó del criterio de libre participación al de selección, así como también a una cada vez mayor presencia e importancia de artistas populares, tema que se desarrollará en el siguiente capítulo.

⁴⁸⁹ Colaboró en la Exposición de Pintura al Aire Libre de 1966.

⁴⁹⁰ Participó en la organización de la Exposición de Escultura al Aire Libre de 1966 y de la Duodécima Feria de Artes Plásticas de 1970.

⁴⁹¹ Colaboró en la Exposición de Pintura al Aire Libre de 1966 y en la Duodécima Feria de Artes Plásticas de 1970. En la Novena Feria de Artes Plásticas de 1967, presentó una exposición.

SELECCIÓN ARTÍSTICA

Un sacerdote expone telas al óleo. Un carabinero, sus esculturas. Un obrero, sus pinturas. Un vendedor viajero, sus azulejos pintados «al humo de vela». Junto a ellos el maestro Nemesio Antúnez, Premio Nacional de Arte. Es la Feria.

Erica Vexler, 1960⁴⁹²

Desde su primera edición la Feria de Artes Plásticas reunió a una gran cantidad y variedad de expositores. Se presentaron artistas «consagrados» —como se les denominaba en la prensa—, jóvenes que ya habían iniciado una carrera promisoriosa y noveles artistas recién egresados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y todavía estudiando en esta casa de estudios o en la recién creada Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica. También participaron artesanos de diversas zonas, localidades y ciudades del país, y personas dedicadas al arte por afición cuya producción constaba de un disímil abanico de obras que iban desde pinturas y esculturas hasta manualidades realizadas con distintos materiales.

CRITERIOS DE SELECCIÓN: DE LIBRE PARTICIPACIÓN A ELECCIÓN POR SORTEO

Para participar en la Feria de Artes Plásticas, las y los expositores solamente debían inscribirse⁴⁹³. Pedro Labowitz, uno de los integrantes del Museo de Arte Moderno, detalló en la segunda

⁴⁹² Vexler, “Arca...”, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁹³ “Feria de Artes Plásticas pondrá a Santiago en la ‘línea’ de las capitales europeas”, *La Nación*, Santiago, 18 de noviembre de 1959, p. 6.

edición el proceso que se seguía: «Los artistas que aquí llegan me daban su nombre y el nombre de las obras (cuando lo tenían) y se les ubicaba»⁴⁹⁴. Se consideraba, además, que esta forma de proceder era compatible con la naturaleza de la actividad. Víctor Carvacho opinaba antes del inicio de la primera Feria en 1959: «Para que el nombre del acontecimiento quede a la medida, esto es, para que la feria sea feria, no habrá jurado de admisión»⁴⁹⁵. Enrique Lihn reafirmaba esta postura, indicando: «en la organización de un salón de artes plásticas, la falta de criterio selectivo es imperdonable, la injerencia del mismo en el montaje de la Feria lo habría sido igualmente»⁴⁹⁶. De esta manera, la participación sin restricciones se instaló como una pauta propia de la Feria, según se desprende de una carta de 1963 que trata sobre la actividad, documento que se puede atribuir a Nemesio Antúnez:

El criterio es el de Feria, por lo tanto no hay discriminación en cuanto a estilos, ni calidad, TODO EL MUNDO EXPONE, siempre que no sea un producto comercial, debe ser arte aunque sea aplicado. Se aceptan ceniceros de esmaltes, pero no ceniceros con cabeza de piel rojas [sic] ni en forma de neumáticos. Se acepta pintura ingenua, culta e inculta, puestas de sol hechas por pintores con boina, se expone en suma todo lo que tiene un fin artístico aunque no esté logrado, es una Feria.

Afortunadamente exponemos todos, abstractos, pompiers, realistas, sentimentalistas, ingenuos, concretos y esto le da gracia⁴⁹⁷.

Además de convertirse en una de las principales características de la Feria de Artes Plásticas, el criterio de libre participación permitió singularizar esta exposición de otras actividades de difusión artística locales, como los salones, y también diferenciarla de los ejemplos que se consideraban sus modelos: las ferias artísticas

⁴⁹⁴ “Artistas pintan en el Parque. Alfareros populares son las ‘vedettes’”, *El Siglo*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 6.

⁴⁹⁵ Víctor Carvacho, “Feria de Arte en el Forestal”, p. 3.

⁴⁹⁶ Lihn, *Textos...*, *op. cit.*, pp. 109 y 110.

⁴⁹⁷ “Carta no firmada dirigida a Marc”, Santiago, 6 de abril de 1963, FAIMAC, Fondo FAIM, Subfondo Dirección, Serie correspondencia, COR 1963, código FH.a1655, carpeta 2, caja 6. Destacado en mayúscula en el texto original. Sobre la atribución de la autoría, véase nota al pie en el epígrafe al inicio del capítulo “Organización”.

callejeras de algunas ciudades del mundo que funcionaban justamente en base a la selección de artistas a través de un jurado, según se establece en el estudio del autor Christian Morgner.

No obstante, la conveniencia de contar con un jurado o algún método para seleccionar a los artistas participantes fue un aspecto que se discutió desde la segunda edición de la Feria de Artes Plásticas, principalmente debido a la gran cantidad de expositores y obras que, a juicio de artistas como José Balmes⁴⁹⁸ y Alberto Pérez⁴⁹⁹, no se distinguían por su calidad. En *Las Últimas Noticias* se graficaba esta situación:

Algunos opinan que debiera existir un jurado-cedazo, previo a la exposición, para que se seleccionen los trabajos que verdaderamente valen. Hay quienes dicen que un jurado no es la solución, que lo que se debe hacer es dar mayor espacio y ciertos privilegios, en cuanto a colocación, a los artistas consagrados o por lo menos que tienen un nombre y se dedican al oficio. Los novatos están muy conformes con el espíritu de la Feria: presentar a todo el que quiera exponer sin hacer distingos entre ellos⁵⁰⁰.

Y es que el método de selección implementado solamente en base a la inscripción, junto con permitir la presencia de una cantidad importante de artistas propició su variedad en el sentido del grado de profesionalización y experiencia en el oficio, pues en la Feria de Artes Plásticas se encontraban desde artistas consagrados hasta aquellos que recién estaban iniciando su carrera. Este aspecto fue tanto valorado como criticado. En *La Nación*, tal variedad se juzgaba como propio de este tipo de actividad:

⁴⁹⁸ En *La Nación* se publicó lo siguiente sobre la actividad: «En el futuro, sería mejor seleccionar un poco más el “alimento espiritual para el pueblo”. Frase de José Balmes, Premio de Pintura, en la Feria, refiriéndose a la gran cantidad de exponentes, y —según el artista— a la calidad mucho menor, de las obras», en “La Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 8 de diciembre de 1960, p. 10.

⁴⁹⁹ En el mismo reportaje citado en la nota precedente, se daba a conocer la opinión de Alberto Pérez: «Sugiero un mínimo de preselección de las obras a presentarse en la Feria. Creo que la cantidad va siempre en desmedro de la calidad. [...]», en “La Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 8 de diciembre de 1960, p. 10.

⁵⁰⁰ “Lágrimas y sonrisas en la ‘rive gauche’ mapochina. ‘Por favor no reclame’”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 3 de diciembre de 1960, p. 3.

Junto al artista consagrado o de inconfundible linaje estaba el principiante o aun aquel que sólo toma los pinceles o el cincel más por inclinación pasajera de su espíritu que por mandato de una vocación irrenunciable. Y eso estuvo bien. Una Feria ha de ser un muestrario completo, abierto a todas las posibilidades [...] ⁵⁰¹.

Sobre la tercera edición de 1961, y nuevamente comparándose la actividad con los salones, Luis Enrique Délano señalaba en *El Siglo*: «hay que pensar que, si se procediera en la Feria como en un Salón Oficial, por ejemplo, empezaría una tremenda guerrilla inacabable y la Feria no sería más que la muestra de un grupito de pintores» ⁵⁰². En este caso, el cronista juzgaba de manera positiva la oportunidad que se brindaba a todos los artistas de participar, abogando por ampliar y diversificar el universo de expositores.

En cuanto a la crítica negativa a la diversidad de expositores, se relacionaba más bien con la ubicación indiscriminada de artistas y obras, sin orden ni jerarquías artísticas, según lo expresaba el artista Eduardo Martínez Bonati a propósito de la segunda Feria de 1960:

Lo único que podría sugerir es que en el futuro se ordene un poco más la muestra. Que se coloquen las obras de acuerdo a cierta escala de valores para no confundir ni cansar al visitante. No se debe tener a los principiantes con los consagrados. Es malo para ambos ⁵⁰³.

Por otra parte, la variedad de expositores derivó en la participación de un número no menor de artistas aficionados, lo que a su vez propició el alejamiento de artistas «consagrados» de la actividad.

El alejamiento de artistas de reconocida trayectoria en la Feria de Artes Plásticas fue advertido por Ricardo Bindis en la tercera edición de 1961 ⁵⁰⁴ y nuevamente en 1963 ⁵⁰⁵, situación que notó

⁵⁰¹ “Arte de todos y para todos”, *La Nación*, Santiago, 14 de diciembre de 1960, p. 4.

⁵⁰² Délano, “La Feria...”, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰³ “Feria mapochina ya tiene sus estrellas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 3.

⁵⁰⁴ Bindis, “La Feria...”, *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰⁵ *Op. cit.*, p. 9.

Gaby Garfias en la sexta edición de 1964⁵⁰⁶. El comentarista Luis Alberto Mansilla, en *El Siglo*, responsabilizaba a los propios artistas de su ausencia, quienes habrían considerado que su prestigio se vería disminuido al presentarse en la exposición del parque Forestal. Asimismo, opinaba que tal situación contribuía al cariz poco selectivo y desordenado de la actividad. Mansilla consideraba equivocada la postura de los artistas que se marginaban de participar en la Feria, ya que perdían la oportunidad de estar en contacto con las personas que asistían en mayor cantidad a esta muestra en comparación con las exposiciones oficiales. Incluso percibía cierto doble discurso en artistas «de conocida y militante trayectoria democrática» reacios a participar⁵⁰⁷. Paralelamente a la disminución de artistas consagrados, aumentó la participación de personas dedicadas al arte por afición. Ester Matte Alessandri lo resumió así en 1966:

Desde hace algunos años los santiaguinos disfrutábamos de un espectáculo que daba un colorido especial al agitado mes de diciembre. Era la Feria del Parque Forestal que al principio estuvo hecha con buen gusto y originalidad, el que fue decayendo hasta el punto que muchos pintores y artistas reconocidos, no entregaban ya sus obras. Se convirtió así en una Feria de aficionados⁵⁰⁸.

Si bien en un reportaje de revista *Ercilla* se indicaba que en la Feria de Artes Plásticas se habían presentado artistas aficionados desde sus inicios —«El fenómeno del ‘*pintor de día domingo*’ irrumpió a la luz pública junto con la primera Feria»⁵⁰⁹—, su presencia se hizo notar más a partir de la segunda edición. En *El Siglo* se destacó su participación junto con los artistas profesionales citando a uno de los organizadores de la actividad, Pedro Labowitz, quien detallaba la variedad de expositores de la Feria de 1960: «más de mil artistas entre profesionales del pincel, obreros de la CAP, obreros de la construcción [...], carabineros, sacerdotes, dueñas de casa, panificadores, alumnos de Artes Aplicadas y Bellas

⁵⁰⁶ Garfias, “Calidoscópica...”, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰⁷ Luis Alberto Mansilla, “La Feria de Artes Plásticas”, p. 4.

⁵⁰⁸ Matte Alessandri, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰⁹ “Doble faz del arte popular”, *Ercilla*, n.º 1696, Santiago, diciembre de 1967, p. 13. Cursivas en el texto original.

Artes», agregando: «En este sentido esta segunda feria ha sido más amplia y atrajo a nuevos artistas. Puedo decir que en esta feria están presentes todos los profesionales, salvo algunos de la vieja guardia»⁵¹⁰. Sobre la inclusión de artistas aficionados en la Feria de Artes Plásticas, en particular Antonio Romera tomó una postura disímil, pasando de una opinión favorable hasta una completa desaprobación. En 1960, no solo alentaba su presencia, sino que también la consideraba positiva para los artistas profesionales:

Los artistas necesitan también —como todos— un poco de ejercicio de humildad. La mezcla con los embadurnadores de telas, con los simuladores, con los que poseen más desparpajo que arte puede revelarles algo que no ven. A la Feria han debido ir esos pintores que exhiben sus cuadros en la calle y ese hombre singular, manco, que realiza sus obras haciéndose atar un pincel en el muñón. A la Feria han debido ir las cinco toneladas de piedra de Carocca. En fin, a la Feria debe ir todo lo que tenga que ver, legítimamente o no, con el arte⁵¹¹.

En cambio, en 1965 Romera opinaba lo siguiente:

Cuando Germán Gassman [sic] lanzó la idea de esta Feria no pensó, sin duda, que su iniciativa iba a tomar las proporciones que con el tiempo adquiriría. Pronto el certámen fue invadido por los «artistas» de la más extraña condición. Artistas auténticos, otros que no lo eran tanto, simples snobs, pintores y escultores conocidos por sus familias, niños precoces, embadurnadores de telas y simples simuladores constituyeron desde el comienzo la fauna del estrepitoso y polvoriento certamen a orillas del Mapocho⁵¹².

⁵¹⁰ “Artistas pintan en el Parque. Alfareros populares son las ‘vedettes’”, *El Siglo*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 6.

⁵¹¹ A. R. R., “La ‘Feria’ - En Le Caveau”, p. 10. El comentario «las cinco toneladas de piedra de Carocca» se relaciona con el rechazo de exhibir en la Feria de Artes Plásticas una obra escultórica en bronce, de cinco toneladas, realizada por el artista José Carocca, en “Estatua de 5 toneladas rechazaron en la Feria”, *La Nación*, Santiago, 2 de diciembre de 1960, p. 5.

⁵¹² Romera, “Visión...”, *op. cit.*, p. 1.

Dos factores habrían influido en la negativa opinión que Romeira expresó sobre la séptima Feria de 1965: la estrechez de espacio de la muestra, debido al exceso de expositores participantes, y el tipo de obras que se presentaron, entre las que se encontraban las producciones que en la prensa se catalogaron de «pop». Ambos aspectos habrían sido el resultado de la cantidad de artistas de la más variada condición que el crítico de arte evidenció.

Por último, además de la heterogénea gama de expositores participantes, se daba cuenta —y denunciaba— la presencia en la Feria de Artes Plásticas de personas vendiendo productos publicitarios y derechamente comerciales, así como también productos semi-industriales como parte de la oferta de obras artesanales. Esta situación, que se evidenció por primera vez en la tercera Feria de 1961⁵¹³, junto con el elevado número de artistas aficionados, se había convertido en una condición que amenazaba con alterar el buen funcionamiento de la actividad. Para la séptima Feria de 1965 se hizo necesario implementar medidas para controlar la participación de este tipo de expositores, tomando desde esta edición un particular protagonismo el rol del comisario en relación a la selección artística de la exposición.

El rol del comisario en la selección artística

No se encontró referencia a la figura del comisario en la Feria de Artes Plásticas hasta la séptima edición de 1965, ocasión en que se identificó en ese cargo a Lorenzo Berg⁵¹⁴. Tal como describe la función del comisario la autora Ana María Sánchez Lesmes, relacionada con labores de organización en las exposiciones, Berg, en su calidad de «Comisario General», fue el responsable del funcionamiento de la actividad, lo que incluyó desde la implementación física de la muestra hasta el contacto con los medios de prensa

⁵¹³ Sobre las personas vendiendo productos comerciales, en *Las Últimas Noticias* se señalaba: «sus muestras pertenecen al comercio y la propaganda, lo que no está de acuerdo con la línea que debe seguir la Feria de Artes», en “En Feria de Arte ‘fiscalizan’ a la Contraloría”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 9 de diciembre de 1961, p. 2.

⁵¹⁴ “Artistas exhiben sus creaciones plásticas en el Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 5 de diciembre de 1965, p. 49.

para su difusión. Pero en Berg recayó también otra tarea que no se había hecho necesaria aplicar hasta ese momento: la selección artística. Este requerimiento obedeció básicamente a dos factores que confluyeron. Primero, la planificación espacial más estricta de la Feria de 1965. Segundo, debido a que el número de artistas aficionados y de personas vendiendo productos comerciales aumentaba cada año, se decidió tomar medidas para disminuir, o por lo menos controlar, su participación. Algunos días antes del inicio de la séptima edición se señalaba en revista *Ercilla* que se procedería de manera diferente a las actividades anteriores:

Esta vez se proyecta un control más estricto de la artesanía y artes aplicadas para evitar la infiltración de productos netamente comerciales y quedará sólo un reducido espacio para los pintores de domingo. Para ellos se reserva apenas un 10 % del terreno de la Feria y aún no se sabe cómo proceder a la selección, ya que hay cerca de 1500 artistas de este tipo inscritos⁵¹⁵.

La selección se realizó finalmente por sorteo, procedimiento del que resultaron excluidas más de la mitad de las 2000 personas inscritas, aceptándose solamente a 800 expositores⁵¹⁶. Y aunque no fue un criterio de selección artístico, esta medida tuvo el resultado esperado: disminuir la participación de artistas aficionados, como lo expuso —y criticó— Pedro Labowicz en su función de crítico de arte de revista *P. E. C.*, escribiendo bajo el seudónimo de Pierre Randall:

Como el espacio total es siempre el mismo y siempre limitado, todas estas mejoras han tenido que ir a costa de algo: a costa de los pintores desconocidos, de los pintores y ceramistas de domingo, de los pintores aficionados, malos pero entusiastas. De este enorme grupo, y para el cual creo que la Feria fue hecha originalmente, sólo ha encontrado cabida un número relativamente muy reducido. [...] ya lo dije, la Feria no estaba pensada

⁵¹⁵ “Organización y caos de la séptima Feria”, *Ercilla*, n.º 1590, Santiago, 24 de noviembre de 1965, p. 41.

⁵¹⁶ “Guerrillas en la Feria”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 2 de diciembre de 1965, p. 3. La organización espacial de la Feria de Artes Plásticas se desarrolla en el quinto capítulo: “Configuración espacial y características”.

originalmente para que se destacaran los buenos, sino que para dar una oportunidad única a todos los malos⁵¹⁷.

Cuando la exposición cambió su emplazamiento al parque Balmaceda de Providencia, la organización general recayó nuevamente en Lorenzo Berg. Con el cargo de comisario de la exposición⁵¹⁸, para la octava Feria de Artes Plásticas de 1966 Berg destacó a través de la prensa la pauta diferente que se había seguido con respecto a las exposiciones anteriores realizadas en el parque Forestal, lo que implicó «una mayor selección de creadores y obras, restringiendo su cantidad y aumentando la calidad», contando para ello con la colaboración de la Escuela de Bellas Artes para elegir a los expositores en base a un «estricto criterio técnico-estético»⁵¹⁹. Como resultado, Pedro Labowitz opinaba que, «desde el punto de vista de la calidad artística», esta Feria había sido todo un éxito⁵²⁰.

Si bien no se especificó en qué consistía el «criterio técnico-estético» para la selección de obras, por los comentarios de la prensa se puede concluir que, por lo menos en términos estéticos, la elección habría favorecido la presencia del arte abstracto⁵²¹. Esta percepción se refuerza por algunos hechos puntuales que se manifestaron en la organización de las ediciones quinta y séptima de la Feria del parque Forestal, en las que se acusó a los gestores de favorecer la presencia del arte abstracto, como se verá más adelante en este mismo capítulo. Esta situación generaba recriminaciones entre quienes se sentían excluidos de participar en la actividad, y aunque los organizadores negaban preferencia por algún tipo de tendencia en específico, en una nota periodística se indicaba la postura del comisario sobre el tema:

[Lorenzo Berg] Añadió que no es efectivo que exista preferencia por el abstracto o cualquier manifestación artística contemporánea. Sin embargo, personalmente estima que cada época tiene

⁵¹⁷ Randall, “VII Feria...”, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹⁸ “Feria partió con ‘entierro””, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de diciembre de 1966, p. 6.

⁵¹⁹ Valdés, “Divorcio...”, *op. cit.*, p. 30.

⁵²⁰ Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

⁵²¹ Pedro Labowitz indicaba que en la octava Feria del Parque Balmaceda predominaba la pintura abstracta, en Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

su expresión estética y por ello debe reconocerse el predominio de las escuelas o tendencias que reflejan la sustancia de cada momento histórico, como es el caso del arte contemporáneo⁵²².

Según se revisó en el segundo capítulo, se destacaba la calidad de las obras presentadas en las dos ediciones de la Feria de Artes Plásticas realizadas en el parque Balmaceda de la comuna de Providencia. Aun cuando no se pueda hablar de una selección artística en términos curatoriales, la labor de comisario que ejerció Lorenzo Berg en las últimas ediciones de la actividad, incluida la séptima Feria realizada en el parque Forestal, tuvo sus efectos no solamente en la organización general del evento, sino que particularmente en las obras presentadas en la exposición.

«EL ARCA DE NOÉ DE LOS ESTILOS»

Como consecuencia del carácter de libre participación que se mantuvo en prácticamente todas las ediciones de la Feria de Artes Plásticas, se presentaron artistas de variadas edades y generaciones que seguían diversos estilos y tendencias. El rango de edad de los artistas fluctuaba entre quienes contaban con más de 70 años, como Celia Leyton, y otros que tenían poco menos de 20, como Patricio de la O. El grupo etario más numeroso fue de quienes estaban en sus 30 años, seguido por quienes estaban en sus 20 años, por esta razón, en general se definía la actividad como una Feria «joven», en especial relacionado al «espíritu». Por ejemplo, sobre la segunda edición de 1960 Antonio Romera señalaba: «El Salón es viejo, la Feria es joven»⁵²³; Ricardo Bindis opinaba sobre la tercera edición que el «rasgo definidor de la feria» era «la juventud de los expositores»⁵²⁴. José María Palacios decía sobre la Feria de 1963: «En ella hay mucho de fiesta. De auténtica fiesta de espíritu. Y de una amistad que emerge con amplia espontaneidad, como un imperativo de juventud. Porque en realidad en la Feria

⁵²² Valdés, “Divorcio...”, *op. cit.*, p. 31.

⁵²³ A. R. R. “La ‘Feria’...”, *op. cit.*, p. 10. Para mayor información sobre la edad y formación de las y los artistas, véase anexo n.º 1

⁵²⁴ Bindis, “La Feria...”, *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2.

el soplo vital es joven, impetuoso, sin inhibiciones»⁵²⁵. En cuanto a su formación, la mayoría de los artistas contaba con estudios universitarios, principalmente en la Universidad de Chile —ya sea en la Escuela de Bellas Artes, en la Escuela de Artes Aplicadas o ambas—; se contaban, además, artistas cuyo aprendizaje se había desarrollado en talleres de manera individual, artistas con formación autodidacta y artistas del extranjero residentes en Chile con formación en sus países de origen.

La distinta formación de los artistas, los estilos y tendencias que seguían dio por resultado que en la Feria de Artes Plásticas se presentara una amplia variedad de obras. Aún antes del inicio de la primera edición, el crítico de arte Víctor Carvacho señaló en *La Nación* lo que se podría esperar de la exposición: «Será el Arca de Noé de los estilos»⁵²⁶. Esta característica fue un sello del evento, utilizándose en más de una ocasión el calificativo de «calidoscópico» para describirlo⁵²⁷. Por otra parte, la juventud de muchos expositores significó que se presentaran propuestas novedosas y experimentales que daban cuenta tanto de influencias artísticas del extranjero como de preocupaciones que sobrepasaban el ámbito estrictamente estético, según se revisó en el segundo capítulo. De esta manera, en la muestra del parque Forestal el público pudo apreciar pinturas y esculturas representativas del arte figurativo y del arte abstracto, obras novedosas que incorporaban movimiento, y propuestas artísticas experimentales como las presentadas por los «artistas del objeto» que en la prensa fueron catalogadas como «arte pop».

*Desde la confrontación entre el arte figurativo
y el abstracto hasta el «arte pop»*

La Feria de Artes Plásticas se instaló desde sus inicios como un espacio que posibilitó la presentación de todo tipo de obras en un mismo lugar. Se convirtió, así, en un escenario por el cual transitó el desarrollo artístico chileno durante los años sesenta.

⁵²⁵ J. M. P., “La Feria de Artes Plásticas”, p. 3.

⁵²⁶ Carvacho, “Feria...”, *op. cit.*, p. 3.

⁵²⁷ Erica Vexler la describía como «exposición de arte calidoscópico», en Vexler, “Arca...”, *op. cit.*, p. 30. Véase también Garfias, “Calidoscópica...”, *op. cit.*, p. 18.

Hacia fines de la década de 1950, dos grandes tendencias artísticas se disputaban protagonismo en la escena local: el arte figurativo y el arte abstracto. Este último mostraba un sostenido crecimiento de artistas que adherían a sus postulados, lo que se reflejó en las exposiciones colectivas que se realizaron, situación que encontró reacción en algunos círculos artísticos. Entre las exposiciones colectivas dedicadas al arte abstracto, o no figurativo como también se le denominaba, se contaban las organizadas por el Grupo Rectángulo desde su fundación en 1955, el *I y II Salón de Arte Abstracto*, realizados respectivamente en Sala de Arte Libertad en 1958 y en el Museo de Arte Contemporáneo en 1960⁵²⁸, y muestras como *14 Artistas No Figurativos* de 1961⁵²⁹ y *Pintura no figurativa en Chile* de 1963⁵³⁰. Como respuesta al cada vez mayor protagonismo que encontraba el arte abstracto en nuestro país, y como «un ataque frontal» en contra de esta tendencia según palabras del crítico de arte José María Palacios⁵³¹, en 1963 la Sociedad Nacional de Bellas Artes denominó al Salón Nacional como *Primer Salón de arte figurativo*, pues solamente se admitió a artistas que seguían esta corriente.

Este era el contexto artístico en el que se llevó a cabo la Feria de Artes Plásticas. Se resaltaba, por lo tanto, que en esta exposición se daría la oportunidad de reunir a artistas que seguían ambas tendencias. Víctor Carvacho señalaba sobre la primera edición de 1959: «Todos tendrán su público y será una tregua en la guerra caliente de los figurativos con los abstractos»⁵³². Y efectivamente así fue. En pintura, en arte figurativo se exhibieron obras que iban desde un realismo de corte academicista, representado por artistas como Miguel Venegas Cifuentes en la Feria de 1960, hasta la particular expresividad del denominado arte ingenuo de artistas como Víctor Inostroza, «el marinero», que se presentó en la Feria de 1959. En cuanto a los temas de las obras, eran muy variados, encontrándose representaciones de Cristo del pintor Camilo

⁵²⁸ Salón de Arte Abstracto, *II Salón de Arte Abstracto* [catálogo], [Santiago], Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, 7 al 28 de enero de 1960.

⁵²⁹ Instituto de Extensión de Artes Plásticas, *14 artistas no figurativos* [catálogo], [Santiago], Sala DECOR, 29 de mayo al 10 de junio de 1961.

⁵³⁰ *Pintura no figurativa en Chile* [catálogo], [Santiago], Sala Libertad, 5 al 28 de diciembre de 1963.

⁵³¹ José María Palacios, “Primer Salón de arte figurativo”, p. 15.

⁵³² Carvacho, “Feria...”, *op. cit.*, p. 3.

Henríquez, el tema del «velorio de angelito» de Iván Lamberg, retratos, paisajes, entre otros⁵³³. En general, la pintura figurativa encontró una positiva respuesta por parte del público. Sobre la séptima Feria se señalaba en revista *Ercilla*:

Carmen Silva y su marido, Thomas Daskam, tienen generalmente a muchas personas alrededor de sus paneles —fielmente uno junto al otro—, que alaban sobre todo el «realismo» de una naturaleza muerta de Daskam, donde aparece un zapallo «que está de pellizcarlo», como dijo una espectadora⁵³⁴.

En cuanto a la pintura abstracta, se destacó la presencia de numerosos artistas que seguían esta tendencia. En varias ediciones de la Feria se presentaron Gracia Barrios, José Balmes y Eduardo Martínez Bonati, integrantes del Grupo Signo que seguía el estilo abstracto en la línea informal. La línea geométrica de la pintura abstracta estuvo representada por artistas como Mario Carreño, Matilde Pérez, Guillermo Retamal, James Smith y Waldo Vila, todos del Grupo Rectángulo, en la primera Feria, y por Kurt Herdan y Virginia Huneeus del Grupo Forma y Espacio, en la séptima y novena ediciones de la Feria respectivamente.

Aunque fue una de las características de la actividad conformar el listado de participantes a partir de su libre inscripción, como ya se señaló, al parecer no excluyó el hecho que los organizadores cursaran invitaciones específicas a ciertas agrupaciones o artistas para que se presentaran en la actividad. Este habría sido el caso con Rectángulo en la primera Feria, grupo que acusó recibo de la invitación sin embargo excusó su presentación como conjunto «por razones de orden material», debido a «las dificultades para colgar y descolgar obras de grandes dimensiones»; no obstante, recomendó la participación individual de sus integrantes, asistiendo los artistas antes nombrados⁵³⁵. Esta situación, por lo demás, daría cuenta que de parte de la organización del evento se quisiera contar con la presencia de obras de determinados estilos, como, en este caso, el arte abstracto.

⁵³³ Osvaldo Zilleruelo, “Una feria...”, *op. cit.*, p. 11; José María Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (IV)”, p. 2; Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁴ López, “El arte...”, *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁵ “Iniciativa para prolongar Ferias de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 10 de diciembre de 1959, p. 21.

A los gestores de la Feria de Artes Plásticas se los acusó en más de una ocasión de favorecer la presencia de artistas que seguían el arte no figurativo. Aunque se indicaba que la reunión de expositores y artistas diversos era una de las principales características de la actividad, la confrontación entre arte figurativo y abstracto que se comentó anteriormente finalmente se instaló en la exposición. Poco antes del inicio de la quinta edición de 1963 se dejó ver una polémica a través de la prensa informando que la Sociedad Nacional de Bellas Artes no participaría en la exposición. Edmundo Montesinos, uno de los organizadores por parte de la Municipalidad de Santiago, señaló que la ausencia se debía a la «rivalidad» entre artistas figurativos y abstractos:

Bellas Artes apoya a los figurativos; la Universidad, a los abstractos. Yo creo que es una rivalidad sin sentido. Todo es arte; o al menos, intenta serlo. En ese sentido, nosotros somos imparciales. Como le dije, la Feria admite de todo. Pero Bellas Artes no lo entendió así y nos peleamos⁵³⁶.

Más adelante, se reiteraba la misma acusación en las ediciones séptima⁵³⁷ y octava de la Feria⁵³⁸.



Imagen n.º 8. Fotograma que muestra el stand de Matilde Pérez en la primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fuente: *Los artistas plásticos de Chile* (documental), Jorge Di Lauro, 1960.

⁵³⁶ “Feria de Artes Plásticas reunirá mañana a clásicos y abstractos”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 29 de noviembre de 1963, p. 1.

⁵³⁷ En la selección artística de la Feria de Artes Plásticas del año 1965, aun cuando se realizó por sorteo, se denunció una supuesta «discriminación por tendencias», puesto que se consideraba que el presidente del Museo de Arte Moderno, Germán Gasman, tenía preferencia por el arte abstracto, en López, “El arte...”, *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁸ Valdés, “Divorcio...”, *op. cit.*, p. 31.

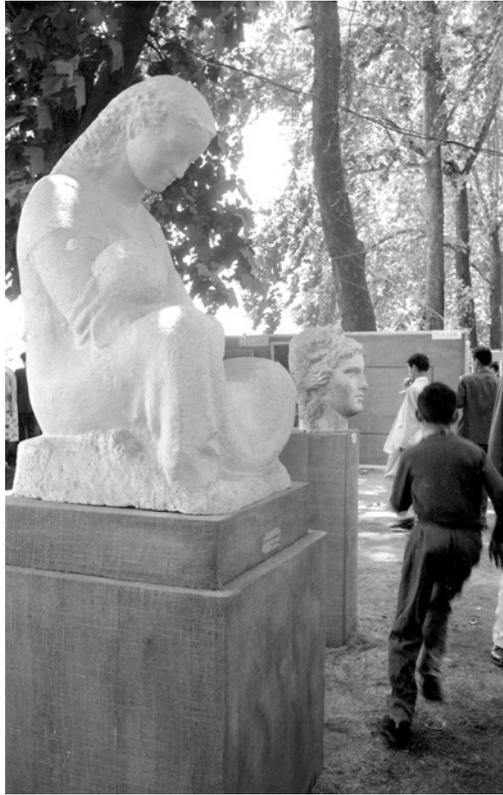


Imagen n.º 9. Escultura *Maternidad* de Laura Rodig, primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fotografía de Antonio Quintana. Subfondo Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

En cuanto a la escultura, de manera similar a la pintura, en la Feria de Artes Plásticas se presentaron obras de tendencias figurativas, como la obra *Maternidad* de Laura Rodig exhibida en la primera edición, propuestas en que todavía es reconocible cierto grado de representación icónica y obras no figurativas en que se denota más bien una experimentación con los materiales que una adjudicación temática, como las obras de Teresa Vicuña y Sergio Mallol expuestas en la segunda edición.

La importancia de los elementos utilizados y el alejamiento de los referentes temáticos en la escultura responde a la trayectoria que algunos artistas de esta disciplina habían iniciado en la década

de 1920, evolución que se radicalizó a fines de los años 50⁵³⁹. En esta trayectoria las obras paulatinamente dejan de remitir a un modelo externo para centrarse en sí mismas y en sus posibilidades materiales, explorando, igualmente, diversas formas de alcanzar la tridimensionalidad, desprendiéndose de la idea de «bloque unitario»⁵⁴⁰. Por otra parte, las obras no responden tanto a una adscripción estilística, ya sea al arte figurativo o no figurativo, como a un desarrollo de obra de cada artista. Como indica Gaspar Galaz, en esta disciplina es difícil hacer referencia a grupos, sino más bien a individualidades, siquiera sin contactos ni influencias entre sí, en donde cobran protagonismo la materialidad y problemáticas propias que los artistas trabajan⁵⁴¹. En la Feria de Artes Plásticas se exhibieron obras que ejemplifican esta situación, como las esculturas en terracota de Rosa Vicuña, artista premiada en la primera edición de 1959⁵⁴², esculturas de Teresa Vicuña en greda o yeso —materiales que trabajó preferentemente⁵⁴³—, ganadora del primer premio en la segunda edición de 1960⁵⁴⁴ o la propuesta presentada por el artista Abraham Freifeld en la sexta edición de 1964, el *Ciclo elástico*. El investigador David Maulén describe el *Ciclo elástico* como

una gran «Cinta de Moebius», de espacio continuo, elaborado a través de la «flextorsión» de una lámina metálica, dentro de los principios que el artista llamaría desde entonces «Neo Constructivismo Orgánico», como la confluencia de las tres disciplinas desde [las que] él mismo venía: la ingeniería civil, la terapia gestáltica, y el arte marcial aikido⁵⁴⁵.

⁵³⁹ Gaspar Galaz, “Samuel Román y Marta Colvin: de la transición a la modernidad”, pp. 32-37.

⁵⁴⁰ Gaspar Galaz, “Algunos aspectos históricos y críticos de la escultura chilena”, p. 88.

⁵⁴¹ Gaspar Galaz, “Escultura chilena 1950-1973”, p. 47.

⁵⁴² “Jazz, mimos y folklore habrá hoy en la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1959, p. 10.

⁵⁴³ Milan Ivelic, *La escultura chilena*, p. 50.

⁵⁴⁴ “Feria mapochina ya tiene sus estrellas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 3.

⁵⁴⁵ Maulén, “Precursores...”, [p. 15].

Milan Ivelic pone el acento en la «escasa presencia volumétrica» de la obra, y resalta que «al estar dotada de movimiento, se convierte en una obra de múltiples posibilidades formales»⁵⁴⁶, característica, esta última, por la que Maulén considera que el *Ciclo elástico* es una obra precursora del arte cinético en Chile.

También considerado por David Maulén como un antecedente del arte cinético en nuestro país, y una propuesta que igualmente podía generar múltiples posibilidades formales, el «Abstractoscopio cromático», que proyectaba luces de colores en un telón, fue expuesto en 1960 en la Feria del parque Forestal⁵⁴⁷ y en 1966 en la Feria del parque Balmaceda⁵⁴⁸. Se trataba de un «Robot de la Pintura Abstracta» realizado por los científicos Carlos Martinoya y Nahum Joël, presentado con el objetivo de «democratizar la ejecución de arte “abstracto”»⁵⁴⁹, según Maulén. El «robot» tuvo una gran recepción por parte de las personas, por lo menos en la segunda Feria⁵⁵⁰, hecho que fue destacado pocos años después por Martinoya y Joël, quienes recordaron en un artículo de 1968 el interés que había despertado en el público las proyecciones de la máquina y las demostraciones que los propios visitantes de la Feria podían realizar⁵⁵¹. Su exhibición también da cuenta de la notoriedad que el arte abstracto había alcanzado en la década de 1960 en nuestro país, traspasando incluso la frontera de lo propiamente artístico.

Además de estas propuestas novedosas que respondían a un afán exploratorio y desarrollo individual de obra, en la Feria de Artes Plásticas se exhibieron producciones experimentales y disruptivas que daban cuenta de las nuevas preocupaciones que centraban la atención de los artistas. En un artículo del diario *Las Noticias de Última Hora* sobre la séptima Feria de 1965, el cronista apodado Copito señalaba lo siguiente sobre uno de los paneles presentados:

⁵⁴⁶ Ivelic, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴⁷ “Un ‘robot de pintura abstracta’: gran atracción en feria del parque”, *La Nación*, Santiago, 1 de diciembre de 1960, p. 9.

⁵⁴⁸ Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴⁹ Maulén, “Precursores...”, *op. cit.*, [p. 10].

⁵⁵⁰ José María Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (v)”, p. 2.

⁵⁵¹ Carlos Martinoya y Nahum Joël, “The ‘Chromatic Abstractoscope’: An Application of Polarized Light”, pp. 172 y 173.

Entre la pintura propiamente tal llama la atención la muestra organizada por un grupo de jóvenes pitanceros que exhiben tapas de revistas y artefactos domésticos atornillados a paneles de madera: geranios, cajas de fósforos, sostenes, panes añejos... «Es pintura, pintura que representa una realidad: tan real como puede serlo un garabato», comenta el laureado pintor José Balmes. Los garabatos tridimensionales atraen grandes cantidades de público que, en su mayoría, se limitan a encogerse de hombros o a mirarse mutuamente, como diciendo: «¿Estamos locos nosotros, o ellos?»⁵⁵²

Las obras comentadas correspondían a propuestas presentadas por jóvenes artistas y todavía estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Los panes añejos harían referencia a una obra de Félix Maruenda llamada *Columna de pan*⁵⁵³ o *Monumento al pan*. En el diario *El Siglo* se describía el «curioso “Monumento al Pan”» de la siguiente manera: «una frágil varilla elevándose desde un pedestal, con nueve panecillos amasados ensartados en ella, el último con un mordisco. Y un letrero al pie: “No tocar, es frágil como el pan del pobre, se puede venir abajo de un momento a otro”»⁵⁵⁴.

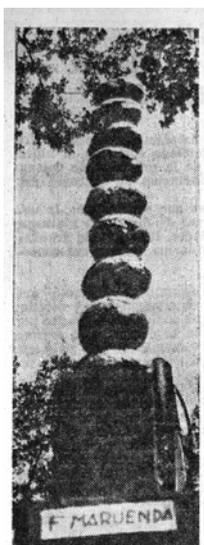


Imagen n.º 10. Obra expuesta en séptima Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1965. Fuente: Fernando Rivas, “La Feria junto al Mapocho”, *Flash*, n.º 125, Santiago, 10 de diciembre de 1965, pp. 6 y 7.

⁵⁵² Copito, “Artes plásticas y de las otras”, p. 2.

⁵⁵³ Luis Montes Rojas, “Escombros, despojos y desperdicios. Una lectura del vínculo entre escultura y realidad”, p. 19.

⁵⁵⁴ Balladares, “No caben...”, *op. cit.*, p. 11.



■ PAN EN EQUILIBRIO.—
Un curioso espectáculo para los visitantes de la Feria de Artes Plásticas, es el "monumento al pan": una varilla en la que el autor ensartó nueve panecillos, el último de los cuales tiene un mordisco. Al pie de la figura un cartel: "No tocar, es frágil como el pan del pobre. De un momento a otro se puede derrumbar". Efectivamente, con la lluvia de ayer ocurrió eso.

Imagen n.º 11. Félix Maruenda, *Monumento al pan*. Obra expuesta en séptima Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1965. Documento cortesía de Archivo Fotográfico Museo Vivo Félix Maruenda. Fundación Félix Maruenda. Todos los derechos reservados.

El panel con tapas de revistas y artefactos domésticos, en tanto, correspondería a la propuesta presentada por el grupo Los Diablos de la Escuela. José Pablo López, de revista *Ercilla*, realizó una descripción del stand ocupado por la agrupación:

El panel de "Los Diablos" comienza con un balcón, donde, irreverentemente colgadas de un cordel, aparecen cuatro prendas íntimas femeninas y una masculina. Brugnoli firma un collage, sin título, donde exhibe una colección de objetos desperdigados, "artísticamente" dispuestos⁵⁵⁵.

⁵⁵⁵ López, "El arte...", *op. cit.*, p. 11.

El balcón sería una obra de Luz María González⁵⁵⁶, en tanto el collage corresponde a una de las obras que el propio artista Francisco Brugnoli denominó «los pegoteados»⁵⁵⁷.

En la prensa estas obras fueron catalogadas como arte «pop»⁵⁵⁸, calificativo que compartió la crítica especializada: Antonio Romera las denominó «arte populachero»⁵⁵⁹ y Gaby Garfías se refirió al grupo de artistas como «decadentes» representantes del «pop art»⁵⁶⁰. En el público, en tanto, estas producciones provocaron variadas reacciones, como se registró en *Las Últimas Noticias*:

«No sé cómo pueden permitir estos adefesios. Es un desprestigio para la feria... Un insulto al arte». La joven parece realmente indignada y se aleja rápidamente.

Mientras tanto, dos caballeros observan filosóficamente la obra. Sonríen a media, pero no les molesta: «Estos cabros están locos —dice uno—. Y eso está bien. Si no se aprovecha la juventud para dispararse, uno termina transformado en un viejo latero y reprimido. Me gusta esta provocación. Estoy con ellos»⁵⁶¹.

Estos trabajos buscaban «expresar la realidad pura y descarnada», según integrantes de Los Diablos⁵⁶², demostrando las problemáticas extra-artísticas que hacia mediados de la década de 1960 se integraron como un tópico en el desarrollo de obra de varios artistas. Estas palabras, por otra parte, concordaban con la opinión de José Balmes, quien describía las obras como una «pintura que representa una realidad», según la cita de más arriba, aunque si bien en estas propuestas artísticas efectivamente se establecía una relación directa con la sociedad y sus problemas, ya no se trataba de pinturas ni tampoco de una representación, sino que una presentación de la realidad a través de la utilización

⁵⁵⁶ Francisco Brugnoli, “Arte y reforma universitaria 1960-1973”.

⁵⁵⁷ Rojas Mix, “Imagen...”, p. 75.

⁵⁵⁸ López, “El arte...”, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁹ Romera, “Visión...”, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁶⁰ Gaby Garfías, “En torno a la Feria de Artes”, p. 14.

⁵⁶¹ “¡Cuidado! Hay ropa tendida”. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de diciembre de 1965, p. 5.

⁵⁶² Mauja [sic] y Agustín Olavarría del grupo Los Diablos, en: “¡Cuidado! Hay ropa tendida”. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de diciembre de 1965, p. 5.

de objetos cotidianos, incluso desechos y elementos perecibles como el pan, producciones que el autor Gaspar Galaz denomina «arte objetual»⁵⁶³. El fundamento del arte objetual se basaba en que «la realidad se tornó más fuerte que su representación»⁵⁶⁴, por lo tanto, era necesario presentarla y no representarla. Asimismo, además de utilizar materiales extra-plásticos, el arte objetual supuso un cuestionamiento a las disciplinas artísticas, sobre todo la consideración de la pintura como práctica hegemónica, a través del desarrollo de nuevas propuestas artísticas que desdibujaban las fronteras entre las obras bi y tridimensionales⁵⁶⁵.

La propuesta presentada por los artistas del objeto significó, en definitiva, poner en tela de juicio la tradición misma de las artes plásticas, de su principio de representación, y también constituyó un punto de inflexión en la trayectoria de la Feria de Artes Plásticas, pues tras la séptima edición la actividad cambió de locación, situación que en parte se derivó por las reacciones que supuso presentar este tipo de obras.

FERIA «LIBRE» DE ARTES PLÁSTICAS: POSITIVA COMUNIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ARTESANÍA

Según lo revisado acerca del tipo de obras exhibidas y artistas presentes en la Feria de Artes Plásticas, destaca como el principal rasgo el carácter de libre participación en la actividad, justamente el criterio que guio la implementación de la exposición desde su primera edición. Tal particularidad fue tan significativa que en muchas ocasiones a la exposición se la denominaba como «Feria Libre de Artes Plásticas»⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Gaspar Galaz, “Palabras para un periodo”, p. 16.

⁵⁶⁴ Galaz, “Palabras...”, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁶⁵ Galaz, “Escultura...”, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁶⁶ El artista Iván Vial se refirió a la Feria de Artes Plásticas como «Feria Libre de Artes Plásticas» en una entrevista concedida en 1960 a *El Diario Ilustrado*, medio, por lo demás, que constantemente utilizaba esta denominación: “Balance de la primera Feria Libre de Artes Plásticas. Habla el público”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 13 de diciembre de 1959, p. 10; Yolanda Montecinos, “En la Feria Libre de Artes Plásticas”, p. 14. También se la denominaba así en revistas, por ejemplo: “The first ‘Feria Libre de Artes Plásticas’ at the Parque Forestal”, *South Pacific Mail*, n.º 2315, Santiago, 11 de diciembre de 1959, p. 17. Brugnoli utiliza este nombre

Del criterio de libre participación resultó que junto a los artistas se presentaran artistas aficionados, como ya se revisó, y también artesanos —urbanos y tradicionales—, todos ubicados de manera indiscriminada por lo menos en las primeras ediciones de la Feria, cuando el espacio de exposición aún no se organizaba de acuerdo a especialidades artísticas. La reunión de expositores diversos significó que producciones de todo tipo se dispusieran unas al lado de otras, otorgando una fisonomía peculiar a la exposición. En el diario *El Siglo* se señaló sobre la primera edición:

Extraño resulta ver juntas tal diversidad de manifestaciones del arte. Al lado de los pintores abstractos resalta el tallado en madera. Junto al esmalte sobre metal, producto de la laboriosidad de los alumnos de Artes Aplicadas, está la humilde loza de Quinchamáli o de Talagante y la artesanía de los papeles recortados⁵⁶⁷.

La conjunción de obras heterogéneas en la exhibición fue un factor que contribuyó al éxito de público de la muestra, especialmente la presencia de artesanías y arte aplicado, puesto que eran las obras que concitaban la atención de los visitantes y las mayormente adquiridas por las personas⁵⁶⁸.

La artesanía atrajo las miradas de los visitantes desde la primera edición de la Feria, aumentando cada año los expositores participantes. Esta preferencia se explica porque en Santiago el circuito de espacios de exhibición y venta de este tipo de obras era acotado, enfocado al sector turístico, y consideraba, además, la presencia de intermediarios en la cadena de comercialización, lo que encarecía estas producciones. Por otra parte, hay que tener en cuenta que las iniciativas enfocadas al fomento de la artesanía con apoyo estatal, como CEMA y posteriormente COCEMA, se crearon recién hacia mediados de la década de 1960. Por lo tanto, la Feria de Artes Plásticas

para referirse al evento en su artículo del año 1989, en Francisco Brugnoli “Berlín - Berlín: ¿Dónde estoy?”, pp. 3-12.

⁵⁶⁷ “50 mil personas recorren diariamente la exposición del Forestal”, *El Siglo*, Santiago, 9 de diciembre de 1959, p. 2.

⁵⁶⁸ “Feria de Artes Plásticas realizada en el Parque Forestal se clausura hoy”, *El Mercurio*, Santiago, 13 de diciembre de 1959, p. 33; Echenique, “Cuando...”, *op. cit.*, p. 35; “Cueca nueva para promoción campesina”, *Ercilla*, n.º 1593, Santiago, 15 de diciembre de 1965, p. 17; Carmen Echeverría, “En la Feria”, p. 5.

significó acercar, y en muchos casos dar a conocer al público, las variadas obras artesanales representativas tanto de la artesanía urbana como de la artesanía tradicional de varias zonas del país.

La artesanía tradicional contó con representantes de varias zonas de Chile, desde Toconao en el norte hasta Puerto Montt en el sur, y se caracterizó por la gran diversidad de productos realizados a partir de materias primas locales: figuras y utensilios en greda, figuras talladas en piedra volcánica, cestería y figuras en fibras vegetales, figuras en miniatura en crin de caballo, joyas realizadas de conchas marinas y plata, muebles y tallados en madera, sombreros, entre otros. Participaron en varias ediciones artesanos que trabajaban la greda de las localidades de Pomaire y Quinchamalí, y de manera excepcional, el año 1964 se registró la participación de artesanos del extranjero, de Argentina, Brasil, México, Perú y Uruguay, sin que en la prensa se detallara qué tipo de productos presentaron.

En la artesanía urbana, en tanto, destaca la participación de Alicia Cáceres y Juan Reyes desde la primera Feria del año 1959 realizada en el parque Forestal hasta las ediciones realizadas en el parque Balmaceda⁵⁶⁹, presentando obras realizadas en metal con aplicaciones de elementos como piedras. Otros artesanos urbanos que se presentaron fueron el mimbrero Luis Manzano, conocido como «Manzanito» (en las ediciones de 1959, 1960, 1961, 1963, 1965 y 1967), el volantinerero Guillermo Prado⁵⁷⁰, David Vargas, que realizaba réplicas en miniatura de carruajes antiguos (en 1963), el artista textil Héctor Herrera (en 1963, 1965 y 1967) y Raúl Célery (en 1965), con obras realizadas en la técnica del repujado en cobre.

En cuanto al arte aplicado, representado especialmente por estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, se destacó por la variedad de productos exhibidos: afiches, grabados, esmalte sobre metales, cerámicas, tallas en madera, mueblería, tapices, arte de vestir, estampados, lámparas, joyas, tarjetas de Navidad, entre otros⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 63-71.

⁵⁷⁰ Alicia Cáceres y Juan Reyes señalan que Guillermo Prado participó en las primeras ediciones de la Feria, sin especificar los años, en Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷¹ “Los artistas dictan clases a los niños en Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 9 de diciembre de 1960, pp. 1 y 16; “Feria sin ‘tontos graves’”, *Ercilla*, n.º 1490, Santiago, 11 de diciembre de 1963, pp. 15 y 17; Fernando Rivas, “La Feria junto al Mapocho”, pp. 6 y 7; Echeverría, “En la Feria”, *op. cit.*, p. 5.



Imagen n.º 12. Artículo sobre la participación destacada de artesanos en séptima Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1965. En la fotografía, Amelia Muñoz, alfarera de Pomaire. En: “Los artesanos ‘se roban’ la Feria”, *Desfile*, n.º12, Santiago, 9 de diciembre de 1965, p. 25.



Imagen n.º 13. Alicia Cáceres en su stand en primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Archivo Alicia Cáceres.



Imagen n.º 14. Juan Reyes en su stand en primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Archivo Alicia Cáceres.



Imagen n.º 15. Violeta Parra modelando greda en su puesto en primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fotografía de Antonio Quintana. Subfondo Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Cabe destacar de manera individual la participación de Violeta Parra, que se presentó en varias ediciones de la Feria de Artes Plásticas —primera, segunda, tercera y séptima— no solamente exhibiendo distintos tipos de obras, sino que también como parte del programa artístico de la actividad. Presentó figuras en greda en 1959, bordados en 1960 y 1965, y pinturas en 1961 y 1965⁵⁷². La heterogénea y particular obra visual de Parra se nutría de su experiencia como investigadora del folklore, poetisa y cantora popular. Los temas de las figuras en greda que exhibió en la primera Feria fueron destacados en el diario *El Siglo* precisamente por estar relacionados con la música folklórica: «Hay cantoras, “cuadros por padecimientos”, “guaguüitas por ponderación” (estos dos últimos nombres aluden a géneros de nuestro folklore) y los “jarros pablos”, con una doble efigie de Pablo Neruda»⁵⁷³. Aunque en su producción plástica Violeta Parra utilizó técnicas artesanales como la alfarería y el bordado, sus obras no se inscriben dentro de una tradición artesanal específica, singularizándose por una expresividad particular lograda por la materialidad elegida, lo que le confería el carácter de obra única⁵⁷⁴.

De esta manera, se puede señalar que en términos expositivos la Feria de Artes Plásticas se destacó por dos rasgos: 1. la reunión entre el arte y artistas de los ámbitos académico y popular, y 2. la relación artista-público que se propició, ya que las y los expositores se encontraban presentes, mostrando su proceso creativo, conversando con las personas e incluso realizando sus obras en el lugar. Este segundo punto se convirtió en un atributo central, puesto que la concurrencia de los artistas a la exposición se estableció como una de las «reglas» de la segunda edición de la Feria; además, fue considerado como un aspecto fundamental en el éxito de público de la muestra. Los rasgos comentados, por otra parte, se relacionan con el espacio expositivo que se configuró en la muestra y con las características que adquirió como evento artístico-cultural, aspectos que se desarrollarán a continuación.

⁵⁷² “Píldoras de la Exposición”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre de 1959, p. 16; Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (iv)”, *op. cit.*, p. 2; Hurtado, “La mujer...”, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁷³ “Píldoras de la Exposición”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre de 1959, p. 16.

⁵⁷⁴ Cfr. Viviana Hormazábal González, “La obra visual de Violeta Parra. Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos”.

CONFIGURACIÓN ESPACIAL Y CARACTERÍSTICAS

El lugar por su ubicación presenta facilidad de acceso para el público. Sin embargo, la franja de avenida que ocupa es un tanto estrecha para el objetivo. La comodidad de circulación es escasa si se presenta numerosa concurrencia y las perspectivas para contemplar un cuadro deben ser también limitadas⁵⁷⁵.

La Feria de Artes Plásticas tuvo dos locaciones a lo largo de su trayectoria de alrededor de una década: el parque Forestal en la comuna de Santiago y el parque Balmaceda en la comuna de Providencia. La ubicación en sectores no tradicionales para la realización de exposiciones artísticas resultó en una configuración espacial particular de la actividad. Ambos lugares condicionaron la disposición de la muestra teniendo como elemento en común, evidentemente, su funcionamiento al aire libre, pero fue el emplazamiento en el parque Forestal el que otorgó las características que distinguieron a la Feria de Artes Plásticas de otros espacios y actividades de difusión artística. La ubicación en el parque Balmaceda, en cambio, no influyó en la cualificación del evento.

INFLUENCIA DEL LUGAR DE EMPLAZAMIENTO: PARQUE FORESTAL Y PARQUE BALMACEDA

La ubicación en el parque Forestal de la Feria de Artes Plásticas fue uno de los aspectos que definió las principales características de la actividad. De este emplazamiento se destacaron sus bondades como paseo público y su centralidad, lo que facilitó

⁵⁷⁵ “Exposición al aire libre”, *El Mercurio*, Santiago, 8 de diciembre de 1959, p. 3.

la concurrencia de gran cantidad y diversidad de personas, pero en cuanto al espacio expositivo configurado, más bien se puso atención en la dificultad para apreciar las obras y la incómoda circulación de los espectadores. Por otra parte, la importancia y significado urbanístico del sector contribuyó a su recepción como un evento artístico-cultural.

Hacia mediados del siglo xx, el centro de Santiago albergaba prácticamente toda la vida social y cultural de la capital. En el entorno del parque Forestal todavía residían personas de antigua fortuna que convivían con una bohemia que desarrollaba en el barrio su vida y trabajo, animado por los talleres de artistas instalados en las cercanías⁵⁷⁶. También, era frecuente que en el parque mismo se llevaran a cabo presentaciones artísticas⁵⁷⁷. En el área, además, se ubica el Museo Nacional de Bellas Artes y, en ese periodo, funcionaba la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En suma, el lugar donde se instaló la Feria de Artes Plásticas podía considerarse con toda propiedad como un «barrio artístico», según la definición y caracterización establecida por el autor Jesús-Pedro Lorente. Este atributo habría resaltado el carácter artístico-cultural de la actividad, pues en la prensa se la comparaba constantemente con espacios de difusión artística establecidos en barrios artísticos como el Greenwich Village de Nueva York y el sector parisino de Montparnasse⁵⁷⁸.

La ubicación fue considerada un factor clave en el éxito que alcanzó el evento. Enrique Lihn, por ejemplo, opinaba que la Feria «en otro sitio no habría atraído a nadie»⁵⁷⁹. Y es que además de las características del entorno que distinguían al sector del parque Forestal como barrio artístico, se destacaba que su

⁵⁷⁶ Christian Matus Madrid, “La cultura urbana y los estilos de vida en la revitalización de un barrio patrimonial del centro histórico de Santiago. El caso Lastarria-Bellas Artes”, pp. 143-155.

⁵⁷⁷ Por ejemplo, la Municipalidad de Santiago realizaba actividades culturales, como presentaciones de la Orquesta Filarmónica de Chile, en “La I. Municipalidad de Santiago presenta a la Orquesta Filarmónica de Chile en la temporada al aire libre 1959 hoy a las 22 horas Parque Forestal” [publicidad], *La Nación*, Santiago, 17 de enero de 1959, p. 15.

⁵⁷⁸ “‘Village’ plástico”, *Ercilla*, n.º 1280, Santiago, 2 de diciembre de 1959, p. 10; “El Montparnasse chileno pelígra”, *En Viaje*, n.º 322, Santiago, agosto de 1960, pp. 30 y 31.

⁵⁷⁹ Lihn, *Textos...*, *op. cit.*, p. 106.

centralidad posibilitaba que una gran cantidad de público visitara la exposición, entre ellos personas que no estaban familiarizadas con este tipo de actividades⁵⁸⁰. El crítico Ricardo Bindis subrayó este aspecto señalando sobre el emplazamiento:

El hermosísimo paraje en que [se] realiza, que le da mayor colorido y vivacidad a la fiesta artística, contribuye para que el pueblo se dé cita en altísimo número en nuestro principal parque y se interese por las manifestaciones artísticas que se le ofrecen⁵⁸¹.

Por último, la locación definió la configuración del espacio expositivo y la disposición de instalaciones de la Feria de Artes Plásticas. La primera edición de la actividad se ubicó en la acera situada en la orilla sur del río Mapocho, entre los puentes Loreto y Purísima, en un espacio de aproximadamente 250 metros de largo por 12 metros de ancho paralelo a la avenida Cardenal José María Caro. Sobre la superficie de tierra enmarcada por dos hileras de plátanos orientales se dispuso la infraestructura básica para la exhibición de las obras. La Municipalidad de Santiago construyó un escenario para la presentación de espectáculos y premiaciones, dispuso una carpa para el comité organizador de la actividad e instalaciones que permitían el funcionamiento de un restaurante y café. Las ediciones siguientes de la Feria, desde la segunda a la séptima, se ubicaron en el mismo lugar y consideraron estructuras similares, pero se amplió el espacio de la muestra a prácticamente el doble de la longitud de la primera Feria, ya que se implementó entre los puentes Loreto y Pío Nono.

Las pinturas, esculturas, artesanías y obras de arte aplicado se dispusieron en paneles, plintos y mesas. Los paneles se realizaron con marcos de metal y tela tensada, teniendo una longitud aproximada de 3 metros de largo⁵⁸². Se ubicaban uno al lado del otro formando un zigzag. La forma en zigzag otorgaba estabilidad a

⁵⁸⁰ En varios artículos y comentarios se hace referencia al carácter inclusivo de la Feria de Artes Plásticas. Solo por nombrar algunos: O. Cabrera Leyva, "Ellos en la feria...", p. 4; Délano, "La Feria...", *op. cit.*, p. 2; "En la Feria de Artes Plásticas palpita el alma y la forma de la tierra chilena", *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre de 1965, p. 7.

⁵⁸¹ Bindis, "La Feria...", *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁸² "Lágrimas y sonrisas en la 'rive gauche' mapochina", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 3 de diciembre de 1960, p. 3.

la estructura y también aumentaba la superficie para colgar las pinturas, que en la primera Feria sumó un total de 800 metros de largo disponibles para la exhibición⁵⁸³. Dependiendo de las dimensiones de las pinturas, en cada uno de los paneles se podían colgar desde unas pocas obras de gran formato hasta muchas obras de pequeño formato, una al lado de la otra. Las esculturas se dispusieron sobre plintos, pequeñas mesas y bases, exhibiéndose agrupadas. Las obras de arte aplicado y artesanías se dispusieron en los paneles, mesas o directamente apoyadas en el suelo.



Imagen n.º 16. Exposición de pinturas de Rubén Morales Cuevas, primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fotografía de Antonio Quintana. Subfondo Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.



Imagen n.º 17. Fotograma que muestra la exhibición de esculturas en la primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fuente: *Los artistas plásticos de Chile* (documental), Jorge Di Lauro, 1960.

⁵⁸³ Taufic, “Arco iris...”, *op. cit.*, p. 17.

Los stands de los expositores se ubicaron de manera contigua, atendiendo la dimensión comercial de la actividad. Tal como señala el autor Christian Morgner, una de las características de las ferias en tanto espacio destinado a la venta de bienes fue la disposición de los puestos de los comerciantes unos al lado de otros para presentar de mejor manera los productos, posibilitar la comparación entre ellos y fijar precios, además de lograr una relación directa con el público, constituyéndose en una «plataforma de observación mutua» entre productores y compradores. De manera similar, en la Feria de Artes Plásticas se estableció una relación directa entre los artistas y el público que potencialmente podía adquirir sus obras. Incluso se destacaba el carácter horizontal que podría llegar a tener esta relación, una «comuni3n» que se esperaba no solamente con el fin de vender las obras, sino tambi3n de acercar el arte a las personas⁵⁸⁴.

La disposici3n de paneles, plintos y mesas, junto con las caracter3sticas del lugar —un terreno largo y angosto—, configuraron el espacio por donde transitaban las personas. En la primera edici3n, los paneles en zigzag se ubicaron en dos filas junto a los 3rboles, de manera paralela al r3o y a la avenida, dejando una zona en el centro para la circulaci3n del p3blico. Alicia C3ceres y Juan Reyes recuerdan que cada cierto n3mero de paneles se dejaban sectores sin estas estructuras para la exhibici3n de la artesan3a, 3reas en donde tambi3n trabajaban las y los artesanos⁵⁸⁵. La superficie de la exposici3n que se conform3 fue limitada, aspecto que gener3 algunas opiniones negativas tanto por el emplazamiento elegido como por la distribuci3n de las instalaciones. En la secci3n Cartas al director del diario *La Naci3n* el lector Snobista solicitaba considerar otra locaci3n para las futuras ediciones de la Feria, puesto que la orilla del r3o Mapocho le parec3a «inadecuada» por las siguientes razones:

es estrecha, con piso de tierra y con m3nimas comodidades para los efectos de que se pueda entrar y salir d3nde a uno se le ocurra. Yo, como muchas personas, deseamos retirarnos luego de ver lo

⁵⁸⁴ Tal como se se3ala en una de las «reglas» de la actividad: «El 3xito de la feria, su vida, depende de la comuni3n artista-p3blico. Permanezca en su stand, explique, discuta, demuestre. Luche tambi3n por vender. Ayude a acostumbrar al pueblo a la presencia del arte», en Feria de Artes Pl3sticas, *2a Feria...*, *op. cit.*, [p. 15].

⁵⁸⁵ C3ceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, p. 12.

que nos interesaba, pero obligadamente tuvimos que recorrerla de punta a cabo, porque el torrente humano nos empujaba⁵⁸⁶.

La locación de la Feria de Artes Plásticas no cambió, pero en la actividad de 1960 se modificó la disposición de las estructuras de la exposición: los paneles se situaron de manera alternada en la parte central de la acera, lo que habría resultado en un espacio más amplio y dejado mayor libertad al tránsito de las personas⁵⁸⁷. La distribución se adecuó también para incorporar otro tipo de exposiciones desde la segunda edición, como muestras fotográficas —entre ellas la exposición «Rostro de Chile»— y stands de escritores —como el de Pablo Neruda—; asimismo, se ordenó la ubicación de los artistas de acuerdo a disciplinas o incluso a su grado de reconocimiento profesional. En la tercera Feria se separó a «profesionales, aficionados con exposición individual y aficionados que no exhibieron aún en sala»⁵⁸⁸, según describió Juan Ehrmann. En la sexta Feria se dividió el lugar en áreas para «los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, artistas ya consagrados, paneles para las galerías de arte, folklore, escultura, tallados y otras manifestaciones de la plástica nacional»⁵⁸⁹, de acuerdo a información detallada en *El Mercurio*. La séptima Feria consideró la separación entre especialidades artísticas y se incorporaron zonas e infraestructura para el descanso del público, como plazas y bancos⁵⁹⁰, siendo destacada por Pedro Labowitz⁵⁹¹ como una de las mejores implementadas en cuanto a la distribución:

Hay más espacio entre los diversos grupos de paneles, la escultura también cuenta con un lugar suficientemente amplio como para lucir mucho mejor, y las diversas Escuelas de la Universidad de

⁵⁸⁶ Snobista, “Que la Feria de Arte se amplíe”, p. 22.

⁵⁸⁷ En *Las Últimas Noticias* se señalaba: «La muestra [...] presenta un aspecto moderno y ordenado. El público tiene mayor espacio para circular [...]», en “Lágrimas y sonrisas en la ‘rive gauche’ mapochina. ‘Por favor no reclame’”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 3 de diciembre de 1960, p. 3.

⁵⁸⁸ Ehrmann, “La Pascua...”, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸⁹ “Inaugurada la VI Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, *El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 1964, p. 57.

⁵⁹⁰ “Organización y caos de la Séptima Feria”, *Ercilla*, n.º 1590, Santiago, 24 de noviembre de 1965, p. 41; “Feria en el Forestal. Tras la tierra prometida...”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 3 de diciembre de 1965, p. 5.

⁵⁹¹ Randall, “VII Feria...”, *op. cit.*, p. 15.

Chile que participan en esta Feria presentan sus muestras bien planificadas y bien ejecutadas,

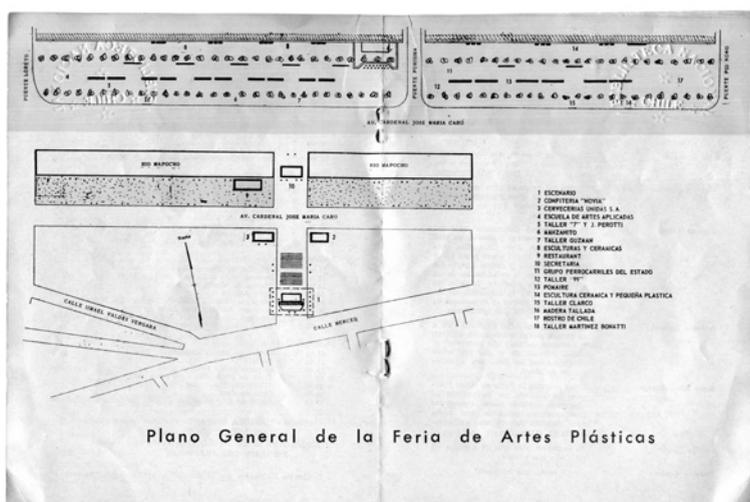


Imagen n.º 18. Plano de la segunda Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1960. En: 2.ª *Feria de Artes Plásticas* [programa], 1960.



Imagen n.º 19. Segunda Feria de Artes Plásticas, 1960. Exposición Rostro de Chile en el parque Forestal. Subfondo Institucional, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.



Imagen n.º 20. Tercera Feria de Artes Plásticas, 1961. Stand de Pablo Neruda.
Fotografía de Aquiles Orellana. Colección Biblioteca Nacional.

Pese a las modificaciones que en cada edición se incorporaron para distribuir mejor el área de exhibición y a los expositores, la Feria de Artes Plásticas del parque Forestal era constantemente criticada por la estrechez del espacio y se solía calificar de desordenada, elementos que se revisarán en detalle más adelante. En cambio, en las ediciones que se realizaron en el parque Balmaceda se destacaba de manera positiva el montaje de la muestra, aspecto en el cual influyeron las propias características del lugar.

Las ediciones octava y novena de la Feria de Artes Plásticas se realizaron en el parque Balmaceda de la comuna de Providencia, específicamente situada en un sector comprendido entre el Puente del Arzobispo y las Torres de Tajamar —todavía en construcción en 1966—, en donde existía una gran fuente de agua flanqueada por frondosos árboles.

En la octava edición de 1966, las y los expositores fueron distribuidos por zonas que agrupaban las obras en pinturas, grabados, dibujos, escultura, fotografía, artesanía popular y talleres, más un área para escritores. Lorenzo Berg, integrante de la organización,

señalaba que una de las características de la muestra en cuanto al espacio expositivo fue que se tomó en cuenta el lugar para su configuración: «Se ha diseñado de acuerdo al espacio. Aprovechamos el parque, sin hacerle perder su característica, sacándole partido a los rincones y otros elementos paisajísticos que están dados, incluso la fuente central»⁵⁹². Y no solamente se aprovechó el espejo de agua para ubicar esculturas en su interior, sino que también se utilizó parte de la infraestructura del complejo edilicio en construcción: «Todos los locales comerciales de las Torres de Tajamar que aún no han sido entregados fueron cedidos a los organizadores de la muestra para que se instalaran allí algunos talleres», se señalaba en un artículo de revista *Desfile*⁵⁹³. Además, se ocuparon los corredores de las Torres para situar las pinturas. En el parque mismo llamó «especialmente la atención del público una ruca araucana, construida con paja y totora» en la que se exhibían tejidos y artesanía autóctona, según una descripción realizada en el diario *El Siglo*⁵⁹⁴.

La novena y última Feria de Artes Plásticas organizada por el MAM contó con una infraestructura y disposición diferente. No se ocupó el área de las Torres de Tajamar, sino solamente la zona del parque donde se encontraba la fuente de agua. En *El Mercurio* se señalaba que los stands se instalaron en pequeñas carpas alrededor de la fuente, la que se convirtió en un elemento protagónico, pues en su interior se ubicaron algunas esculturas y un escenario. En un extremo, una gran carpa de circo albergó a los artesanos⁵⁹⁵.

Pedro Labowitz consideraba que la ubicación en el parque Balmaceda había contribuido al éxito de la actividad en su octava edición de 1966. Señalaba que las obras se lucían en el lugar, sobre todo las esculturas, sin embargo, criticó «la falta de un nexo entre las Torres de Tajamar y el parque mismo»⁵⁹⁶, opinión que compartió Nena Ossa calificando de «dispersa» la Feria debido a una situación particular que se presentó: «difícil fue crear un

⁵⁹² “La guerra de las exposiciones”, *El Siglo*, Santiago, 10 de diciembre de 1966, p. 4.

⁵⁹³ Rojas, “La feria...”, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁹⁴ “Abierta VIII Feria de Artes Plásticas. En Parque Balmaceda”, *El Siglo*, Santiago, 9 de diciembre de 1966, p. 5.

⁵⁹⁵ “Feria de Arte en Parque Balmaceda”, *El Mercurio*, Santiago, 16 de diciembre de 1967, p. 57.

⁵⁹⁶ Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

ambiente de unidad con tanto escombros al lado exterior de Tajar que nadie retiró a tiempo». Y añadía: «En el fondo son dos Ferias. O, mejor dicho, una excelente Feria de Artesanía Popular entremezclada con pequeña artesanía santiaguina y un Festival de Arte en las Torres mismas»⁵⁹⁷. Más escasos fueron los comentarios que se publicaron sobre la novena Feria de 1967. En relación a la disposición general, Ossa destacaba su organización que «gracias a la insistencia de Lorenzo Berg y su incansable dedicación, produce un bello efecto visual mirada en conjunto», incluso considerando esta edición como «la mejor Feria que se ha presentado hasta ahora en cuanto a montaje y pareja calidad de lo que se expone»⁵⁹⁸.

La nueva ubicación de la Feria de Artes Plásticas en la comuna de Providencia fue recibida como un aspecto positivo. La escritora Matilde Ladrón de Guevara, por ejemplo, consideraba favorable la locación en el parque Balmaceda por la convergencia «de todos los sectores del Barrio Alto» en este punto de la ciudad⁵⁹⁹. No obstante, ese factor habría contribuido a calificar a la muestra en un tono despectivo. Nena Ossa daba cuenta de lo que se señalaba en algunas publicaciones: que esta exposición era la «Feria de los “snobs”» en comparación a la feria de los «artistas del pueblo» del parque Forestal⁶⁰⁰.

A pesar de los positivos resultados en términos artísticos, la novena Feria de Artes Plásticas fue la última organizada por el MAM. Además, esta locación no contribuyó a cualificar la actividad, puesto que el evento se asocia principalmente a su emplazamiento en el parque Forestal.

CARACTERÍSTICAS DE LA FERIA DEL PARQUE FORESTAL

La gran cantidad y diversidad de expositores que participaron en las distintas ediciones de la Feria de Artes Plásticas junto con un público multitudinario que la visitó, otorgaron al evento realizado a un costado del río Mapocho las características que más

⁵⁹⁷ Ossa, “Resultados...”, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹⁸ Ossa, “Ferias...”, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹⁹ Ladrón de Guevara, “Fiesta...”, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁰⁰ Ossa, “Ferias...”, *op. cit.*, p. 23.

se destacaron y consideraron como propias de la actividad: una configuración desordenada y heterogénea en cuanto a exposición artística, y un ambiente distendido y festivo como evento cultural.

Carácter desordenado y abigarrado de la Feria

Debido a que la organización de la primera Feria de Artes Plásticas concitó la atención de los artistas generando expectativas para participar en el evento, el número de expositores inscritos habría sobrepasado la capacidad de la superficie de exhibición. Según Enrique Lihn, «sólo se disponía, en principio, de espacio para la participación de sesenta exponentes. Finalmente la gente colgaba sus obras de los árboles, las apoyaba contra el parapeto del río»⁶⁰¹. En efecto, además de la utilización de paneles, plintos y mesas para la ubicación de pinturas, esculturas y artesanías, los mismos árboles del lugar sirvieron como soporte para la exhibición de obras.



Imagen n.º 21. Exposición de dibujos, primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fotografía de Antonio Quintana. Subfondo Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

⁶⁰¹ Lihn, *Textos...*, *op. cit.*, p. 110.

La numerosa participación de expositores y la ubicación de las obras de forma indiscriminada en el lugar se repitió de manera general en todas las ediciones de la Feria de Artes Plásticas realizadas en el parque Forestal, lo que otorgó un carácter sobrecargado y desordenado a la muestra. Por otra parte, la inclusión de artesanías, heterogéneos productos de arte popular y la incorporación de escritores vendiendo libros sumó el calificativo de «abigarrado» como otro de sus rasgos particulares. En un artículo de *El Diario Ilustrado* se describía a la Feria de 1961 de la siguiente manera: «Una abigarrada mezcla de pinturas, esmaltes, cerámicas, gredas, grabados, tapices, tejidos y libros...»⁶⁰². Esta característica se relacionó particularmente con la exhibición y comercialización de las artesanías, pues, según se revisó en el primer capítulo, en nuestro país desde la época colonial la forma de venta de las manufacturas rurales y algunos objetos artesanales elaborados en las ciudades se realizaba junto con otros productos agrícolas en mercados urbanos y en lugares anexos que se constituían de manera improvisada, las llamadas ferias libres. Ya en el siglo xx, las artesanías continuaron comercializándose junto con otros productos en mercados establecidos y en ferias esporádicas que se llevaban a cabo con ocasión de festividades civiles y religiosas. Por esta razón, el cronista J. S. P. relacionaba la Feria de Artes Plásticas con «formas de convivencias verdaderamente nuestras», como las mismas ferias libres, las fondas del parque Cousiño que se instalaban para el dieciocho de septiembre, la Parada Militar, rodeos y festividades religiosas⁶⁰³. Asimismo, algunos consideraban que las producciones de arte popular estaban «más en consonancia con lo que debe ser una feria»⁶⁰⁴ que las propias obras de arte.

El carácter sobrecargado, desordenado y abigarrado de la muestra con el tiempo se convirtió en una cualidad molesta y contribuyó a poner término a la Feria de Artes Plásticas organizada

⁶⁰² “Mercado artístico común, se crearía. Declaraciones de Germán Gassman”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de diciembre de 1961, p. 1. Sobre la misma edición, el cronista Ajax opinaba: «Es una muestra abigarrada, pueril a ratos, dislocada y pretenciosa otras, pero siempre vital y juvenil, que lleva siempre algo expresivo del espíritu», en Ajax, “La feria de los artistas”, p. 2.

⁶⁰³ J. S. P., “1.ª Feria...”, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁰⁴ “Tercera Feria de Arte en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1961, p. 3.

por el Museo de Arte Moderno en el parque Forestal. «Siguen el polvo, el desorden, la mezcla sin orden ni concierto»⁶⁰⁵, comentaba Antonio Romera sobre la séptima edición, la última Feria implementada por el MAM en el costado del río Mapocho. Cuando en la actividad de 1965 cientos de expositores se tuvieron que ubicar rápidamente en el parque mismo por no contar con una locación en la feria «oficial», se instaló la percepción de que la exposición se llevó a cabo de manera improvisada. Para las autoridades de la Municipalidad de Santiago esta situación daba cuenta de que la Feria de Artes Plásticas había entrado en una fase de declive, lo que se trató de subsanar cambiando radicalmente la disposición de la actividad que el año 1966 la entidad edilicia implementó en el mismo sector del parque Forestal, pero ahora dividida en tres exposiciones consecutivas⁶⁰⁶.

Paradójicamente, fue la realización de esta serie de muestras la que confirmó la efectividad del espacio expositivo que se había configurado en la Feria de Artes Plásticas del parque Forestal organizada por Germán Gasman y el MAM. Las tres exposiciones diferentes, de escultura, pintura y artesanía, se llevaron a cabo en un periodo superior a un mes con el objetivo de ordenar el espacio disponiendo las obras de manera más holgada, privilegiando, y separando, a los artistas conocidos de los principiantes⁶⁰⁷. Por otra parte, la presencia de los expositores fue escasa o nula (en el caso de la exposición de escultura), salvo en la exposición de artesanía. Una descripción del panorama realizado en la revista *Desfile* por el cronista Raúl Rojas graficaba la situación:

En la misma extensión anterior [del parque Forestal] se montaron hermosos paneles, todo quedó muy limpio y ordenado. Acto seguido se dividió la exposición en pintura, escultura y artesanía popular. Puede que la intención haya sido buena, pero el espectáculo, esto es, una apreciación casi general, fue lamentable. Al común de la gente le gustaba esa Feria desordenada y con sabor a cualquier cosa que funcionaba antes. No le importaba que los

⁶⁰⁵ Romera, “Visión...”, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁰⁶ Valdés, “Divorcio...”, *op. cit.*, pp. 28-31.

⁶⁰⁷ “Feria en tres actos”, *Ercilla*, n.º 1642, Santiago, 23 de noviembre de 1966, p. 12.

artistas de ahora fueran de superior calidad, porque añoraban la de antes... El público brilló por su ausencia⁶⁰⁸.

Hernán Edwards, integrante del MAM y uno de los organizadores de la octava edición de 1966 de la Feria de Artes Plásticas en el parque Balmaceda, señalaba sobre el fracaso de las muestras del parque Forestal:

Lo que hicieron allí fue trasladar un salón de pintura al aire libre y a la gente no le gustó. [...] Nosotros hemos tratado de que en todas las Ferias estén el hombre y su obra. Se trata de presentar al pintor, al escultor, junto a su obra, si es posible trabajando⁶⁰⁹.

Al configurar un espacio ordenado y holgado, recreación de un «salón de pintura», como señalaba Edwards, el resultado fue que se alejó al público. Incluso se la llamó «la Feria Cementerio»⁶¹⁰. Por otra parte, la ausencia de artistas en la exposición empeoraba la situación, ya que las personas que llegaban se iban rápidamente por no comprender las obras. En *Ercilla* se señalaba sobre la muestra de escultura:

Los no iniciados en el misterioso simbolismo que encierran muchas de las esculturas expuestas se molestan al seguir caminando. Si el artista estuviera presente y explicara lo que quiso significar en su trabajo, este arte llegaría al grueso del público. Si es exclusivamente para entendidos, eligieron mal el local⁶¹¹.

Se podría señalar que en el «local», es decir, en el parque Forestal, se había establecido una forma de exposición a partir de la experiencia de la Feria de Artes Plásticas. Las personas se habían acostumbrado a encontrar una muestra desordenada y heterogénea, con los expositores trabajando en el lugar y entablando relación con ellos, como antes no se había dado en ninguna exposición ni en ningún espacio tradicional de exhibición artística, como

⁶⁰⁸ Rojas, “La feria...”, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁰⁹ *Op. cit.*, p. 20.

⁶¹⁰ Ossa, “Entretelones...”, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹¹ “Feria en tres actos”, *Ercilla*, n.º 1642, Santiago, 23 de noviembre de 1966, p. 12.

museos, salas de exposiciones y galerías. Es decir, en la Feria de Artes Plásticas el público también se convirtió en protagonista.

Carácter inclusivo y festivo de la Feria: protagonismo del público

Uno de los aspectos que más se destacó en la prensa sobre la Feria de Artes Plásticas fue el público que la visitó: numeroso y diverso. La diversidad fue un rasgo especialmente importante, pues consideraba visitantes de todas las clases sociales, desde adultos hasta niños y niñas. Por otra parte, se resaltaba la asistencia de personas que no frecuentaban exposiciones artísticas, distinguiendo a la Feria como un evento inclusivo.



Imagen n.º 22. Artista retratando a niño, Primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fotografía de Antonio Quintana. Subfondo Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

La programación cultural ofrecida también da cuenta del protagonismo de los visitantes, pues se realizaron presentaciones artísticas para todo público y, además de los certámenes dirigidos a las y los artistas participantes, se organizaron concursos para el público infantil y juvenil. Y junto a esas actividades, se

incluyeron muestras didácticas con el fin de contribuir a la formación artístico-cultural de las personas⁶¹². De esta manera, la oferta programática se alineaba con la perspectiva educativa que hacia los primeros años de la década de 1960 primaba en la extensión cultural en nuestro país, como se revisó en el segundo capítulo. Asimismo, se podría señalar que a través de estas instancias una actividad como la Feria posibilitaba la transmisión de valores culturales de manera similar a como Tony Bennett indica que en los parques de atracciones las personas participaban de la modernidad y el progreso a través de los juegos mecánicos. Incluso se podría considerar que una instancia como la zona de restaurante y café que se incluyó en la Feria contribuía a acercar el arte y la cultura a las personas, de manera indirecta. Tal situación se comprueba con la opinión de Ricardo Bindis emitida por la prohibición de funcionamiento de un restaurante en la tercera edición de 1961, pues consideraba que había sido una medida retrógrada que había privado al público del «agradable espectáculo de ver a los artistas en gratas conversaciones sobre temas superiores»⁶¹³.



Imagen n.º 23. Público en la zona de cafetería, en la primera Feria de Artes Plásticas, parque Forestal, 1959. Fotografía de Antonio Quintana. Subfondo Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

⁶¹² Como la inclusión de paneles que explicaban los «ismos» en la tercera Feria y la muestra didáctica sobre Marta Colvin en la séptima edición. Ver segundo capítulo: “Feria de Artes Plásticas”.

⁶¹³ Bindis, “La Feria...”, *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2.

La perspectiva educativa que tuvo el evento en algunas ediciones encontró opiniones a favor, pero también en contra. Ricardo Bindis y Antonio Romera juzgaban positivamente la incorporación de exposiciones de tipo informativa y didácticas⁶¹⁴, en cambio Nena Ossa consideraba que atentaba contra el carácter inclusivo de la Feria. Sobre la séptima edición señalaba:

¿Desaparecerá aquel tradicional encanto espontáneo, refrescante y alegre en que el aparente desorden quedaba ampliamente justificado por el entusiasmo de casi todos los expositores?

¿Se desilusionará el gran público que necesita ver y sentirse en su propia salsa sin temor de enfrentarse con explicaciones demasiado complicadas?

La importancia de la Feria residía justamente en que todos, desde el más humilde hasta el más sofisticado, tenían la oportunidad de exponer y de ver. Que se forme un espíritu común entre artistas y visitantes. Una Feria demasiado intelectualizada deja las puertas abiertas a perder precisamente ese sentido⁶¹⁵.

Ossa afirmaba que la «intelectualización» de la actividad no sería del gusto del público, puesto que esperaba una exposición espontánea, refrescante y alegre, según sus palabras. Y es que desde sus inicios se había destacado en la Feria de Artes Plásticas el ambiente festivo y vital que le confería, precisamente, el público que la visitaba. J. S. P. señalaba sobre la primera edición: «allí se han encontrado los artistas plásticos de todas las categorías con todas las clases de público en una fiesta imprevista donde tiene cabida todo el mundo»⁶¹⁶. Antonio Romera describía la segunda Feria como «vocinglera, vital, multitudinaria»⁶¹⁷, y reiteraba su opinión en la sexta edición: «lo mejor del certamen es la vitalidad, la muchedumbre. La Feria toma, cada año de manera más decisiva, un aire verbenero y de festival»⁶¹⁸. Contribuyeron a la configuración

⁶¹⁴ Bindis, “La Feria...”, *Las Noticias...*, *op. cit.*, p. 2; Romera, “Visión...”, *op. cit.*, p. 1.

⁶¹⁵ Nena Ossa, “Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, p. 16.

⁶¹⁶ J. S. P., “1.ª Feria...”, *op. cit.*, p. 6.

⁶¹⁷ A. R. R., “La ‘Feria’...”, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹⁸ A. R. R., “Quinta Feria de Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 9 de diciembre de 1964, p. 5. Cabe señalar que el crítico escribe sobre la «quinta» edición

del ambiente festivo la participación de expositoras como Violeta Parra con su stand «con facha de endieciochada fonda»⁶¹⁹ en donde exhibió figuras en greda en la primera Feria, también el funcionamiento de locales de venta de bebida y comida, y hasta la presencia de vendedores ambulantes: «Se pueden comprar empanadas fritas a cien pesos», decía sobre la segunda Feria Érica Vexler en revista *Eva*⁶²⁰, y en *El Siglo* se destacaba que los expositores, sus obras y el público se mezclaban con «los vendedores de maní tostado, de pastilla de menta, de malta y pilsener “heladita”»⁶²¹.

Con estas descripciones, se puede imaginar el ambiente vovinglero, multitudinario y festivo de la Feria de Artes Plásticas que describió Antonio Romera, al que se agrega el carácter familiar y animado otorgado particularmente por el público infantil presente, todos rasgos que la distinguieron de los patrones de comportamiento que los espectadores acostumbra adoptar en espacios de exhibición artística como museos y galerías, donde prima el acto de contemplación de obras de manera distante, pausada y en silencio.

¿UNA EXPOSICIÓN DE ARTE?

Las características de la Feria de Artes Plásticas influyeron en la forma de recepción de las obras de arte. Uno de los rasgos que se cuestionó en este sentido fue la estrechez del área de exhibición. Sobre la primera edición se señalaba en *El Diario Ilustrado*: «El espacio en que se efectuó fue demasiado reducido, lo que dificultó la perfecta visión de todas las obras expuestas»⁶²². El ya

de la Feria de 1964 mientras en otras referencias de la prensa se señala que es la sexta. Efectivamente se trata de la quinta edición realizada por German Gasman y el Museo de Arte Moderno, ya que en 1962 se realizó una actividad parecida pero no la que sería la cuarta edición de la Feria de Artes Plásticas; no obstante, de manera oficial se mantuvo la numeración como si se hubiera realizado la «cuarta» Feria de Artes Plásticas en 1962.

⁶¹⁹ “Hoy a las 11 horas se inaugura primera Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 5 de diciembre de 1959, p. 6.

⁶²⁰ Vexler, “Arca...”, *op. cit.*, p. 30.

⁶²¹ “Artistas pintan en el Parque. Alfareros populares son las ‘vedettes’”, *El Siglo*, Santiago, 10 de diciembre de 1960, p. 6.

⁶²² “Balance de la Primera Feria Libre de Artes Plásticas. Habla el público”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 13 de diciembre de 1959, p. 10.

citado lector Snobista detallaba que la circulación de las personas impedía apreciar las obras de manera apropiada: «Con esto pierde el espectador y pierden los artistas, ya que en medio de la aglomeración es muy difícil detenerse a observar las obras el tiempo que se estime necesario»⁶²³. El crítico de arte José María Palacios, en tanto, ponía el acento en la superficie que se le asignaba a cada artista. Al referirse al stand del pintor Miguel Venegas Cifuentes indicaba: «Le dieron poco espacio y ese poco espacio está lleno con ocho cuadros, si mal no recuerdo. Como efecto, la proximidad entre uno y otro resta perspectiva, elimina la posibilidad de mirar y observar aislando un cuadro de otro»⁶²⁴.

Los factores reseñados se vinculan con el acto de contemplación de las obras de arte, aspecto al que se refirió en específico Nathanael Yáñez Silva. Aunque no fue una opinión mayoritaria, el crítico de arte consideró que la ubicación de la muestra al aire libre afectaba de manera negativa la apreciación de las obras, principalmente las pinturas:

A mi modesto entender, los cuadros, para ser exhibidos en forma conveniente, necesitan de un ambiente especial, y para eso se han edificado los museos. Antes que nada, exigen para su comprensión cabal y la forma de agotar sus cualidades, un ambiente, una luz especial, que en todos los museos del mundo es cuidadosamente estudiada. El aire mata el colorido de todo cuadro, aunque sea éste pintado por un Monet, porque la luz del sol es cruda; inconveniente, y ennegrece toda tela por luminosa que sea⁶²⁵.

Si bien Yáñez Silva hizo ciertas concesiones con respecto a la idoneidad de exhibir escultura al aire libre, terminaba su comentario de manera tajante y haciendo referencia también al «silencio» como otro factor importante en el acto de la contemplación: «La escultura sí que soporta el aire libre y se ve mejor en un jardín; pero el cuadro debe mirarse con luz propia, en silencio, porque este arte contemplativo exige esas condiciones para su justa apreciación»⁶²⁶. El crítico estaba juzgando la muestra como si se

⁶²³ Snobista, “Que la Feria de Arte se amplíe”, p. 22.

⁶²⁴ José María Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (III)”, p. 2.

⁶²⁵ Nathanael Yáñez Silva, “El ‘ambiente’ en los cuadros”, p. 4.

⁶²⁶ *Ibid.*

tratara de una exhibición artística tradicional, comparándola con exposiciones en museos o galerías. Las características de las exposiciones artísticas y el comportamiento del público que identifica Yáñez Silva se relacionan con aspectos que van desde la propia consideración de la obra de arte como objeto de contemplación hasta el paradigma del «cubo blanco».

La obra de arte que invita a su contemplación, constituida como tal a partir de su distinción de la artesanía, necesita ser puesta en escena en un lugar que permita al espectador separarse del contexto para llevar a cabo esa acción. El museo se instituyó como uno de estos espacios paradigmáticos, y el silencio se erigió como una de las condiciones determinantes para este acto, indica Larry Shiner. Por otra parte, el comportamiento que adoptó el público para la contemplación de las obras habría sido promovido tanto por el mensaje educativo-cultural del acervo en exhibición como por la forma de su disposición física que se concretaba en una arquitectura que favorecía las miradas entre los espectadores, lo que fomentaba su auto-control, situación que Tonny Bennett explicó bajo el concepto de complejo expositivo. Asimismo, el autor Simon Sheikh señala que el complejo expositivo explica ciertas conductas de las personas en las exhibiciones artísticas, como la ausencia de contacto con las obras, el paso lento en la circulación y la discreción general, rasgos que son característicos de exposiciones en museos y galerías que se enmarcan bajo el modelo del cubo blanco.

Tal como el autor Tony Bennett diferenció el museo de la feria itinerante destacando sus valores contrapuestos, esto es, orden del museo versus desorden de la feria, conducta moderada de los visitantes del museo versus conducta licenciosa y distendida en la feria, se podría señalar que la Feria de Artes Plásticas se posicionó como un espacio si no contrario por lo menos distinto a entidades como museos y galerías, por su carácter desordenado y que promovía el comportamiento distendido en las personas. El desconcierto y abigarramiento de la exposición, además, dificultó que el espectador pudiera contemplar las obras de la forma en que tradicionalmente se efectúa en museos y galerías, es decir, no se lograba la distancia, la contemplación pausada y en silencio, según se establece en las opiniones antes reseñadas. Por otra parte, a los aspectos que singularizan las exhibiciones tradicionales

el autor Martí Manen añade que las exposiciones «tipo» cubo blanco se distinguen por la capacidad de marcar un tiempo y ritmo propio, de eterno presente, diferente al del entorno. La Feria, por el contrario, no fue ajena a los atributos del parque Forestal que influyeron en su configuración física y desarrollo como actividad cultural, que consideraba no solo todos los días presentaciones diferentes, sino que también se prestaba para la intervención espontánea de algunos grupos —como la participación de la «Escuela Neocontemplativa» en 1963— que hacía que cada una de las jornadas fuera diferente.

Por último, se podría señalar que las críticas que concitó la Feria de Artes Plásticas en cuanto a la dificultad para contemplar las obras se derivaron de considerarla únicamente como una exposición artística y minimizar su condición de plataforma de comercialización, como su nombre lo indica. Las características de la muestra resultaron ser más compatibles con los atributos de un mercado de obras que con las condiciones idóneas para su contemplación, y de manera más específica, se puede establecer que el espacio de exposición encontraba más puntos en común con la forma de exhibición y venta de la artesanía. Por esa razón se estimaba que eran los productos artesanales los que más se ajustaban a la naturaleza del evento.

La particularidad del evento como actividad artística provocó casi tantos comentarios como los artistas y obras presentes, tópico que se revisa a continuación en el último capítulo dedicado a la recepción crítica de la Feria de Artes Plásticas.

RECEPCIÓN CRÍTICA

Hay que hacer una introducción para la Feria. No es cuestión de decir que ella es buena o es mala, porque se da un paseo de oriente a poniente por el Parque Forestal, con rasantes miradas aquí o allá. La variedad que ella ofrece, así como la cantidad, exigen miradas atentas. Junto a lo bueno se da lo mediocre y junto a lo artesanal se da el vuelo sensible, puro, elevado. Hay que detenerse. La razón: exponen individualidades y hay conjuntos cuya similitud de propósitos obliga a señalar particularmente.

José María Palacios, 1960⁶²⁷

La Feria de Artes Plásticas fue ampliamente cubierta por la prensa, sobre todo las primeras ediciones, en diarios y en revistas de circulación masiva. En revistas, a través de artículos y reportajes se abordaban aspectos relacionados con la organización de la actividad, los expositores y el público. En ocasiones, este tipo de reportajes extensos también fueron publicados en diarios, aunque en estos medios primaban las noticias que abordaban prácticamente todos los días la realización de concursos artísticos y el programa cultural. En tanto, en artículos y columnas se evaluaba la Feria como actividad artístico-cultural, pero la crítica de arte propiamente tal fue más bien escasa en relación con los textos de opinión.

La exposición concitó la atención principalmente de críticos de arte que escribían en periódicos de difusión masiva y de corte misceláneo como revistas y diarios, acorde a un contexto en que la

⁶²⁷ José María Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas Parque Forestal (I)”, p. 12.

crítica difundida por estos medios era mayoritaria en comparación a la publicada en revistas especializadas universitarias.

COBERTURA EN MEDIOS DE DIFUSIÓN

Patricio M. Zárate indica que en el ejercicio de la crítica de arte en nuestro país hacia mediados del siglo xx se percibe poca reflexión teórica en los textos, que es propia del ámbito académico, y, en contraste, una preponderancia del comentario en medios periódicos que no problematiza temas artísticos. Indica que esta situación se relaciona con los lineamientos programáticos de las publicaciones, por ello, dice, «hay que indagar en las políticas editoriales de los diarios y revistas para lograr entender el reduccionismo teórico de la escritura», pues «la mayoría de los proyectos editoriales se circunscriben en un entramado más complejo donde difícilmente se logra instalar la duda, una escritura crítica controvertida que problematice y cuestione la viabilidad del arte»⁶²⁸. Distinguir la adscripción ideológica de los medios de prensa permite identificar los temas, énfasis y tendencias de los discursos críticos y comentarios que se dedicaron a la Feria de Artes Plásticas, así como también explicar las omisiones. A continuación, se hace referencia a las filiaciones socio-políticas de los medios que cubrieron el desarrollo de la actividad y a los críticos de arte que ejercían su labor en ellos.

Uno de los periódicos en donde la crítica de arte se ejerce con sistematicidad es en *El Mercurio*. En el periodo analizado, fines de la década de 1950 y principios de la década de 1970, este medio, según Eduardo Santa Cruz, consolida su relación con la «clase dominante» y con los «grupos económicos poderosos» que se había cimentado desde su creación en 1900, y se constituye en «conciencia lúcida de la burguesía»⁶²⁹, vinculándose con un tipo de pensamiento conservador en materia cultural, afín a los grupos que representa. A la empresa editorial de *El Mercurio* pertenece el diario *Las Últimas Noticias*⁶³⁰, por lo que se podría adscribir su tendencia dentro de parámetros similares.

⁶²⁸ Patricio M. Zárate, “El comportamiento de la crítica”, p. 69.

⁶²⁹ Eduardo Santa Cruz, *Prensa y sociedad en Chile, siglo xx*, p. 100.

⁶³⁰ Santa Cruz, *Prensa...*, *op. cit.*, p. 26.

Igualmente de línea conservadora era el periódico *El Diario Ilustrado*. Fundado en 1902, cercano políticamente al Partido Conservador y alejado de las ideas de izquierda, fue definido como católico⁶³¹. Se publicó hasta 1970.

El diario *La Nación* también fue un importante medio para la difusión de noticias y artículos relacionados con la cultura y el arte, en donde la crítica se publicaba de manera periódica. Fue fundado en 1917 como órgano político por senadores de filiación liberal, aunque trascendiendo la propaganda política se instaló y posicionó como un importante medio de información. En 1927 el Fisco de Chile adquirió el diario y desde ese momento se le dio el carácter de órgano de gobierno⁶³², por lo tanto, sus tendencias políticas y lineamientos editoriales son fluctuantes, dependiendo de la administración de turno.

Entre los periódicos cercanos políticamente a la izquierda, algunos oficialmente vinculados a partidos políticos, se encuentran *El Siglo* (1940-1973), órgano oficial del Partido Comunista, y *Las Noticias de Última Hora* (1943-1973), «que tuvo entre sus propietarios a connotados dirigentes y personeros del Partido Socialista»⁶³³. Este tipo de diarios «populares», según expresión de Santa Cruz, «asumieron la tarea de ilustrar a las masas populares» en la «formación de conciencia política a nivel masivo»⁶³⁴. En cuanto a revistas de tendencias de izquierda, *Ahora* (1971) se enmarcaba como un medio de «orientación socialista» publicado bajo la recién creada editorial gubernamental Quimantú en el periodo de la Unidad Popular (cuyo director y algunos colaboradores provenían de revista *Ercilla*)⁶³⁵.

En el espectro de la extrema derecha se situaba la revista *Política. Economía. Cultura*. (1963-1973), más conocida por su sigla *P. E. C.*, que, tal como su nombre lo indica, se dedicó de manera asidua a tratar temas culturales, dentro de los cuales se encontraban comentarios y reseñas de exposiciones artísticas. Según Soledad Bianchi, este medio había surgido tanto para apoyar el

⁶³¹ José Zúñiga, “Larga agonía del ‘Diario Ilustrado’”, pp. 13 y 15; M. E. H., “‘El Diario Ilustrado’. Muere un viejo pelucón”, p. 70.

⁶³² Raúl Silva Castro, *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*, pp. 380-384.

⁶³³ Santa Cruz, *Prensa...*, *op. cit.*, p. 102.

⁶³⁴ *Op. cit.*, p. 104.

⁶³⁵ Biblioteca Nacional de Chile, “Ahora (1971)”, *Memoria Chilena*.

gobierno de Jorge Alessandri y abogar por su continuidad, como también atacar a sus opositores representados por la Democracia Cristiana y los partidos de izquierda, especialmente el Partido Comunista. Incluso, se señala que era financiado por la CIA⁶³⁶.

Revista *Ercilla* (1933-2015) tuvo durante su larga historia tendencias políticas derivadas de sus directores y propietarios, pasando desde una cercanía con la izquierda⁶³⁷, especialmente con el socialismo, a una cercanía con la derecha hacia la década de 1970⁶³⁸. En su trayectoria cabe destacar su paso a la propiedad de la Empresa Editora Zig-Zag en 1954⁶³⁹, cuyo directorio era cercano a la derecha⁶⁴⁰, y a la Editorial Quimantú cuando la empresa Zig-Zag pasó a manos del Estado en el gobierno de la Unidad Popular⁶⁴¹. Se posicionó entre los medios periódicos como una revista estilo *magazine* de carácter informativo y de actualidad, con particular importancia para la difusión de temas artístico-culturales, incluidas reseñas de exposiciones.

La mencionada Editorial Zig-Zag surgió tiempo después de la revista *Zig-Zag*, creada en 1905 por Agustín Edwards Mac Clure, fundador del diario *El Mercurio*. En 1919 pasó a manos de Gustavo Helfmann, quien en la década de 1930 constituyó la Empresa Editora Zig-Zag⁶⁴². Bajo esta empresa se publicaron numerosas revistas dedicadas a diversos temas y orientadas a públicos distintos, algunas de ellas especializadas⁶⁴³. Hacia la década de

⁶³⁶ Soledad Bianchi, “La quinta rueda y PEC: dos miradas a la cultura. Chile, años ‘60”, pp. 469-471.

⁶³⁷ *Ercilla* fue dirigida a partir de 1936 por el abogado, periodista y político peruano Manuel Seoane, vinculado a la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), en Sebastián Hernández Toledo, “Apristas en Chile: circuitos intelectuales y redes políticas durante los años 1930”, p. 81.

⁶³⁸ La periodista y escritora Lidia Baltra describe *Ercilla* de la siguiente manera: «Progresista, en 1976 pasó a manos del grupo económico Cruzat-Larraín, cambiando línea editorial a la derecha», en Lidia Baltra M., *La prensa chilena en la encrucijada. Entre la voz monocorde y la revolución digital*, p. 110.

⁶³⁹ Andrea Vasconi, “Lenka Franulic en el periodismo chileno 1940-1960”, p. 68.

⁶⁴⁰ Cecilia García Huidobro Mac Auliffe y Paula Escobar Chavarría, *Una historia de las revistas chilenas*, p. 105.

⁶⁴¹ Marcela Neira, “Zig-Zag. Un gigante de papel. Legado gráfico de las revistas de época”, p. 54.

⁶⁴² Neira, “Zig-Zag...”, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁴³ *Op. cit.*, pp. 104 y 105.

1960, se encontraban en circulación *Zig-Zag* (1905-1964), revista *magazinesca* dedicada a gran variedad de temas⁶⁴⁴; *Eva* (1942-1974), igualmente de variedad temática, dirigida en especial a público femenino; *Flash* (1963-1969), de corte noticioso del acontecer nacional e internacional⁶⁴⁵; *7 días de Zig-Zag* (1964-1968) y *Algo Nuevo* (1966-1967), ambos semanarios informativos⁶⁴⁶.

También de carácter informativo, el semanario *South Pacific Mail* (publicado en Valparaíso entre 1909 y 1950, y en Santiago entre 1950 y 1965) fue un periódico chileno escrito en inglés fundado por el británico Henry A. Hill⁶⁴⁷. En 1950 pasó a manos norteamericanas, siendo uno de sus dueños David Atlee Phillips, agente de inteligencia de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) de Estados Unidos⁶⁴⁸. Hacia la década de 1960, la revista se dedicaba a cubrir el acontecer de actualidad de Chile y el extranjero, de carácter misceláneo⁶⁴⁹, manteniendo vínculos con las agencias de noticias UPI y Copley⁶⁵⁰.

Finalmente, también se han encontrado reseñas sobre la Feria de Artes Plásticas en las revistas culturales dedicadas al arte y la literatura *Ultramar* (1959-1961) y *Portal* (1965-1969, en su primer periodo).

Varios de los periódicos revisados contaban con secciones de crítica de arte o reseña artística de exposiciones y de comentarios culturales. Además, era común que las personas que ejercían estas funciones colaboraran en distintos medios, incluidas revistas académicas. Esta última era la situación de los críticos Enrique Lihn, Ricardo Bindis y Antonio Romera.

⁶⁴⁴ Santa Cruz, *Prensa...*, *op. cit.*, pp. 54-57.

⁶⁴⁵ Baltra, *La prensa...*, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁴⁶ *Op. cit.*, p. 111.

⁶⁴⁷ “The South Pacific Mail”, *Wikipedia*. El periódico fue fundado con independencia política y económica, dirigido especialmente a la comunidad británica residente en Chile, en Juan Ricardo Couyoumdjian, “Apuntes sobre un periódico inglés de Valparaíso: ‘The South Pacific Mail’ entre 1909 y 1925”, pp. 185-188.

⁶⁴⁸ “David Atlee Phillips”, *Wikipedia*.

⁶⁴⁹ En el número del 17 de diciembre de 1965, en la información del periódico se indicaban las siguientes secciones: asuntos nacionales, internacionales, deportes, eventos culturales, reseñas cinematográficas, entre otros. *South Pacific Mail*, vol. 120, n.º 50, Santiago, 17 de diciembre de 1965, p. 4.

⁶⁵⁰ *South Pacific Mail*, vol. 109, n.º 12, Santiago, 20 de septiembre de 1963, p. 3; A fines de la década de 1970, la agencia de noticia Copley Press fue acusada de colaborar con la CIA, en “Copley Press”, *Wikipedia*.

El escritor, poeta y crítico de arte Enrique Lihn (1929-1988) desarrolla su escritura de arte entre las décadas de 1950 y 1970⁶⁵¹. Produce textos sobre artistas y críticas de exposiciones que se difundieron en publicaciones de la Universidad de Chile, en específico *Anales y Revista de Arte*, y en catálogos de exposiciones. En menor medida publicó en otros medios, entre ellos revistas *Ultramar, Plan, Cormorán* y en el diario *Las Noticias de Última Hora*. También vinculado a la Universidad de Chile, el artista, crítico de arte y académico Ricardo Bindis (1930-2015) escribió en revista *Anales* y en periódicos como *La Nación, La Tercera* y *Las Noticias de Última Hora*⁶⁵². Además, desarrolló una importante producción de textos dedicados a la historia del arte chileno.

Considerado una suerte de «crítico oficial» por Pedro Zamorano, aunque sin afiliación institucional, Antonio Rodríguez Romera (1908-1975) se instaló, hacia la mitad del siglo xx, como una voz «con cierta autoridad en un medio, como el chileno, en donde no había una gran tradición tanto en la información artística en medios, como en la formación teórica en el ámbito de las artes»⁶⁵³. Antonio Romera, como fue conocido, fue autor de una abundante producción intelectual dedicada tanto a la crítica de arte —textos que solía firmar con las iniciales A.R.R.— como a la historia del arte chileno, contando entre sus publicaciones numerosos libros, textos en catálogos y artículos de prensa. Como crítico de arte, Zamorano señala que sus artículos

se caracterizan, en general, por una breve extensión, por su sintonía con la contingencia y por enmarcarse dentro de la línea editorial del medio. Ello lleva al crítico a elaborar sus argumentaciones a un nivel más de «opinión» que de «reflexión», esfera esta última más propia del quehacer académico [...] ⁶⁵⁴.

Romera escribió en diversas publicaciones como las revistas *Atenea* (de corte académico, de la Universidad de Concepción), *Pro Arte* y *Žig-Žag*, y en diarios como *El Mercurio* y *La Nación*.

⁶⁵¹ Lihn, *Textos...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵² “En memoria de Ricardo Bindis Fuller”, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile*, 30 de enero de 2015.

⁶⁵³ Zamorano, “Un español en América. Antonio Romera, su archivo y el canon historiográfico de la pintura chilena”, p. 122.

⁶⁵⁴ Zamorano, “Un español...” , *op. cit.*, p. 126.

Entre los críticos de arte que ejercieron su actividad al alero de publicaciones periódicas de difusión masiva en la primera mitad del siglo xx, destaca Nathanael Yáñez Silva (1884-1965), erigido durante años como una «voz autorizada» en el medio artístico-cultural, según los investigadores Pedro Zamorano y Alberto Madrid. Los autores describen como «conservador» el discurso del crítico, recalcando que «se auto confería la condición de defensor de la belleza y el “buen gusto”»⁶⁵⁵. Yáñez Silva escribió en revista *Žig-Žag* y en periódicos como *El Diario Ilustrado* y *La Nación*.

Hacia mediados de siglo, varios fueron los nombres que se alternaron en los medios en la labor de críticos de arte. El pintor, profesor, historiador y crítico de arte Víctor Carvacho (1916-1996) inició su carrera de crítico a fines de la década de 1940 en revista *Pro Arte*. Posteriormente, publicó en numerosas revistas como *Žig-Žag*, *Pomaire* y *P. E. C.*, y en diarios como *El Mercurio*, de Valparaíso y de Santiago, *La Nación*, *El Debate* y *El Diario Ilustrado*⁶⁵⁶. La periodista, historiadora y crítica de arte Nena Ossa (1922-2019) escribió en los diarios *El Mercurio* y *La Nación*, y en las revistas *P. E. C.* y *Eva*⁶⁵⁷. El crítico de arte de origen austriaco Pedro Labowitz (1925-2021) comenzó su labor en la década de 1950 colaborando en los diarios *El Mercurio* y *La Nación*, y en revistas *Nuevo Žig-Žag* y *P. E. C.*, en ambas bajo el seudónimo de «Pierre Randall». En revistas *South Pacific Mail* y en *Cóndor* escribió reseñas artísticas en inglés y en alemán, respectivamente⁶⁵⁸. La pintora Gabriela Garfias (1926), que firmaba sus reseñas como Gaby Garfias, ejerció una labor de difusión de temas artísticos y comentario de exposiciones en los diarios *Las Últimas Noticias* y *La Segunda*⁶⁵⁹. José María Palacios, con estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile entre 1943 y 1948⁶⁶⁰, escribió reseñas sobre exposiciones en *El Diario Ilustrado* y en revista *P. E. C.*

⁶⁵⁵ Zamorano y Madrid, “Constructores del ‘buen gusto’: la crítica de arte en Chile a principios del siglo xx”, p. 135.

⁶⁵⁶ Museo Nacional de Bellas Artes, “Víctor Carvacho”, *Artistas Visuales Chilenos*.

⁶⁵⁷ Museo Nacional de Bellas Artes, “Fallece Nena Ossa”, *Museo Nacional de Bellas Artes*, 4 de noviembre de 2019.

⁶⁵⁸ Ernesto Muñoz, *Pedro Labowitz. Crítico de la modernidad*; Isidora Montero y Ernesto Muñoz, “Adiós a Pedro Labowitz”.

⁶⁵⁹ “Gabriela Garfias”, *Wikipedia*.

⁶⁶⁰ José María Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (II)”, p. 6.

RESEÑAS: DE LOS ASPECTOS ARTÍSTICOS
A SUS PARTICULARIDADES COMO EVENTO CULTURAL

Un elemento que caracterizó las reseñas sobre la Feria de Artes Plásticas fue que los aspectos artísticos concitaron la atención tanto como los rasgos que la definieron como actividad y a la vez la distinguieron de otras exposiciones, particularidades ya revisadas en los capítulos precedentes. Los atributos de la Feria fueron objeto de comentario de manera transversal desde críticos de arte a cronistas, en diversos medios de prensa. En cuanto a las reseñas artísticas, se han encontrado artículos en prácticamente todos los medios en que de forma habitual se publicaban este tipo de contenidos. En los textos los críticos se enfocaron tanto al análisis de obra, a través de la identificación de géneros y temas, descripción formal, adscripción estilística y alusión a materialidades, como también a la individualización de las y los artistas participantes, convirtiéndose éste en uno más de los temas comentados.

Artistas como tema central y descripción de obras

Probablemente debido a la gran cantidad de expositores participantes, algunos de los comentarios y reseñas sobre las distintas ediciones de la Feria de Artes Plásticas consistieron mayoritaria y básicamente en listar las y los artistas presentes y, en menor medida, hacer referencia a las obras exhibidas, primando una descripción sucinta de ellas. El artista Osvaldo Zilleruelo, en *La Nación*, se refirió a la primera edición de 1959 de la siguiente manera:

Recorriendo pausadamente su extensión se reconocían a primera vista las obras de algunos artistas. Una de las primeras era un cuadro de Montecinos, un retrato, un retrato de niña, de una niña hermosa de mirar sereno, pintado con suavidad que contrastaba con un fondo vigoroso, casi violento, muy propio de su autor.

Por supuesto que estaba Matías Vial, ese niño grande, alegre y despreocupado, artista por dentro y por fuera. Exponía sus trabajos escultóricos y se podía ver un primer premio tirado en el suelo; presentaba, además, grabados en color dentro de una concepción abstracta bastante personal y de gran interés [...].

Más allá, dos cuadros de Iván Vial, de tema abstracto, trabajados con exquisito color y sugerente dibujo. Vial me produjo la impresión de no haberse encontrado aún a sí mismo y creo que cuando logre identificarse íntegramente en su pintura será un valor inobjetable, dadas sus grandes condiciones [...].

Una figura escultórica de Rosa Vicuña, trabajada en terracota con gran sensibilidad y sugerentes perfiles, que manifestaban la belleza de esta obra de tema abstracto.

Y trabajos de Balmes, Mallol, Lhin [sic], Torterolo, Gracia Barrios, Ximena Cristi, Inés Puyó, Aida Poblete, Carmen Silva, y muchos otros...⁶⁶¹.

En el texto de Zilleruelo no hay análisis de obras o del trabajo de un artista emanado de una reflexión teórica bajo criterios estéticos, elemento que es central de la función de la crítica de arte según el autor Mateu Cabot Ramis, en cambio prima una intención informativa, de comunicar al espectador sobre los participantes de la exposición. Por otra parte, el lenguaje utilizado es simple, incluso se podría señalar que es coloquial en la referencia a elementos extra-artísticos. En este sentido, se enmarca dentro de los textos que el autor Zárate considera que son los más característicos de la primera mitad del siglo xx en el ámbito artístico local, cercano a un comentario sin rigor metodológico ni teórico, tampoco con la pertinencia necesaria en el análisis. Los textos que Gaby Garfias publicó en *Las Últimas Noticias* y los de Pedro Labowitz en *P. E. C.* siguen una línea similar. Sobre la sexta edición de 1964, Garfias escribió:

Entre las incontables sorpresas de la vi Feria de Artes Plásticas finalizada hace unos días brillaron los trabajos en metal. Hierro forjado, cobre y bronce labrado desfilaron en diferentes modalidades en el Taller 64, el de Esteban Pérez, de Luz María Jaramillo y Pedro Verdugo, y otros, junto al esmalte y las telas diseñadas originalmente. En su mayoría eran alumnos o egresados de la Escuela de Artes Aplicadas de la «U». Tampoco faltó a la reunión con sus frescas cerámicas el maestro Ladislao Cheney. Pero la excepción la constituyó el procedimiento empleado por Héctor

⁶⁶¹ Zilleruelo, "Una feria...", *op. cit.*, p. 11.

Ortega, cultor de la escultura en metal, trabajando el material directo ante el sorprendido público [...] ⁶⁶².

Sobre la octava edición de 1966, realizada en el parque Balmaceda, Pedro Labowicz escribió:

Las esculturas de Castillo, de Villalón, de Teresa Vicuña nunca se han lucido tan bien como ahora, puestas como están dentro del gran espejo de agua del Parque. Los blancos mármoles de Waltraud Petersen encontraron su lugar perfecto en el espejo de agua azul celeste de las Torres de Tajamar, mientras que los bloques de cerámica de Humberto Soto y Alicia Blanche encuentran su marco indicado en el verde del parque.

En cuanto a la pintura, el gran golpe óptico lo constituye el nutrido envío de Tomas Daskan [sic], de Carmen Silva y su Taller. [...]

Villaseñor, Gracia Barrios, Otta, Santos Chávez son sólo algunos de los mejor representados entre un gran número de nuestros buenos pintores. Es interesante anotar que hay muy poca pintura no-figurativa; abstracta sí, en sus diversos grados, pero casi siempre dentro de lo «reconocible». [...] ⁶⁶³

Quien se refirió con más detalle a las obras y artistas fue José María Palacios. En sus textos, el crítico dedicó uno o dos párrafos específicamente a las obras expuestas, situándolas de manera particular dentro de la producción del artista reseñado o de manera general en el contexto del arte chileno, complementando el comentario con referencias de carácter informativo. Por ejemplo, en la reseña sobre la obra de Iván Lamberg, Palacios demuestra un lenguaje especializado y con intenciones didácticas al ofrecer datos al lector con el fin de ubicar la obra del artista en relación a la producción de otros pintores:

Finalmente, Iván Lamberg. Por cierto, exhibe un auto-retrato. Lamberg no puede vivir sin ellos. Pero interesa mucho más un cuadro, óleo, en que trata un velorio de angelito. Se asocia de

⁶⁶² Garfias, “Calidoscópica...”, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁶³ Randall, “VIII Feria...”, *op. cit.*, p. 28.

este modo a cierto criollismo que cultivaran Gordon y Julio Zúñiga. Sólo que con grandes diferencias en el color. Lamberg es tenebrista. Y la luz se asoma breve, logrando un efecto muy bello, pese a todo. Bien tratado, con excelente logro compositivo y notable riqueza tonal. [...] ⁶⁶⁴.

Si bien Palacios utiliza conceptos especializados como «criollismo» o «tenebrista», su texto es de fácil lectura. Este aspecto, sumado al carácter explicativo, confiere a la reseña rasgos que se alinean con los elementos que la autora Isabel Valverde define como los principales para la crítica de arte difundida en medios periódicos: uso de lenguaje accesible a todo público, intención de informar y finalidad pedagógica. De manera similar, aunque desplegando mayor detalle en la descripción formal de las obras, Palacios se refirió a la producción del pintor Miguel Venegas Cifuentes:

Ofrece cuadros con corte decimonónico y también se aventura en lo abstracto. El empaste es idéntico. Seguro y preciso. Y se dan ángulos originales, en que el artista explota los juegos de luces y recaba del contraste significados varios. A veces enfoca algo simple o penetra en la visión simbólica, preñada de una sugerencia sutil, un tanto [r]ealista en sus partes, o absolutamente realista, pero dentro de una atmósfera de fantasía ⁶⁶⁵.

El tipo de escritura de Palacios denota sujeción a los estilos de la crítica de arte que predominaron en la primera mitad del siglo xx en nuestro país, con un carácter «impresionista», a decir de Antonio Romera, en este caso además con tendencia a un preciosismo literario. Y si bien en los textos de Palacios prácticamente no hay análisis, sino descripción breve de algunos aspectos de las producciones comentadas, al centrar su reseña solamente en aspectos de la propia obra de arte se establece cierta relación con el formalismo. El formalismo fue la base teórica que caracterizó a buena parte de la crítica en el ámbito internacional desde principios del siglo xx, especialmente relacionada con el arte abstracto

⁶⁶⁴ Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (IV)”, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁶⁵ Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (III)”, *op. cit.*, p. 2.

y su promoción por parte de teóricos y críticos norteamericanos, tendencia que contó con una importante presencia en la Feria de Artes Plásticas. Tal situación se relacionó con un particular protagonismo de la referencia a las obras abstractas en las reseñas artísticas, incluso para tratar simplemente sobre el tema de manera general.

El protagonismo del arte abstracto y el rechazo de las obras «pop»

Muchos comentarios sobre las obras expuestas en la Feria de Artes Plásticas reflejaron el estado de la escena artística local del momento dividida entre el arte figurativo y el arte abstracto, haciendo referencia a la adscripción de las obras a uno u otro estilo, como se puede apreciar en algunos de los textos citados. Una reseña publicada en *South Pacific Mail* sobre la Feria de 1959, debida probablemente a la pluma de Pedro Labowitz, quien ejerció la crítica de arte en ese medio, grafica el contexto:

En escultura, el grupo de tres cabezas (probablemente inspirado en Armitage) de ROSA VICUÑA ganó el premio, en dura competencia con dos ardientes y coloridos gallos (bronce soldado y esmalte sobre metal) de SERGIO CASTILLO — dos hermosos pájaros⁶⁶⁶.

Si bien hacia el inicio de la década de 1960 el arte abstracto encontraba un creciente número de artistas que adherían a sus postulados, al parecer no contaba con tanto conocimiento por parte de las personas. En este sentido es destacable que, en el comentario sobre la ganadora de la Feria, Rosa Vicuña, se sitúe su producción en el contexto artístico internacional al relacionarla con la obra del escultor inglés William Kenneth Armitage, cuya producción se acerca a la tendencia abstracta y, en ese momento, se encontraba plenamente vigente. Se aporta a los lectores de la revista

⁶⁶⁶ “The first ‘Feria Libre de Artes Plásticas’ at the Parque Forestal”, *South Pacific Mail*, n.º 2315, Santiago, 11 de diciembre de 1959, p. 17. La cita, publicada en inglés, dice: «In sculpture the (probably Armitage-inspired) three-headed group by ROSA VICUÑA won the prize, in hot competition with two fiery and colourful cocks (welded bronze and enamel-on-metal) by SERGIO CASTILLO —two beautiful birds» [arriba traducido al español por la autora]. Los nombres destacados en versalitas fueron impresos en mayúscula en la edición original.

referentes quizás desconocidos para ellos, otorgando, asimismo, un carácter informativo al texto.

Otro crítico que abordó el arte abstracto fue José María Palacios, pero ya no en referencia a una obra específica, sino más bien comentando su relación con el público general. A propósito de la mención de la escultura de Sergio Mallol galardonada en la segunda Feria de 1960, adscrita a esta tendencia, el crítico realiza la siguiente reflexión que vale la pena transcribir en extenso, puesto que también da cuenta del estado de situación de la escena artística local en cuanto al desarrollo de la escultura:

Si en pintura esta tendencia tiene pocos adeptos dentro del público corriente, vale destacar que en la escultura los tiene aún menos. El fenómeno es explicable, porque en todo ser humano corriente hace más impacto el color que la forma. Y más [lo estático que el ritmo]. La escultura tradicional era estática. Fijaba una imagen y hasta ahí llegaba. La de hoy, en cambio, da un ritmo, no a una forma, sino a varias. O le entrega dinamismo a una sola, a base de una proyección espectral de posibilidades. Como efecto, la materia se distorsiona, se bifurca, se amplía, incluso.

No hace poco tiempo que la escultura adquirió esta tendencia. Pero el público suele compenetrarse con extremo retraso de los avances de la plástica. Y de aquí su distanciamiento de ella, en general, y en particular de lo abstracto en pintura y escultura, expresiones en torno a las cuales, por desgracia, se especula también no poco. Y quizás si éste sea el problema⁶⁶⁷.

Es interesante la opinión de Palacios acerca del retraso que, a su juicio, el público suele tener con respecto a los «avances de la plástica», pues una percepción similar percibe el autor Patricio M. Zárate con respecto al ejercicio de la crítica de arte en nuestro país hasta mediados del siglo xx, quien, como ya se revisó, señala: «mientras los pintores interactúan con las vanguardias europeas, la crítica se reducía al comentario del semanario habitual sin el rigor y la pertinencia necesaria»⁶⁶⁸. Una lejanía como la descrita por Zárate se percibió entre la crítica de arte y las nuevas propuestas

⁶⁶⁷ José María Palacios, “Segunda Feria de Artes Plásticas (vi)”, p. 2.

⁶⁶⁸ Zárate, “El comportamiento...”, *op. cit.*, p. 69.

artísticas cuando en la Feria se exhibieron obras de carácter experimental que en la prensa se catalogaron como «arte pop».

Las obras experimentales y disruptivas que se exhibieron en la séptima Feria de 1965 por el grupo Los Diablos generaron en la crítica de arte sucintas referencias de José María Palacios⁶⁶⁹ y de Gaby Garfias⁶⁷⁰ cercanas a la indiferencia, y reseñas de rechazo por parte de Víctor Carvacho y Antonio Romera. Enmarcado en un extenso artículo publicado en la primera página de la edición dominical de *El Mercurio*, Antonio Romera no se refirió tanto a las obras denominadas «pop art» por la prensa como sí al alboroto que causaron. Descritas por el crítico como «arte populachero», Romera señalaba:

[...] Todo un stand ha sido concebido según los principios de esta estética (?). Cuando llego al antro asisto a la última etapa de una especie de querrela. Un caballero alto, vestido de gris, calvo, abandona el lugar lanzando fuertes improperios. Su rostro está encendido por la indignación. «¡Idiotas!, ¡cretinos!, ¡viciosos!», grita, temblándole todas las papadas y haciendo de sus brazos unas aspas. Detrás sigue la batahola de barbas renegridas y el coro regocijado de muchachas despeinadas. Están contentos estos «pops» con el escándalo. Dentro del stand queda el ludibrio de los objetos higiénicos, la podredumbre, el objeto vil, las inmundicias. Una dama afirma que esto es realmente excesivo.

Más tarde la Comisión retira la cochambre⁶⁷¹.

Compartiendo la desaprobación de Romera, y también resaltando el uso de objetos peculiares en las obras «pop» presentes en la Feria, como un «artefacto que sirve a los enfermos, en las camas

⁶⁶⁹ Lo único que José María Palacios señaló sobre estas obras fue lo siguiente: «Un niño que pasa, mira, se detiene: abre los ojos y abre la boca. Está frente a uno de los stands de la Feria. Allí hay pintura que no entiende. Es “pop art”. Cierra la boca, mantiene los ojos abiertos y prosigue. [...]», en José María Palacios, “Feria de Artes Plásticas II”, p. 5.

⁶⁷⁰ Al final de un artículo sobre la séptima Feria, Gaby Garfias señaló: «La única nota discordante la dieron los coléricos de la “nouvelle vague” nacional, con sus realizaciones de un decadente “Pop-Art”», haciendo referencia al grupo de cineastas franceses que se alejó de las formas convencionales de hacer cine, en Garfias, “En torno...”, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷¹ Romera, “Visión...”, *op. cit.*, p. 1.

de los hospitales», el crítico Víctor Carvacho dedicó un artículo en revista *P. E. C.* para comentar esta controversial propuesta artística. Señalaba sobre sus autores, Los Diablos: «no distinguen el límite que hay entre pornografía y arte. Confunden la sicología de la creación artística y el autobombo, con el exhibicionismo de los procesos fisiológicos de excreción, sólida y líquida», lanzando «sobre la feria sus deyecciones de diablos pobres». Aunque compartiendo posición ante estas obras con Romera, los descargos de Carvacho son, en comparación, más informados e interesados en contextualizar estas obras en el concierto del arte internacional, pero no con la intención de marcar continuidad ni incluirlas, sino para descalificarlas y, en definitiva, anularlas. Proseguía su comentario de esta forma:

Agreguemos que no son otra cosa que copistas. El «homenaje» a Rembrandt es una réplica, sin gracia, de la Gioconda con mostachos, de los dadaístas. Aquello se presentó en Zurich, en 1915, y tenía una adición obscena en el criptograma LHOQQ («elle a chaud au queue»). Si esos estudiantes se hubieran documentado habrían podido repetir los siguientes juegos: una conferencia al unísono, dada por 33 conferenciantes. También podrían haber presentado, según el ejemplo de Picabia y de Duchamp, dibujos y diseños de objetos realizados con trozos de artefactos, en el anexo de un servicio higiénico, con títulos incongruentes, y haber proporcionado martillos a los espectadores para que destrozaran lo expuesto, cosa que ya en aquellos años de la Primera Guerra Mundial, los visitantes hicieron con jubilosa complacencia. Aquí faltó originalidad, imaginación, humor y respeto a las leyes que castigan los ultrajes a las buenas costumbres y al pudor⁶⁷².

El comentario de Carvacho denota la relación de dependencia del arte chileno con el extranjero, especialmente europeo, que se manifestaba en obras que se enmarcaban en postulados de estilos y tendencias como el expresionismo, surrealismo, en menor medida el cubismo y, ya hacia fines de la década de 1950, el informalismo, que encontraron representantes en el ámbito local. Sin embargo, las obras presentadas que la prensa denominó «pop» iban más

⁶⁷² Carvacho, “Los puntos...”, *op. cit.*, p. 15.

allá que simplemente adscribirse a esta tendencia del arte mundial o a otra línea que cuestionaba las bases mismas del arte, como el Dadaísmo, sino que respondía más bien a una ruptura con la tradición artística local explorando nuevos lenguajes y temas para desarrollar, según se revisó en el segundo capítulo.

Además del carácter experimental que las denominadas obras «pop» adquirieron en su concepción formal, sobre todo debido al uso de materiales extra-artísticos que se relacionó tanto con el tema de las obras al pretender presentar la realidad social como también con un cuestionamiento a la práctica artística en cuanto a los soportes hasta el momento imperantes, estas propuestas artísticas tensionaron las bases de la crítica de arte desarrollada hasta el momento. El análisis que se enfocaba en los elementos puramente formales de la obra resultó ser insuficiente para abordar producciones que escapaban a la condición moderna de obra autónoma y cerrada. Estas propuestas basaban su concepción formal y sus temas en situaciones o acontecimientos de carácter social que se querían denunciar, como el estado de pobreza en el que vivían muchas personas en el país, por lo tanto, se situaron en las antípodas del arte abstracto desarrollado a partir de su autorreferencialidad temática. Ideológicamente la tendencia artística promovida desde Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría Cultural se definía desvinculada no solamente de toda marca externa al arte, sino que especialmente de aquellas marcas que remitían a problemas económicos, sociales y políticos, temas que formaban parte del repertorio del arte realista que se promovía desde la Unión Soviética.

De esta manera, tanto desde una perspectiva de la concepción artística enfocada en sí misma como también considerando la ampliación de los temas tratados, especialmente los de carácter social, se puede entender el rechazo a las propuestas artísticas comentadas, esto último atendiendo principalmente desde qué medios se publicaron las reseñas: *El Mercurio* y *P. E. C.*, periódicos conservadores y vinculados a la derecha, a la extrema derecha en el caso de *P. E. C.*, relacionados a grupos que tendrían interés en desprestigiar o frenar cualquier tipo de manifestación de corte izquierdista.

Rasgos característicos de la Feria como tema

El carácter inédito de la Feria de Artes Plásticas incidió en que muchas de las reseñas que se escribieron se enfocaran en su

descripción y valoración como evento cultural más que como actividad artística. Incluso un crítico de arte como Enrique Lihn se ocupó de estos aspectos por sobre la reseña de las obras presentadas. En su artículo «Primera Feria de Artes Plásticas, empresa del optimismo y la fantasía», publicado en revista *Ultramar*, Lihn no ahorró detalles en dar cuenta de la organización de la actividad, de las personas detrás de su gestión y de la inspiración que dio origen a la muestra a orillas del río Mapocho, pero dejaba ver ciertas aprehensiones en cuanto a su resultado como exposición artística:

Insisto en el carácter fantasioso de la primera Feria de Artes Plásticas, pues, aunque en la práctica ha sido el suyo un éxito en todo sentido, incluso comercial, y hasta un éxito comercial por excelencia, nadie habría podido embarcarse en la aventura sin una buena provisión de sentido del humor, que no sólo nos ayuda a sobrellevar el fracaso, sino que es indispensable para poner en pie cierto género de utopías que participan, sustancialmente, de su carácter. [...] Las personas sesudas y graves, por su parte, rechazaron cortésmente la invitación que se les hizo o no hicieron llegar sus tarjetas de visita. Yo habría apostado, como ellos, que se iba directo al fracaso⁶⁷³.

Pese a esta opinión que denotaba su poca fe en la actividad, así como también el rechazo que produjo en algunas personas, Lihn consideró que la primera Feria era «un índice de la realidad social del arte en Chile», y como tal se dio a la tarea de situar el evento en el contexto artístico-cultural nacional.

Prácticamente todos los críticos nombrados se dejaron llevar por las características de la Feria de Artes Plásticas en su calidad de evento artístico-cultural, destacando, en general, los rasgos más peculiares de la exposición, como la diversidad de artistas y obras presentes o el protagonismo del público, según se revisó en los capítulos anteriores. Sobre estos aspectos los comentarios fueron positivos y negativos, y llama la atención que hasta cambiaron con el tiempo. Uno de los elementos a la vez más celebrado y discutido fue la variedad artística. Ya se ha revisado la opinión

⁶⁷³ Lihn, *Textos...*, *op. cit.*, pp. 106 y 107.

ambivalente del crítico Antonio Romera específicamente sobre la inclusión de artistas aficionados, y es que este punto fue clave en la valoración de la Feria. El crítico Víctor Carvacho ponía de manifiesto que en una exposición en la que «hay de todo» el público excepcionalmente podía «descubrir valores artísticos significativos. Y por la sencilla razón de que sobran los concurrentes de buena voluntad y se pierden en el montón los pocos artistas que siempre cuentan»⁶⁷⁴. Sobre las obras, en tanto, se reprochaba «la presencia de expresiones vulgares, de imitaciones, de subproductos para turistas, de copias [...]»⁶⁷⁵. Reseñas como las expuestas demuestran que una parte de la crítica no recibió favorablemente la muestra, llegando incluso a la descalificación de la Feria de Artes Plásticas en tanto exposición artística.

Quien también se refirió a los rasgos característicos de la Feria de Artes Plásticas fue la comentarista Nena Ossa, publicando reseñas sobre el evento en revista *P. E. C.* desde la séptima edición. Si bien en sus artículos hizo referencia a expositores y obras, se interesó más por aspectos informativos y hasta anecdóticos de la actividad. Comentó, por ejemplo, el cisma que resultó en dos espacios de exposición en la séptima Feria de 1965⁶⁷⁶, el quiebre entre el MAM y la Municipalidad de Santiago en 1966⁶⁷⁷ o las características de las dos versiones de la novena Feria de Artes Plásticas en 1967⁶⁷⁸. Se podría señalar que el interés de Ossa radicaba en situar y posicionar la actividad en el contexto artístico-cultural capitalino, pues no ahorró detalles al individualizar a las y los artistas participantes, pero tampoco eludió dar a conocer y opinar acerca de los antecedentes más polémicos del conflicto entre la entidad edilicia y el MAM, no dudando en tomar una postura de defensa hacia los integrantes del museo. Sus crónicas se acercan más a un comentario socio-cultural que artístico, acorde a la sección donde se publicaban, «En su mundo por Nena Ossa», de corte cultural pero misceláneo. A estos comentarios se suman otros de similares características expresados por personas que no ejercían

⁶⁷⁴ Carvacho, “Tercera Feria de Artes Plásticas”, p. 3.

⁶⁷⁵ “Tercera Feria de Arte en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1961, p. 3.

⁶⁷⁶ Ossa, “Algunos...”, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷⁷ Ossa, “Entretelones...”, *op. cit.*, pp. 20 y 21.

⁶⁷⁸ Ossa, “Ferias ...”, *op. cit.*, p. 23.

la crítica de arte, pero sí se dedicaban al comentario cultural o general en revistas como *Ercilla*, *Eva*, *Žig-Žag*, *7 días*, y en diarios como *La Nación*, *Las Últimas Noticias* y *El Siglo*, referenciados a lo largo de esta investigación.

Las reseñas sobre la Feria de Artes Plásticas como actividad artístico-cultural que se difundieron en el diario *El Siglo*, en particular, son de interés porque expresan la postura hacia la práctica del arte que en ese momento asumía un sector de la izquierda de nuestro país. Luis Enrique Délano, en la tercera edición de 1961, señalaba: «Quizás la parte más interesante de nuestra Feria sea el contacto del pueblo con el ejercicio mismo de las artes plásticas [...]», y más adelante agregaba:

El hecho de que se hallen en la Feria desde los grandes de nuestra plástica hasta humildes muchachos que recién comienzan; la participación de grupos de artistas pertenecientes a establecimientos educacionales, a talleres artísticos, a grupos que siguen escuelas determinadas; todo eso es muy valioso, del interés más alto⁶⁷⁹.

Délano juzgaba como un aspecto importante que en la Feria el arte se presentó de manera horizontal, tanto en lo que respecta a los artistas participantes como también en su contacto con el «pueblo». Similar postura tuvo su colega comentarista Luis Alberto Mansilla, quien opinaba que el arte era una «necesidad del hombre sencillo» y no un ámbito de exclusivo interés de las «élites»:

Los tenaces exquisitos pasados de moda se empeñan en afirmar que el arte es un producto y un patrimonio de las élites ¿de qué élites? De los muy cultos, muy inteligentes, muy sensibles, dicen ellos. Casi siempre estas élites son una desilusión. Si alguien las escarba un poco no encuentra cultura ni inteligencia, sino un snobismo o una incoherencia que sólo es clara en el desprecio a las masas que por sus limitaciones o prejuicios son incapaces de entender⁶⁸⁰.

Los comentarios de tipo cultural que sobre la Feria de Artes Plásticas se escribieron en el diario *El Siglo* contrastan con la poca

⁶⁷⁹ Délano, «La Feria...», *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸⁰ Mansilla, *op. cit.*, p. 4.

atención que la exposición concitó en Carlos Maldonado, crítico de arte que colaboraba en ese periódico. Maldonado dedicó reseñas a varias exposiciones, y en el marco del comentario de una de ellas se refirió de manera escueta a la actividad:

Este final de año ha sido más abundante en exposiciones que nunca: no hace mucho nos referíamos al certamen pictórico instituido por la Compañía de Acero del Pacífico, y en el mes de noviembre han abierto sus puertas la Primera Bienal de Grabado Americano y el LXXIV Salón Oficial de Artes Plásticas (que comentamos ahora) y además, se acaba de inaugurar la Feria de Artes Plásticas, que desde algunos años se está llevando a cabo en las riberas del Mapocho⁶⁸¹.

De acuerdo al tema de la columna en que se inscribió la referencia a la muestra, resaltando la «corriente realista» que se percibió en las obras del Salón Oficial de ese año, es probable que la indiferencia del crítico se explique por el tipo de obras que mayoritariamente se presentaron en la Feria, es decir, obras abstractas, a las que se prestó atención por parte de críticos de otros medios. Por otra parte, el desinterés podría residir también en no considerar el mérito artístico de la exposición, tal como una parte de la crítica consideró y reflejó en las reseñas sobre la actividad.

EL ROL DE LA CRÍTICA DE ARTE

Entre los comentarios de carácter general que José María Palacios expresó sobre la quinta edición de la Feria, destacaron algunas referencias y reflexiones acerca de la función misma de la crítica de arte en la actividad. En uno de estos comentarios señalaba:

Aquí los críticos no valen. O sirven de muy poco. Cada espectador lo es por derecho propio y porque para eso tiene su gusto. Y vienen por esto latas polémicas, en donde lo severo de un juicio no trasciende y donde tampoco adquiere relieve la tontería encerrada en una frase que quiso definir otro juicio⁶⁸².

⁶⁸¹ Maldonado, “El Salón...”, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸² J. M. P., “La Feria...”, *op. cit.*, p. 3.

En esta breve pero rotunda opinión expresada por Palacios se ponen de relieve dos aspectos vinculados con las características y funciones de la crítica de arte. Uno se relaciona con los rasgos que definen el tipo de contenido y escritura, que, a juzgar por las palabras del crítico, se caracterizarían por ser complejos y difíciles de entender. Y lo otro se relaciona con la función de la crítica, puesto que al mostrarse favorable de conceder al espectador tanto la prevalencia de su gusto personal como la autonomía para establecer sus propios juicios valorativos, el rol de los críticos como mediadores queda en entredicho.

Uno de los aspectos que la autora Valverde establece como central de la función de los críticos de arte es su papel como intermediarios entre los artistas —y sus obras— y el público. Principalmente en el contexto de los salones decimonónicos, los comentarios de los críticos servían para visibilizar públicamente la obra y, con ello, fijar su valor de mercado. Por otra parte, la finalidad pedagógica que adquirirían los textos se relacionaba no solamente con su intención informativa, según se revisó más arriba, sino que también con la formación del gusto de las personas.

La presencia de las y los artistas en la Feria de Artes Plásticas posibilitó no solo la facultad de la venta directa de obras, sino que especialmente la oportunidad de diálogo con las personas. El ejercicio de los críticos no tenía cabida, o no tenía tanta importancia, en una relación entre artista y público que se había constituido de manera directa. Por otra parte, la apabullante cantidad y diversidad de obras, destacada en varias reseñas de la exposición, sobrepasó la función mediadora de la crítica puesto que no se pudo hacer cargo de todo lo que las personas podían contemplar. Y, quizás más significativo, al público de la Feria, no especializado, simplemente no le importaba la opinión de los críticos, como se puede desprender de otro comentario de Palacios:

Si el arte se revolucionara con la Feria, la revolución consecuente sería la muerte de los críticos de arte. Allí opina el público. Y hasta compra «obras de arte». El tiempo les dirá que se equivocaron; pero la Feria les hizo creer que habían sacado «el gordo»⁶⁸³.

⁶⁸³ Palacios, “v Feria de Artes Plásticas. II”, *op. cit.*, p. 9.

A juzgar por esta última opinión, se pone de manifiesto que incluso un crítico como José María Palacios, que en general tuvo una positiva opinión de la Feria de Artes Plásticas, cuestionaba el mérito artístico de la exposición.

Pero si la crítica de arte no cumplía una función mediadora para el público de la Feria de Artes Plásticas, según Palacios, cabe preguntarse si habrá cumplido una función en la validación del trabajo artístico de quienes expusieron en ella. Nuevamente a partir de un comentario de este crítico se hará referencia a este aspecto, específicamente enmarcado en la obra plástica de Violeta Parra. Sobre la segunda edición de la Feria, José María Palacios escribió:

Unos pasos más y Violeta Parra me sale al paso. Se la conoce normalmente como folklorista, investigadora, autora e intérprete. Pero aquí se muestra como tejedora y pintora. Su línea de dibujo, débil como la de un niño, ofrece en cambio ese imponderable de la elementalidad, ese avizorar sin penetrar, que juzga lo trascendente con intuición y no con razones. De aquí una cierta funcionalidad gráfica, emparentada con la utilizada por los ceramistas campesinos. Sus Cristos llaman la atención. Y lo mismo el vibrante cromatismo de sus tejidos⁶⁸⁴.

Además de resaltar el tipo de escritura de Palacios, como ya se comentó, con tendencia a una descripción literaria más que a una valoración analítica, interesa destacar lo significativo que resulta que en su ejercicio como crítico de arte se haya detenido y reseñado la obra de Violeta Parra, mientras para muchos pasó prácticamente desapercibida. Eduardo Martínez Bonati recordaba poco tiempo después de la muerte de Parra la indiferencia que causaron sus obras en la actividad:

Cuando, hace años, los tapices de Violeta Parra colgaban en la primera Feria de Artes Plásticas, nosotros pasamos frente a ellos y no fuimos capaces de participar de ellos, de querer tener esas cosas. Ahora quizás todos queremos tener un tapiz de Violeta Parra⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ Palacios, "Segunda Feria de Artes Plásticas (IV)", *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸⁵ José María Arguedas, *et al.*, "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores: Violeta Parra", p. 74. Martínez Bonati señala que Violeta Parra exhibió

Un segundo aspecto que se destaca es saber que Violeta Parra no era indiferente a la crítica. En una carta escrita por ella en 1964 justamente a José María Palacios, a raíz de una exposición de sus tapices y pinturas en la Universidad de Ginebra, Suiza, le señalaba: «La crítica de primera. No olvido que tú fuiste el primero en dedicar unas líneas a mis trabajos en arpillera y cartón. Luego Hugo Goldsack y finalmente un crítico de La Nación que me molió los huesos»⁶⁸⁶. Parra haría referencia a una reseña sobre la edición de la Feria de 1961, en que se señalaba: «La tercera Feria tiene cosas horrosas. En un país en el que se rinde culto a lo feo, esos horrosos producen general gozo. Por ejemplo, unos cartones pintarrajeados por Violeta Parra»⁶⁸⁷. Aunque el caso de Violeta Parra es excepcional, no solo dentro de la producción plástica del campo artístico local, sino que en el ámbito cultural en general, y, por este motivo, difícilmente se puede tomar la crítica a su obra y su reflexión como ejemplar, se instala como un elemento de discusión acerca del rol que la crítica de arte tuvo en la Feria de Artes Plásticas en cuanto a la validación artística de las y los expositores.

Lo que se podría señalar, no obstante, es que la crítica de arte jugó un papel importante en el posicionamiento de la Feria de Artes Plásticas como exposición artística. Comentarios como el que se acaba de citar, haciendo referencia a las «cosas horrosas» que se exhibían en la muestra, no fueron escasos y aumentaron al reseñar las versiones de la Feria de Artes Plásticas que organizó la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal desde 1966, cuando fue una opinión generalizada constatar la baja calidad de las obras presentadas y la mayor inclusión de productos semi-industriales, como se puede revisar en el segundo capítulo. A esta situación se suma el hecho que críticos de arte reconocidos apenas se refirieron a la exposición. Ya se vio en este capítulo que Carlos Maldonado solamente nombró la Feria como parte de las actividades de fin de año. Nathanael Yáñez Silva, por otra parte, al parecer ni siquiera asistió al evento, pues al entregar

tapices en la primera Feria de Artes Plásticas, cuando en realidad fue en la segunda edición. En la primera Feria, Parra exhibió figuras en greda.

⁶⁸⁶ Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, p. 169.

⁶⁸⁷ “Tercera Feria de Arte en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre de 1961, p. 3.

su opinión sobre las condiciones que consideraba ideales para la contemplación de las obras —revisadas en el quinto capítulo sobre la configuración espacial de la Feria—, comenzaba su artículo señalando:

He recibido una invitación, que me honra, de los organizadores de lo que se llama «La Feria de Artes Plásticas», que se celebra en estos momentos en el Parque Forestal, y que viene realizándose hace ya tres o cuatro años, con numerosa concurrencia de público.

Respondo a esta carta tan gentil, dando en esta crónica las razones que me han valido para abstenerme de concurrir a ese popular certamen [...]⁶⁸⁸

La crónica de Yáñez denota la poca importancia que él le otorgó a la actividad, lo que significó rechazar una invitación cursada directamente por sus organizadores. Esta indiferencia por parte de algunos críticos de arte, junto con las opiniones negativas acerca de las obras expuestas, habrían influido en el poco reconocimiento de la Feria de Artes Plásticas dentro del campo artístico de manera contemporánea y, consecuentemente, en su escasa presencia, también, en publicaciones de historia del arte chileno.

⁶⁸⁸ Yáñez Silva, “El ‘ambiente’...”, *op. cit.*, p. 4.

UN EVENTO INCÓMODO EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL

La Feria de Artes Plásticas irrumpió en la escena artística local como una iniciativa sin precedentes que prometía establecer en la ciudad de Santiago un espacio alternativo para la exhibición y venta de obras. La muestra que se implementó en la orilla del río Mapocho en el parque Forestal cumplió este objetivo ampliamente, consiguiendo la participación de un número importante de artistas y atrayendo una gran cantidad de público, así como también logró instalarse en el circuito de actividades de difusión artística de la capital. Aunque la Feria no se posicionó como una actividad más de este circuito, integrado por salones de arte, exposiciones colectivas e individuales y certámenes artísticos auspiciados por empresas privadas, se distinguió de ellas por una serie de características que la asemejaron más a un evento artístico-cultural que a una exposición de arte propiamente tal.

Estas características se relacionan con la oferta programática que se puso a disposición de la ciudadanía: además de la participación de artistas se contó con la presencia de artesanos y artistas aficionados, e incluso escritores, dando a conocer sus heterogéneos trabajos, y también se incluyeron diversos espectáculos artístico-culturales. A estos elementos se debe sumar la ubicación al aire libre del evento, que influyó en la estructuración física de la muestra configurándola de manera diferente a espacios como museos y galerías. Pero más allá de las particularidades que se materializaron en cada una de las ediciones y versiones de la Feria de Artes Plásticas, es interesante constatar que sus rasgos distintivos se constituyeron desde la etapa de planificación de la actividad.

FERIA DE ARTES PLÁSTICAS Y MUSEO DE ARTE MODERNO: UN MODELO DE GESTIÓN EXITOSO Y UN ACTOR INSTITUCIONAL INCÓMODO

Uno de los primeros aspectos que llama la atención sobre la Feria de Artes Plásticas fue su forma de organización. Durante su

trayectoria pasó de una gestión privada con apoyo de la institucionalidad pública y artístico-cultural a una gestión de carácter institucional. De esta última, se derivó una de las acciones más importantes con respecto a la implementación y funcionamiento de la actividad: la creación del Museo de Arte Moderno (MAM).

Acerca de la gestión privada, un elemento que resalta es la importancia de las personas tras la organización de la Feria, en concreto los actores involucrados en la puesta en marcha de la primera edición, ya que al ser una actividad que no contaba con antecedentes en el país, lograron configurar un modelo inédito para ejecutarla. El modelo de gestión implicó la interacción de las personas a cargo de la organización con actores institucionales tanto del sector público como del privado, esto último relacionado principalmente con la captación de recursos materiales para la implementación de la estructura física de la muestra y de recursos financieros para el funcionamiento general del evento.

Dentro de este contexto, interesa destacar que entre quienes organizaron la primera Feria se encontraban personas ligadas al ámbito artístico, pero otros eran personas de profesiones y ocupaciones diversas con cercanía al mundo cultural por gusto o afición, como el propio Germán Gasman, creador de la Feria, que era un abogado parcialmente involucrado con el área de la cultura a través de su trabajo. En específico, las conexiones que algunos de los organizadores tenían con el mundo empresarial habría facilitado las labores de gestión de auspicios con la empresa privada. Este aspecto fue recalcado en la prensa, aun cuando la relación entre la empresa privada y la ejecución de actividades artísticas no era inusual hacia la década de 1960, como lo señalan Gaspar Galaz y Milan Ivelic. Aunque la diferencia radica en que los casos citados por estos investigadores dan cuenta principalmente de auspicios de una sola empresa para exposiciones y concursos realizados en espacios establecidos e institucionales, eventos que se conocían por las siglas de las firmas comerciales —por ejemplo, Concurso de Pintura CRAV y Premio de la Compañía de Acero del Pacífico CAP—. En la Feria de Artes Plásticas, en cambio, se reunió el financiamiento y colaboración de varias empresas con el fin de implementar desde la infraestructura de la muestra hasta los premios de los concursos, es decir, prácticamente la totalidad de la actividad.

Con respecto a la vinculación con la institucionalidad pública, fue fundamental el patrocinio y colaboración de la Municipalidad de Santiago, ya que además de autorizar el uso del lugar, el parque Forestal, la entidad edilicia fue tomando cada vez mayor protagonismo en la organización del evento. En esta misma línea, el apoyo que se entregó desde la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO), a través de su Departamento de Cooperación Técnica y el Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP), significó estimular la participación de artesanos en la actividad, comunidad que fue teniendo una creciente presencia e importancia en la Feria de Artes Plásticas.

El modelo de gestión de la primera Feria de Artes Plásticas consideró también la institucionalidad artístico-cultural. La Universidad de Chile se hizo presente a través de la colaboración prestada desde la Facultad de Bellas Artes, en especial de la Escuela de Artes Aplicadas. Y nuevamente aquí toma protagonismo una persona tras la institución, el decano de la Facultad mencionada Luis Oyarzún, quien participó en inauguraciones de la Feria y se mostró solícito para apoyar la actividad. Además, la coordinación de instituciones culturales, entre éstos instituciones bi-nacionales, se anotó como otro punto alto de la organización, pues otorgaron su apoyo para las presentaciones artístico-culturales.

En cuanto a la gestión de carácter institucional, destaca la formación del Museo de Arte Moderno (MAM) poco antes de la implementación de la segunda Feria de Artes Plásticas, creado con el objetivo de organizar esta actividad y canalizar las gestiones que en la primera edición se habían concretado prácticamente a título personal. Y si bien a través del MAM se organizaron siete ediciones de la Feria, desde 1960 hasta 1967, y otras actividades similares en la capital e incluso en regiones, esta entidad no logró posicionarse como una institución artístico-cultural porque no llegó a constituirse propiamente como museo ni contar con un espacio físico donde funcionar. Desde los actores institucionales de la Universidad de Chile se percibía al MAM como una entidad «fantasma» y se consideraba que sus integrantes operaban de manera informal. Se evidencia en esta situación las tensiones entre los integrantes de un mundo del arte profesional, según la denominación de Howard Becker, y quienes funcionaban en una situación de desorganización e informalidad.

Se puede señalar entonces que, mientras la Feria de Artes Plásticas se instaló como una actividad exitosa en cuanto a la participación de expositores y a la cantidad de público que atrajo, el Museo de Arte Moderno, en cambio, se instituyó de forma irregular, situación que tensionó las relaciones de los organizadores de la Feria con los actores de la institucionalidad artística del momento, básicamente relacionada con las labores de extensión cultural de la Universidad de Chile. En definitiva, el Museo de Arte Moderno se convirtió en un actor institucional incómodo.

La situación de informalidad del MAM en el contexto artístico-cultural habría repercutido en la trayectoria de la Feria de Artes Plásticas, pues ya se vio cómo prevaleció la institucionalidad oficial en la organización de las exposiciones que la Municipalidad de Santiago organizó en 1966 en conjunto con entidades artísticas establecidas y de vasta trayectoria como el propio Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Sociedad Nacional de Bellas Artes, entre otros.

UNA FERIA DE ARTE CON TINTES DE FESTIVAL

Si bien la Feria de Artes Plásticas se planificó como una exposición de arte que consideraba la venta directa de obras por parte de los artistas, tal como funcionaban los referentes internacionales en los que se inspiraron los organizadores y como su nombre lo indica, la presencia de artesanos desde su primera edición y el paulatino crecimiento en la participación de artistas aficionados le otorgó una esencia y fisonomía distinta en comparación a actividades y lugares dedicados a la exhibición artística.

Con respecto a la exposición artística, dos rasgos se instalaron como característicos de la muestra: la presencia de los artistas en el lugar con el doble objetivo de instaurar la comercialización directa de las obras y entablar una relación cercana con los visitantes, y el criterio de libre participación que posibilitó la conjunción de expositores diversos, rasgo que también permitió diferenciar a la Feria de exhibiciones que operaban en base a la selección artística como el Salón, actividad con la que constantemente se la comparó.

Producto del criterio de libre participación, en la Feria se presentaron artistas que practicaban distintas disciplinas, seguían

estilos y tendencias artísticas diversas, y trabajaban en variadas materialidades, exhibiéndose pinturas, grabados y esculturas que iban desde obras figurativas a abstractas, hasta propuestas en que se desdibujaban los límites entre la bi y la tridimensionalidad e incorporaban tópicos extra-artísticos como motivo de las obras, el denominado «arte objetual» por Gaspar Galaz. Así, la Feria se convirtió en un reflejo del ámbito artístico del momento. La exhibición de estas obras junto con las artesanías, producciones de arte aplicado y heterogéneas obras de artistas aficionados, en tanto, generó una fisonomía peculiar a la muestra, calificada de manera general como desordenada y abigarrada.

Además de hacer referencia a la gran variedad de obras en exhibición, los calificativos de desordenada y abigarrada que se utilizaban para caracterizar a la Feria también se derivaron de su locación, específicamente en el parque Forestal. En ese emplazamiento el espacio expositivo fue descrito como estrecho, factor que influyó en la disposición apretada de las obras y afectó negativamente el acto de su contemplación, aspectos que habrían contribuido a restarle méritos artísticos a la muestra. En cambio, esta configuración espacial se consideró más propia de la exhibición y venta de la artesanía, pues remitía a la informalidad y desorganización de las ferias libres, lugares en donde históricamente se comercializaban los productos artesanales y manufacturados en nuestro país.

La ubicación en el parque Forestal, no obstante, contribuyó al posicionamiento de la Feria de Artes Plásticas como evento artístico-cultural, tanto por la calidad de «barrio artístico» del sector, pasando a ser una más de las «presencias artísticas» que definen este tipo de zonas, según lo establece el autor Jesús-Pedro Lorente, como por la centralidad del lugar que posibilitó la afluencia de una gran cantidad y diversidad de público. El numeroso público, por su parte, le otorgó un carácter multitudinario a la Feria y un ambiente festivo, como fue destacado por varios comentaristas, entre ellos Antonio Romera, aspectos que se reforzaron porque la oferta programática del evento también incluyó el desarrollo de actividades de esparcimiento como concursos para público infanto-juvenil y la implementación de lugares de venta de bebida y comida.

Por los rasgos comentados, se puede establecer que la muestra se alineó a una concepción amplia de feria de arte, más cercana

a un festival artístico que a una exposición. Se vincula, en este sentido, con los aspectos simbólicos que el autor Christian Morgner define en las ferias artísticas en tanto evento socio-cultural, relacionada con tres características: lo festivo, la interrupción de la vida diaria y la concreción de un propósito particular o misión. La Feria de Artes Plásticas se caracterizó por su ambiente distendido y festivo, también por representar para las personas que la visitaban un alto en su cotidianidad y, por último, por significar para organizadores y expositores participantes la materialización de una instancia de encuentro artístico y la posibilidad de comercialización de obras. Esta idea se refuerza por el hecho que el propio gestor de la Feria, Germán Gasman, la proyectaba como un «Festival Continental de Arte» distintivo de la ciudad de Santiago, que contribuyera a destacarla dentro del ámbito cultural sudamericano, tal como el autor Paco Barragán indica que un evento artístico-cultural puede incorporar y posicionar una ciudad en la escena cultural internacional.

LA FERIA BAJO LA MIRADA CRÍTICA

La Feria de Artes Plásticas atrajo la atención de la prensa semanas antes que se llevara a cabo su primera edición, abordando aspectos como los modelos internacionales que habían inspirado a sus gestores y la organización de la actividad. Una vez implementada y funcionando, las noticias en los diarios daban cuenta del programa artístico y los pormenores de su desarrollo, y en artículos y comentarios en diarios y revistas se trataba la importancia cultural del evento. En menor medida se dedicaron críticas de arte, las que igualmente se publicaron en medios periódicos. El panorama descrito se repitió para las primeras ediciones de la actividad. Con los años disminuyeron las noticias en general y especialmente las críticas de arte, aunque cuando se producían situaciones excepcionales, la Feria acaparó noticias y hasta titulares y portadas, como fue el caso de la exhibición de las obras que la prensa denominó «arte pop».

Un aspecto que es interesante destacar acerca de la publicación de noticias, artículos, comentarios y críticas en la prensa es prestar atención a la tendencia ideológica de los medios. Se hizo

referencia específicamente a este factor en el capítulo que trata sobre la recepción crítica de la Feria, pero fue un elemento que estuvo presente a lo largo de toda la investigación. En los diarios en los que se encontró mayor información sobre la actividad fueron *La Nación* y *El Mercurio*, lo que se condice con su inclinación a publicar asiduamente noticias culturales. En el caso de *La Nación*, se notó su calidad de órgano de difusión de gobierno cuando cubrió las noticias acerca de las ediciones de la Feria de Artes Plásticas que se realizaron bajo las administraciones de Eduardo Frei y de Salvador Allende. Por ejemplo, sobre las Ferias realizadas durante el gobierno de la Democracia Cristiana se hacía referencia a la «alta calidad» de las obras, mientras en otras publicaciones se indicaba justamente lo contrario; cuando la Feria se realizó en el periodo de la Unidad Popular, en tanto, se publicaron artículos dando cuenta de los nuevos lineamientos ideológico-culturales que había adoptado el evento. Otro caso interesante es el del diario *El Siglo*. Las noticias y sobre todo comentarios que se publicaron en ese periódico ponen el acento en dos elementos: la diversidad de expositores presentes, destacando la reunión entre «consagrados» y debutantes, así como también la participación de artesanos, y, de manera especial, la importancia de la Feria de Artes Plásticas para acercar el arte y la cultura al pueblo. Por último, la escasez de noticias e incluso la omisión de comentar la Feria de Artes Plásticas también se puede explicar a partir de la tendencia ideológica de los medios.

En relación a la recepción crítica de la Feria de Artes Plásticas, generó más bien reseñas y comentarios en que se abordaba de manera breve e informativa aspectos como los artistas participantes y en menor medida obras expuestas, pero no se constituyeron en textos analíticos ni reflexivos. De manera significativa, fueron las propias características del evento las que tomaron protagonismo en los comentarios concitando la atención de críticos como Enrique Lihn, Antonio Romera, Pedro Labowitz y José María Palacios. Uno de los aspectos que llamó la atención fue su éxito como actividad artístico-cultural en cuanto a público, principalmente, pero también se destacaba su gestión, como fue el caso de Lihn resaltando la captación de recursos de la empresa privada. La comentarista Nena Ossa, por su parte, también incurrió en el tipo de comentario en el cual abordaba no solamente las características

de la actividad sino también elementos como los pormenores de su organización, especialmente cuando la Feria de Artes Plásticas cambió su locación al parque Balmaceda de Providencia. En este sentido, los artículos de Ossa se acercan más a un comentario socio-cultural que artístico.

Este tipo de reseñas habría influido de manera negativa en la evaluación de la Feria como espacio de difusión artística, pues no se tomaron en cuenta elementos específicamente artísticos, sino que, al contrario, primó el comentario de los rasgos extra artísticos de la exposición. De esta manera, el posicionamiento de la actividad en el circuito artístico no se alcanzó a través de su recepción crítica, pese a que a lo largo de sus años de trayectoria participaron numerosos artistas, se consolidó como una plataforma de exhibición y venta de obras, y se llevaron a cabo concursos para estimular la creación artística. Sobre este último aspecto, aun cuando se realizaron certámenes artísticos, la Feria no se constituyó en una instancia de reconocimiento para los artistas, más bien había surgido como un espacio alternativo a los lugares y actividades artísticos «consagratorios» que, según Galaz e Ivelic, estaban en tela de juicio en ese periodo.

ENTRE UN FESTIVAL ARTÍSTICO Y UN MERCADO DE ARTESANÍAS

Luego de revisar la trayectoria de la Feria de Artes Plásticas se puede constatar que se instaló como un escenario que da cuenta del estado del arte chileno de la década de 1960 y, de manera más amplia, en un reflejo de los cambios que en ese periodo estaban operando en el campo cultural, motivado por las situaciones y acontecimientos que a nivel social y político preocupaban a las y los artistas y que se convirtieron, en algunos casos, en asunto de sus obras. Los temas de corte político que se visibilizaron en la Feria, como la visita de José Gómez Sicre, la petición de firmas para pedir por la liberación de Siqueiros o la proliferación de obras con la imagen del «Che» Guevara, se instalan con posibilidades de desarrollarse en el futuro, estableciendo, por ejemplo, la posición de Chile en la llamada Guerra Fría Cultural específicamente en el ámbito artístico, y el papel que le cupo en este contexto a algunas iniciativas como la propia Feria de Artes Plásticas.

Con respecto a la situación de la Feria de Artes Plásticas en el medio artístico a nivel local, el lineamiento que se tomó en la presente investigación fue valorar esta actividad bajo la premisa que la autora Anna María Guasch sigue para el estudio de las exposiciones colectivas, no tan solo atendiendo al «discurso de la creación», representado por las obras artísticas en exhibición, sino que también tomando en cuenta el «discurso de la recepción», que implica conocer y ponderar la respuesta de los actores del mundo del arte ante la muestra. En cuanto al «discurso de la creación», si bien la Feria de Artes Plásticas contó con la participación de numerosos artistas y, como se acaba de señalar, posibilitó la circulación de obras representativas y paradigmáticas del periodo, este resultado parcial se debe conjugar con el «discurso de la recepción» para obtener una conclusión global del impacto del evento. Según se revisó, desde la etapa de organización de la actividad algunos actores del mundo del arte y de la cultura, representados principalmente por funcionarios de la Universidad de Chile, se mostraron reacios a colaborar en la implementación de la Feria y expresaban su rechazo al actuar del Museo de Arte Moderno. En cuanto a la crítica de arte, se configuró más como un comentario que como un análisis estético-artístico, y con el tiempo se fue ocupando de las particularidades del evento dejando de lado la referencia a los artistas y obras expuestas. Esta situación significó un bajo reconocimiento de la Feria de Artes Plásticas como actividad artística de manera contemporánea, lo que habría repercutido, luego, en su escasa presencia a nivel historiográfico.

Debido a los rasgos que la Feria de Artes Plásticas adquirió como actividad, más que en el circuito de difusión artística, se destacó y posicionó como un evento artístico-cultural, así como también como un antecedente para el desarrollo y difusión del área de la artesanía. En la época de realización de la Feria, mediados del siglo XX, el campo artesanal en Chile mostraba mucho dinamismo, pues se estaban incorporando actores institucionales importantes para el fomento a su producción y comercialización, como SERCOTEC, INDAP y la Galería Artesanal de Centros de Madres CEMA, entre otros. La Feria de Artes Plásticas se podría instalar como uno más de estos actores institucionales, específicamente relacionado a los canales de difusión y comercialización de estos productos, es decir, como un mercado de artesanías.

La Feria de Artes Plásticas otorgó visibilidad a las y los artesanos. Con la Feria se los dio a conocer al público santiaguino, y después de esta experiencia proliferaron las ferias de artesanía en regiones, algunas de ellas llevadas a cabo por el mismo Museo de Arte Moderno. Asimismo, el protagonismo que adquirieron los mismos cultores y su labor, junto con la notoriedad de sus productos, probablemente fueron factores que sirvieron para promover su presentación en espacios tradicionales de exhibición artística, como lo fue el caso de la muestra de artesanía realizada en la Galería Carmen Waugh en 1965. Aunque quizás uno de los antecedentes más elocuentes de la promoción que significó la Feria para la artesanía fue que uno de sus organizadores, Lorenzo Berg, después prosiguió con esta labor a cargo de las Ferias de Artesanía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

ANEXOS

ANEXO 1. EXPOSITORAS Y EXPOSITORES

Las y los expositores participantes están ordenados alfabéticamente, indicando la edición de la Feria de Artes Plásticas en la que participaron. Los datos e información se obtuvieron del sitio web www.artistasvisualeschilenos.cl. En los casos de artistas y artesanas o artesanos que no están publicados en este sitio o de información adicional incluida, se indica la fuente en nota al pie de página.

Carmen Aldunate (1940). Pintora y dibujante. Estudios en la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. También realizó estudios en el Departamento de Arte de la Universidad de California en Davis, Estados Unidos. Participó en las ediciones primera (1959) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la tercera edición se adjudicó el Concurso de Expositores.

Nemesio Antúnez (1918-1993). Pintor y grabador. Estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Chile y Magíster en Arquitectura en la Universidad de Columbia, Estados Unidos. Su temprana incursión en la plástica hizo que se desarrollara profesionalmente en diversas disciplinas artísticas, como la pintura al óleo, la acuarela, el dibujo y el grabado, perfeccionándose en el extranjero. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960), tercera (1961) y quinta (1963) de la Feria realizada en el parque Forestal. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.

Francisco Ariztía de Ferari (1943-2022). Pintor. Estudios de dibujo, pintura y grabado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones sexta (1964)

- y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la sexta edición se adjudicó una mención en el Concurso de Expositores.
- José Bálmés (1927-2016). Pintor, nacido en Cataluña, España. Llegó a Chile en 1939. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960), tercera (1961), sexta (1964) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. En la segunda edición obtuvo el Primer Premio de pintura con una pintura abstracta, obteniendo E.º 80. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Gracia Barrios (1927-2020). Pintora. Inició sus estudios con el artista Carlos Isamitt. Luego, mientras realizaba estudios secundarios, realizó cursos vespertinos en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile; posteriormente continuó su formación artística en esta institución. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960), tercera (1961), sexta (1964) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en las ediciones octava (1966) y novena (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Lorenzo Berg (1924-1984). Escultor. Estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1948-1952) y en el School of Sculpture del Royal College of Art de Londres (1959-1960). Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal, integrándose luego al Museo de Artes Moderno. Desde la tercera edición de la Feria (1961) se desempeñó en la organización de esta actividad.
- Pedro Bernal Troncoso (1935). Pintor. Estudios en las Escuelas de Bellas Artes, Artes Aplicadas e Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. En 1959 obtuvo la licenciatura en Artes Plásticas, mención Pintura, y los títulos de Profesor de Estado en Artes Plásticas y Profesor de Artes Aplicadas o de Trabajos Manuales. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y sexta (1964) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la primera edición se adjudicó el Premio de

- Estímulo en el concurso de expositores por una escultura en greda y en la sexta edición se adjudicó un premio de E.º 100 en el concurso de expositores.
- Alicia Blanche (1928-1991). Escultora y dibujante. Estudios de arte con mención en Escultura en la Universidad de Chile. Participó en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Esculturas al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Urban Blank (1922). Escultor, nacido en Suiza⁶⁸⁹. Participó en las ediciones primera (1959) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Roser Bru (1923-2021). Pintora y grabadora, nacida en Barcelona, España. Llegó a Chile en 1939. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el Taller 99. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Francisco Brugnoli (1935-2023). Artista visual. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1959-1964) y en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Participó en las ediciones segunda (1960) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la segunda edición se adjudicó un Premio en pintura. En la séptima edición se presentó como integrante del grupo Los Diablos. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Pablo Burchard Aguayo (1919-1991). Pintor. Estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Chile. Luego de destacar como pintor de acuarelas y témperas, perfeccionó sus estudios artísticos en Estados Unidos. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.

⁶⁸⁹ “Urban Blank: un peregrino del arte entre Chile y Suiza”, *swissinfo*, 1 de marzo de 2007.

- Alicia Cáceres. Artesana urbana, especializada en trabajo en metal. Participó en todas las ediciones de la Feria organizadas por Germán Gasman y el Museo de Arte Moderno⁶⁹⁰.
- Luis Calderón Zorzano (¿1919?). Pintor⁶⁹¹. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Juan Capra (1938-1996). Artista y cantautor⁶⁹². Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal, como parte del Taller de Gráfica Popular.
- Mario Carreño (1913-1999). Pintor, nacido en La Habana, Cuba. Estudios en la Academia San Alejandro en La Habana, en la Escuela San Fernando de España y en México. En 1958 se radicó en Chile. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Felipe Castillo (1931). Escultor. Estudios de Licenciatura en Arte, mención Escultura, en la Universidad de Chile y en L'École de Beaux Arts y en la Academia Le Grand Chaumiere de París, Francia. Participó en las ediciones octava (1966) y novena (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Esculturas al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Sergio Castillo (1925-2010). Escultor. Estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Chile, de pintura y dibujo en la Ecole de Beaux Arts y en la Academia Jullian en París, Francia y, de regreso en el país, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y quinta (1963) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en las ediciones octava (1966) y novena (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. En la primera edición se adjudicó el Primer Premio en el concurso de expositores. También fue parte de la Exposición de Esculturas al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.

⁶⁹⁰ Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 9-23; 97-98.

⁶⁹¹ Germán Barros V., "Luis Calderón Zorzano: pintor desconocido".

⁶⁹² Marisol García, "Juan Capra".

Enrique Castro-Cid (1937-1992). Artista visual. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.

Raúl Célery Zolezzi (1922-2011). Artesano urbano. De formación autodidacta, especializado en trabajo en cobre⁶⁹³. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria del parque Forestal.

Olga Chaín (1924). Pintora. Comenzó su formación artística de manera autodidacta, desde pequeña. Posteriormente, ingresó a la Escuela de Bellas Artes y a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile⁶⁹⁴. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1968.

Santos Chávez (1934-2001). Grabador. Estudios de pintura en la Sociedad de Bellas Artes de Concepción, en 1958, y de grabado en el Taller 99 a partir de 1961. Participó en las ediciones tercera (1961), sexta (1964) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. En la tercera edición se presentó como integrante del Taller de Gráfica Popular. En la sexta edición se adjudicó un premio de E.º 100 en el concurso de expositores. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre de 1966 y participó en la Feria de Artes Plásticas de los años 1967 y 1970, todas actividades organizadas por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal.

Marta Colvin (1907-1995). Escultora. Su primera formación fue autodidacta en el grupo Tanagra en Chillán. Después del terremoto de 1939, se radicó en Santiago e ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile ese mismo año. A fines de la década de 1940 y principios de la década de 1950 fue becada para continuar estudios en el extranjero, donde conoció nuevas tendencias escultóricas. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal. También fue parte de la Exposición de Esculturas al

⁶⁹³ Cáceres y Reyes, *Artesanía...*, *op. cit.*, pp. 49-51; Ignacio Villegas Vergara, *Dibujos y formas en cobre chileno. Artesanía urbana: 1960-1990*, p. 45.

⁶⁹⁴ "Biografía", *Olga Chaín*.

- aire libre de 1966 y participó en la Feria de Artes Plásticas de 1970, ambas organizadas por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal.
- Jorge Cópulo. Pintor, nacido en Argentina⁶⁹⁵. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Ximena Cristi (1920-2022). Pintora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, obteniendo el grado de Licenciada en Artes Plásticas, con mención Pintura, en 1945. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Valentina Cruz (1940-2025). Artista Visual. A los 13 años fue alumna de Nemesio Antúnez. Luego, siguió estudios en la Escuela de Artes de la Universidad Católica de Chile. Realizó también estudios de dibujo en el taller de Carmen Silva, y complementó su formación en el Taller de pintura de Gracia Barrios y de escultura con Paul Harris. Participó en las ediciones segunda (1960) y quinta (1963) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Ladislao Cseney (1905-1983). También conocido como Ladislao Cheney. Pintor, nacido en Hungría. Estudios en la Escuela Libre de Nagy Banya en Transilvania, en la Real Academia de Budapest, en Hungría, y en Roma, Italia. Se radicó en Chile en 1930, y realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones sexta (1964) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Jorge Dahm (1923-1990). Pintor, dibujante y caricaturista. Estudió Derecho y Arquitectura, pero se dedicó a las artes por su preparación musical y estudios de pintura y escultura en el taller de Tótila Albert. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Thomas Daskam (1934-2017). Dibujante, pintor y fotógrafo, nacido en Estados Unidos. Estudios de Diseño y Arte Comercial en Cleveland, Estados Unidos. Participó en las ediciones tercera (1961) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en

⁶⁹⁵ Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, *LXXIII Salón Oficial de Artes Plásticas 1962*, [p. 12].

- el parque Balmaceda. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Fernando Daza (1930-2016). Pintor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal, adjudicándose un premio en el concurso de expositores. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Irene Domínguez (1930-2018). Pintora y grabadora. Su primera formación fue autodidacta. Luego, siguió estudios de manera particular con el artista Miguel Venegas Cifuentes, posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en la Universidad Católica y en el Taller 99. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Luz Donoso (1921-2008). Grabadora y artista visual. Estudió Medicina. Posteriormente, estudió grabado en el Taller 99 y pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile⁶⁹⁶. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal, como integrante del Taller de Gráfica Popular.
- Dinora Doudtchitzky (1914-2004). Pintora y grabadora, nacida en Ucrania. Realizó estudios en la Academia Nacional y en la Escuela Superior de Bellas Artes en Argentina. En 1939 llegó a Chile y prosiguió sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la segunda edición se adjudicó el Segundo Premio de dibujo y grabado.
- Inge Dusi (1932). Artista textil, nacida en Alemania. Se radicó en Chile en 1934. Estudios de arte en el Werklehrer Seminar en München, Alemania, donde se recibió como profesora de Artes Manuales. Fue alumna libre del Taller Textil de la Kunsthochschule de la misma ciudad. Participó en primera edición

⁶⁹⁶ “Luz Donoso”, *Wikipedia*.

- (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Juan Egenau (1927-1987). Escultor y pintor. Estudió Arquitectura en la Universidad Católica de Chile, entre 1947 y 1948. Posteriormente, en la Universidad de Chile, siguió varios cursos en las escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas. Además, obtuvo becas para estudiar en el extranjero. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Virginia Errázuriz (1941). Artista visual. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda, como integrante del Taller de Artistas y Artesanos de Chile. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Julio Escámez (1925-2015). Pintor y grabador. Comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes del pintor Adolfo Berchenko, en Concepción, y fue escogido como ayudante del pintor Gregorio de la Fuente para la ejecución de los Frescos Murales del Hall de la Estación de Ferrocarriles de esa ciudad, entre 1943 y 1945. Prosiguió sus estudios en Santiago, en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal, como integrante del Taller de Gráfica Popular.
- Elena Ferrada (1929). Escultora. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile obteniendo el título de Licenciada en Artes, mención Escultura, en 1952. Participó en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Ricardo Florsheim (1924-1998). Pintor, nacido en Alemania⁶⁹⁷. Con formación artística en Europa, en la década de 1940 se estableció con su familia en Chile. Entró a estudiar pintura, pero abandonó la formación formal para seguir una formación

⁶⁹⁷ Rodolfo Pérez Pimentel, “Florsheim Gutzeit Ricardo”.

- autodidacta. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Abraham Freifeld (1922-2011). Escultor, nacido en Rumania. Llegó a Chile en 1939. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1942-1950) realizados de manera paralela a sus estudios de Ingeniería Civil. Participó en la sexta edición (1964) de la Feria realizada en el parque Forestal. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre de 1966 y participó en la Feria de Artes Plásticas de 1970, ambas organizadas por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal.
- Celina Gálvez (1936). Pintora. Inició estudios de pintura con Matilde Pérez y posteriormente ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Lily Garafulic (1914-2012). Escultora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el extranjero. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Carlota Godoy (1913⁶⁹⁸-2006). Pintora y grabadora, nacida en Argentina. Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Ida González (1934). Pintora y grabadora. Estudios en la Universidad de Chile, en la Escuela de Bellas Artes y en el Instituto Pedagógico, y en el Taller 99. Participó en las ediciones primera (1959) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la primera edición se adjudicó el Premio de Pintura otorgado por la Universidad de Concepción, con una recompensa de \$100.000.
- Margot Guerra Vial. Pintora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes con el maestro Israel Roa y posteriormente en la Escuela de Artes Aplicadas. En 1955 viaja becada a Uruguay asistiendo

⁶⁹⁸ En página web de la artista se señala el año 1909 como su fecha de nacimiento. “Carlota Godoy G.”, *Carlota Godoy Pintora - Grabadora*.

a cursos de perfeccionamiento artístico⁶⁹⁹. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.

Luis Guzmán. Ceramista⁷⁰⁰. Participó en las ediciones segunda (1960), tercera (1961), quinta (1963), sexta (1964) y séptima (1965) de la Feria realizadas en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1968.

Wilma Hannig (1920). Escultora. Estudios en la Universidad de Chile, en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas, donde se especializó en escultura y cerámica. Se adjudicó becas para seguir estudios en el extranjero. Participó en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Esculturas al aire libre de 1966 y participó en la Feria de Artes Plásticas de 1970, ambas organizadas por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal.

Camilo Henríquez (1935-2005). Pintor⁷⁰¹. Participó en las ediciones primera (1959) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal.

Kurt Herdan (1923-2020). Artista visual, nacido en Austria. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de Bucarest, Rumania, y estudios de postgrado en la Escuela de Bellas Artes de Jerusalén, Israel. Se radicó en Chile en 1955. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal.

Héctor Herrera (1926-2003⁷⁰²). Artista textil, dibujante y pintor. Recibió sus primeras lecciones de pintura y dibujo mientras trabajaba para el pintor Emilio Hermansen, y luego perfeccionó su técnica de pintura textil con los maestros Nemesio Antúnez y Pablo Burchard Aguayo. Participó en las ediciones

⁶⁹⁹ Margot Guerra Vial, Sala de Exposiciones Universidad de Chile, 22 de abril al 27 de mayo [1960].

⁷⁰⁰ Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Luis Guzmán. *Cerámicas*, Sala de la Universidad de Chile, Santiago, 9 al 20 de enero de 1962.

⁷⁰¹ Rolando Chateaneuf, "Camilo Henríquez Van-den-Borgh, gran pintor chileno".

⁷⁰² Cáceres y Reyes, *Artesanía... op. cit.*, pp. 44 y 45.

- quinta (1963) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda, como integrante del Taller de Artistas y Artesanos de Chile.
- Virginia Huneus (1934-2019). Pintora y artista visual. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el Taller 99. También prosiguió estudios en el extranjero. Participó en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Víctor Inostroza «El marinero» (1902-1968). También referenciado como Víctor Hinostroza y Julio Inostroza⁷⁰³. Pintor, catalogado de «ingenuo»⁷⁰⁴, «instintivo»⁷⁰⁵. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Lautaro Labbé (1930-2014). Escultor. En 1947 ingresó a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, pero luego prefirió continuar sus estudios de manera autodidacta. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal, adjudicándose el Premio de Artes Plásticas.
- Iván Lamberg (1930). Pintor⁷⁰⁶. Participó en las ediciones primera (1959) y segunda (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Mireya Larenas (1932). Pintora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones primera (1959) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Juana Lecaros (1920-1993). Pintora y grabadora. Estudios en la Universidad de Chile y en el Taller 99. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Marta León (1931). Pintora y escultora. Nacida en París, de padres chilenos. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santiago

⁷⁰³ Ver referencias a la obra del artista y, particularmente, la nota 100 de la página 70 del trabajo de titulación: Carolina Spencer Zamora y Fernando Valenzuela Arteaga, *Encuentros y Desencuentros: las Paradojas de un Museo Abierto*.

⁷⁰⁴ Waldemar Sommer, *Ingenuidad y creación*, pp. 90 y 91.

⁷⁰⁵ Escuela de Invierno Universidad de Chile, *Arte instintivo. Mesa redonda sobre arte popular chileno*, Sala Le Caveau, 1.º al 11 de julio 1959.

⁷⁰⁶ Antonio R. Romera, *Historia de la pintura chilena*, p. 151.

- y en la Academia Puch de Buenos Aires, Argentina⁷⁰⁷. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Celia Leyton (1895-1975). Pintora. Formación académica con los artistas Juan Francisco González, Nicanor González Méndez, Julio Fossa Calderón, Ricardo Richon-Brunet y Pedro Reska⁷⁰⁸. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Arnoldo Lihn (1910). Pintor⁷⁰⁹. Participó en las ediciones primera (1959) y segunda (1960) de la Feria, realizada en el parque Forestal.
- Pedro Lobos (1919-1968). Pintor y grabador. Estudios en la Universidad de Chile, en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Bellas Artes, donde se integró al taller de Laureano Guevara. Fue ayudante del pintor Gregorio de la Fuente en la ejecución de los Frescos Murales del Hall de la Estación de Ferrocarriles de Concepción, entre 1943 y 1945. En el extranjero, continuó estudios de pintura mural en Brasil y en México. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Alberto López Ruz. Escultor y ceramista⁷¹⁰. Participó en las ediciones primera (1950) y segunda (1960) de la Feria, realizada en el parque Forestal.
- Alfonso Luco. Diseñador⁷¹¹. Participó en las ediciones primera (1959) y sexta (1964) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Sergio Mallol (1922-1973) Escultor. Estudió dos años Arquitectura en la Universidad Católica y en 1941 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Prosiguió estudios en el extranjero. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y sexta (1964) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la segunda edición se adjudicó el Premio de Honor por una obra fundida en bronce titulada «David», que pasó a formar parte del Museo de Arte Moderno. La recompensa

⁷⁰⁷ Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, *Seis artistas chilenos Bienal de París*, s. l., [1959].

⁷⁰⁸ “Celia Leyton”, *Wikipedia*.

⁷⁰⁹ Romera, *Historia...*, *op. cit.*, p. 152.

⁷¹⁰ María Lefebre, “Alberto López Ruz. Escultor y pintor”.

⁷¹¹ “Alfonso Luco en la Universidad Diego Portales”, *Artes visuales*.

- consistió en E.º 350 (E.º 150 de la Esso Standard Oil Co. y E.º 200 del MAM). También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Luis Mandiola (1934). Escultor, pintor y grabador. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal, adjudicándose un premio especial por su trabajo en cerámica.
- Luis Manzano, «Manzanito» (1906-1984). Artesano urbano, especializado en trabajo en mimbre⁷¹². Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960), tercera (1961), quinta (1963), séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. En la primera edición obtuvo el Premio de Clausura.
- Fernando Marcos (1919-2015). Pintor muralista. Estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Eduardo Martínez Bonati (1930). Pintor. Estudios en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la State University of Iowa y en el Instituto Pratts de Artes Gráficas de Nueva York, en Estados Unidos. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. En la segunda edición se adjudicó el Primer Premio en grabado.
- Félix Maruenda (1942-2004). Escultor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre 1963 y 1969, y en la Slade School of Arts de la Universidad de Londres, Inglaterra, entre 1970 y 1971, donde se perfeccionó en escultura. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Ricardo Mesa (1931-2000). Escultor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1950-1954), en la Escuela Porta Romana de Florencia, Italia, y en la Academia Bildenden Kunste de Munich, Alemania. Participó en la quinta edición (1963) de la Feria realizada en el parque Forestal y en

⁷¹² Cáceres y Reyes, *Artesanía...*, *op. cit.*, pp. 41-43.

la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre de 1966 y participó en la Feria de Artes Plásticas de 1970, ambas organizadas por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal.

Pedro Millar (1930-2014). Grabador. Estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Concepción y de grabado en el Taller 99⁷¹³. Prosiguió estudios en el extranjero. Participó en las ediciones primera (1959) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la tercera edición se presentó como integrante del Taller de Gráfica Popular. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1967.

Sergio Montecino (1916-1997). Pintor. Estudió tres años Derecho en la Universidad de Chile. Desde 1938, estudió en la Escuela de Bellas Artes de la misma casa de estudios. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.

Santiago Nattino (1921-1985). Pintor y diseñador gráfico. Estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile⁷¹⁴. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal.

Guillermo Núñez (1930). Artista visual. En 1949 ingresó a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y luego a la Escuela de Bellas Artes de la misma casa de estudios. Prosiguió sus estudios en el extranjero. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.

Patricio de la O (1946). Pintor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la sexta edición

⁷¹³ Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, *III Bienal Americana de Grabado*, Talleres de la Escuela Lito - Tipográfica Salesiana "La Gratitud Nacional", 1968, p. 50.

⁷¹⁴ "Santiago Nattino", *Wikipedia*.

- (1964) de la Feria realizada en el parque Forestal, adjudicándose un premio de E.º 100 en el concurso de expositores.
- Dámaso Ogaz (1924-1990). De nombre Víctor Manuel Sánchez Ogaz. Artista visual. Estudios de diseño con el maestro Josef Albert en la Universidad Católica de Chile⁷¹⁵. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Rodolfo Opazo (1935-2019) Pintor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el Taller 99. Participó en las ediciones primera (1959) y segunda (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Héctor Ortega (1929). Escultor, grabador y pintor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Participó en la sexta edición (1964) de la Feria realizada en el parque Forestal, adjudicándose un premio de E.º 100 en el Concurso de Expositores. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Carlos Ortúzar (1935-1985). Pintor y escultor. Estudios de teatro, derecho y filosofía. En 1956 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Prosiguió estudios en el exterior. Participó en las ediciones primera (1959) y segunda (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la primera edición se adjudicó un premio especial por su trabajo en pintura. También participó en la comisión de selección artística de la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Eduardo Ossandón (1929-2013). Pintor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.

⁷¹⁵ Patricia Moscoso, “La palabra y la imagen (Dámaso Ogaz, el iconoclasta chileno que eligió morir lejos)”.

- Francisco Otta (1908-1999). Pintor, grabador y diseñador, nacido en Bohemia. Realizó estudios universitarios y cursos de arte, gráfica, derecho y economía, entre otros, en varias ciudades de Europa entre 1926 y 1938. En 1940 se radicó en Chile. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Violeta Parra (1917-1967). Folklorista y artista plástica autodidacta. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960), tercera (1961) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal exhibiendo distintos tipos de obras como figuras en greda, bordados y óleos, y también fue parte del programa artístico de la actividad. En la segunda edición se adjudicó una mención honrosa.
- Alberto Pérez (1926-1999). Pintor y artista visual. En la Universidad de Chile estudió Literatura en la Facultad de Filosofía y Humanidades, y tomó clases de dibujo y pintura con Thomas Roessner en la Facultad de Bellas Artes. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Esteban Pérez (1939). Pintor y artista visual. Estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Participó en la sexta edición (1964) de la Feria realizada en el parque Forestal, como parte del Taller 64.
- Matilde Pérez (1916-2014). Pintora, escultora y artista visual. Estudios de pintura con el maestro Pedro Reszka (1938), en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1939) y pintura mural con el artista Laureano Guevara (1944). En 1960, fue becada para realizar estudios en París, Francia. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Waltraud Petersen (1930-1986). Escultora⁷¹⁶. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en las ediciones octava (1966) y novena (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Aida Poblete (1914-2000). Pintora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1938-1945) y en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. También cursó estudios en el extranjero. Participó en las ediciones primera

⁷¹⁶ Víctor Carvacho, *Historia de la escultura en Chile*, p. 307; Villegas V., *Dibujos...*, *op. cit.*, p. 99.

- (1959) y segunda (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la primera edición se adjudicó el Tercer Premio en el concurso de expositores, por una pintura.
- Inés Puyó (1906-1996). Pintora. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1927. Al año siguiente, tras el cierre de la Escuela, fue becada por el Estado chileno para seguir estudios en Europa. Se instaló en París, donde estudió y exhibió sus obras en salones. Posteriormente, continuó estudios en Nueva York, Estados Unidos. A su regreso a Chile, ingresó a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y tercera (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la primera edición se adjudicó el Segundo Premio en el concurso de expositores, por una pintura.
- Guillermo Retamal. Pintor⁷¹⁷. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Juan Reyes (1925-2012). Artesano en cobre. Estudios en Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile⁷¹⁸. Participó en todas las ediciones de la Feria de Artes Plásticas organizadas por Germán Gasman y el Museo de Arte Moderno⁷¹⁹.
- Laura Rodig (1896 o 1901-1972). Pintora y escultora. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- José de Rokha (1927-1994). Pintor⁷²⁰. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960), tercera (1961), sexta (1964) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Lukó de Rokha (1923-2008). De nombre Luisa Díaz Anabalón. Pintora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y con David Alfaro Siqueiros⁷²¹. Participó en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque

⁷¹⁷ Antonio R. Romera, *Asedio a la pintura chilena (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*, p. 168.

⁷¹⁸ Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 97 y 98; Villegas V., *Dibujos...*, *op. cit.*, p. 47.

⁷¹⁹ Cáceres y Reyes, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 9-23.

⁷²⁰ "José de Rokha", *Galería de Arte Contacto*.

⁷²¹ "Lukó de Rokha", *Wikipedia*.

- Balmaceda. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1967.
- Consuelo Saavedra. Escultora. Estudios de arte en la Universidad de Concepción y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile⁷²². Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal, adjudicándose el Premio de Estímulo en el concurso de expositores.
- Adriana Silva. Pintora⁷²³. Participó en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.
- Carmen Silva (1929-2008). Pintora y dibujante. Inició sus estudios artísticos con el maestro norteamericano André Raczy y con Nemesio Antúnez. En 1954 viajó a París, Francia, donde estudió con Bernard Buffet y con William Hayter. Además, estudió Metodología de Enseñanza del Dibujo con Sewel Sillman. En 1960 se adjudicó una beca como Artist in Residence en el City College de Nueva York. Participó en las ediciones primera (1959), tercera (1961) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También participó en la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- James Smith (1924-2012). Pintor y diseñador. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile⁷²⁴. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Humberto Soto (1932-2018⁷²⁵). Escultor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en las ediciones octava (1966) y novena (1967) de la

⁷²² “Consuelo Saavedra presenta obras en terracota inspiradas en Violeta Parra”, *Corporación Cultural San Pedro de la Paz*, 8 de marzo de 2019.

⁷²³ *Concurso de pintura crav 1967*, Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, 13 de junio al 2 de julio de 1967, [p. 4].

⁷²⁴ Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, *James Smith*, s. l., 29 de mayo al 9 de junio [1962]; Museo Nacional de Bellas Artes, “James Smith: Retorno del silencio. De la estructura a la forma”, *Museo Nacional de Bellas Artes*, 8 de mayo de 2018.

⁷²⁵ César Herrera, “Muere destacado escultor y académico Humberto Soto Pérez”.

- Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- José Soto. Escultor⁷²⁶. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal y en las ediciones octava (1966) y novena (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Carlos Sotomayor (1912-1988). Pintor y grabador. En 1932 conoció a la escultora y pintora Laura Rodig, con quien trabajó para exponer por primera vez junto al pintor Pedro Olmos. En 1933 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la segunda edición se adjudicó el Segundo Premio en pintura.
- Fernando Tortero (1925-2000). Pintor⁷²⁷. Participó en las ediciones primera (1959), segunda (1960) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal, y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre de 1966 y participó en la Feria de Artes Plásticas de 1967, ambas organizadas por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal.
- Héctor Raúl Ulloa Burgos (1924-1994). Pintor. Realizó estudios superiores de Castellano e Historia. En 1947 comenzó a dedicarse a la pintura en forma definitiva. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santiago, donde fue alumno de los pintores Pablo Burchard, Armando Lira y Jorge Letelier. Participó en la quinta edición (1963) de la Feria realizada en el parque Forestal. También fue parte de la Exposición de Pintura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- David Vargas (¿?-1979). Artesano urbano, especializado en la realización de réplicas en miniatura de carruajes antiguos. Cáceres y Reyes señalan que Vargas se presentó «por muchos años en

⁷²⁶ 3a Bienal de Escultura Consorcio La Chilena Consolidada, Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, 5 de septiembre - 1.º octubre 1967, [p. 4].

⁷²⁷ “Obra de Fernando Tortero”, *Pintores famosos*.

- “esas primeras ferias” del parque Forestal»⁷²⁸. Se cuenta con registro fotográfico de su participación en la quinta edición (1963) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Carlos Vásquez (1931-2018⁷²⁹). Pintor. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el Instituto de Cultura Hispánica, en Madrid, España. Participó en la novena edición (1967) de la Feria, realizada en el parque Balmaceda.
- Miguel Venegas Cifuentes (1907-1979). Pintor. Desde niño fue discípulo del maestro Julio Fossa Calderón y más tarde de Pedro Reszka. De profesión arquitecto. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- José Venturelli (1924-1988). Pintor y grabador. A los catorce años asistió a talleres vespertinos en la Escuela de Bellas Artes; posteriormente, hacia 1940, ingresó como alumno regular a dicha institución. Participó como ayudante del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en la realización del mural «Muerte al invasor» en la Escuela México de Chillán, en 1942. Al año siguiente, obtuvo una beca de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Universidad de Chile para proseguir estudios en Brasil. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal, como integrante del Taller de Gráfica Popular que él dirigió.
- Iván Vial (1928-2016). Pintor. Estudió Construcción Civil en la Universidad de Chile, graduándose en 1951, y desde 1952 siguió cursos de dibujo y pintura como alumno regular en la Escuela de Bellas Artes de la misma casa de estudios. Se licenció en Artes y Comunicaciones. Participó en las ediciones primera (1959) y segunda (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal. También participó en la comisión de selección artística de la Feria de Artes Plásticas organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1970.
- Matías Vial (1931). Escultor y grabador. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en la Universidad Católica de Chile, donde estudió dibujo y grabado con Nemesio Antúnez. Realizó estudios en el extranjero. Participó en las ediciones primera (1959) y segunda (1960) de la Feria

⁷²⁸ Cáceres y Reyes, *Artesanía...*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁷²⁹ Villegas V., *Dibujos...*, *op. cit.*, p. 42.

- realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. En la primera edición fue premiado por el jurado por su muestra de grabados. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Aixa Vicuña (1939). Pintora. Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la primera edición (1959) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Beatriz Vicuña Cerda. Escultora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Quinta Vergara, donde recibió clases de pintura del maestro Roko Matjasic y de cerámica del artista Benito Román, de Arte en la Universidad de Chile⁷³⁰. Participó en la séptima edición (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal.
- Rosa Vicuña Lagarrigue (1925-2010). Escultora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1939-1951) y en la Universidad de Columbia, Nueva York (1953). Participó en las ediciones primera (1959) y segunda (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal. En la primera edición recibió el Premio en Escultura. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Teresa Vicuña Lagarrigue (1927). Escultora. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. En la segunda edición se adjudicó el Primer Premio en Escultura. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.
- Waldo Vila (1894-1979). Pintor. Cursó estudios de odontología y pintura de manera paralela en la Universidad de Chile. Participó en las ediciones primera (1959) y séptima (1965) de la Feria realizada en el parque Forestal.

⁷³⁰ *Mirada de mujer. Beatriz Vicuña*, Galería Bucci, Santiago de Chile, 1990.

Arauco Villalón. Escultor⁷³¹. Participó en la quinta edición (1963) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda. También fue parte de la Exposición de Escultura al aire libre organizada por la Municipalidad de Santiago en el parque Forestal, en 1966.

Reinaldo Villaseñor (1925-1994). Pintor. Estudió Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, titulándose de profesor de Arte. Se perfeccionó en Europa gracias a una beca otorgada por la misma casa de estudios. Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la octava edición (1966) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.

Eliana Wachholtz. Arquitecta y grabadora⁷³². Participó en la segunda edición (1960) de la Feria realizada en el parque Forestal.

Dolores Walker (1931). Pintora. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, titulándose como Profesora de Dibujo y Pintura. Estuvo becada por tres años en la Escuela Superior de Arte y Diseño en la Universidad Carolingia de Praga, Checoslovaquia. Participó en la tercera edición (1961) de la Feria realizada en el parque Forestal y en la novena edición (1967) de la Feria realizada en el parque Balmaceda.

⁷³¹ Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, *LXXVII Salón Oficial de Artes Plásticas 1966*, Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal), [p. 18].

⁷³² “Taller 99. Desde 1956. Periodo Universidad Católica”, *Taller 99*.

ANEXO 2. PROGRAMA CULTURAL
DE LA FERIA DE ARTES PLÁSTICAS, PARQUE FORESTAL
(1959-1965) Y PARQUE BALMACEDA (1966-1967)

*Primera Feria de Artes Plásticas:
5 al 13 de diciembre de 1959, parque Forestal*

SÁBADO 5

Orfeón de Carabineros

11:00. Inauguración

15:00 a 18:00. Concurso infantil

18:00. Banda de la Escuela de Aviación

18:30. Coro del Liceo n.º 3 de Niñas

[s. h.]. Exhibición de documentales programados por el Instituto
Chileno Británico de Cultura

22:00. Orquesta Filarmónica, bajo la conducción del maestro
Juan Mateucci

DOMINGO 6

11:00. Títeres de la Compañía de Cervecerías Unidas.

12:00. Banda Infantil de la Escuela Hogar Japón.

15:00 a 18:00. Concurso infantil

18:00. Grupo de la Asociación Folklórica de Raquel Barros.

20:00. Cine del Instituto Chileno-Británico

22:00. Mimos de Noisvander

22.30. Conjunto Millaray

LUNES 7

[Sin información]

MARTES 8

18:00. Grupo Folklórico de Educación Primaria

[s. h.]. Títeres

[s. h.]. Premiación del Concurso Infantil

20:00. Exhibición de documentales cinematográficos por el Ins-
tituto Chileno-Británico de Cultura

21:00. Remate de obras

- 22:00. Orquesta Sinfónica de Profesores, dirigida por Joaquín Taulís
22:30. Coro de la Escuela de Pedagogía de la Universidad Católica

MIÉRCOLES 9

- 20:00. Proyección de películas facilitadas por la Embajada de EE.UU.
21:00. Remate de obras
22:00. Coro de la Escuela de Artes Plásticas
22:30. Grupo Folklórico de Pedagogía en Artes Plásticas

JUEVES 10

- 20:00. Exhibición de cine a cargo de la Embajada de Estados Unidos
21:00. Remate de obras
21:00. Jam session, conjunto del Club de Jazz de Santiago
22:00. Conjunto folklórico del Coro de la U. de Chile
22:30. Presentación del mimo Jesús Ortega, acompañado por Patricio Valenzuela

VIERNES 11

- [s. h.]. Orquesta Sinfónica de Profesores, dirigida por Joaquín Taulís
20:00. Proyección de cine documental por la Embajada de EE. UU.
21:00. Remate de obras

SÁBADO 12

- 11:00. Concurso para los expositores realizando obras *in situ*
21:00. Remate de obras
[s. h.]. Coro de la Escuela Centralizada de Puente Alto
[s. h.]. Grupo de Artes Folklóricas del Instituto Chileno-Yugoslavo
[s. h.]. Guitarrista Arturo González
[s. h.]. Conjunto Millaray

DOMINGO 13

- [s. h.]. Concurso para artistas de la Feria
11:00. Premiación Concursos de la Feria
18:00. Coro de Profesores «Gabriela Mistral»

- 18:30. Jazz-session a cargo de un conjunto del Club de Jazz de Santiago
- 20:00. Proyección de films documentales cedidos por los Institutos Chileno-Italiano y Francés de Cultura y la Universidad de Chile
- 21:00. Remate de obras
- 22:00. Margot Loyola y Conjunto Cuncumén

*Segunda Feria de Artes Plásticas:
3 al 11 de diciembre de 1960, parque Forestal*

SÁBADO 3

- 11:30. Orfeón de Carabineros
- 12:00. Inauguración
- 13:00. Orfeón de Carabineros
- 18:30. Títeres de Meche Córdova
- 19:00. Coro de Profesores del 7.º Sector
- 19:30. Club de Jazz
- 21:30. Conjunto Los de Ramón - folkloristas latinoamericanos
- 22:00. Coro de la Universidad de Chile
- 22:30. Conjunto Folklórico Cuncumén

DOMINGO 4

- 11:00. Teatro de Títeres Bululú
- 14:00. Concurso infantil de pintura
- 18:00. Coro Amigos del Arte de Puente Alto
- 19:00. Grupo Folklórico de Educación Primaria
- 19:30. Club de Jazz
- 22:00. Ballet de Arte Moderno que dirige Octavio Cintolesi, acompañado por la Orquesta Filarmónica de Chile bajo la batuta de su titular, Juan Matteuci

LUNES 5

- 12:00. Retreta
- 16:30. Títeres de Meche Córdova
- 19:00. Coro Pedagógico de la Universidad Católica
- 19:00. Conjunto de Instrumentos Antiguos
- 20:00. Coro Polifónico de Puente Alto

20:30. Cine del Departamento Audiovisual de la U. de Chile
22:00. «La viuda de Apablaza», por el ITUCH

MARTES 6

12:00. Retreta
18:30. Títeres de Mecha Córdova
19:00. Grupo Folklórico del Coro de la U. de Chile
19:30. «La Bella y la Bestia» por el ITUCH
20:30. Cine del Departamento Audiovisual de la U. de Chile
21:30. Bailes Folklóricos Escoceses, dirigido por Glen Fyfe, del
Instituto Chileno Británico de Cultura
22:00. Conjunto «Voces y Guitarras de América»

MIÉRCOLES 7

12:00. Retreta
18:30. Títeres de Mecha Córdova
19:00. Conjunto Folklórico «Población Dávila»
19:30. Conjunto «Espejo Mágico», Teatro para Niños
20:30. Cine del Departamento Audiovisual de la U. de Chile
22:00. Orquesta Filarmónica, dirigida por el Maestro Juan Ma-
teucci

JUEVES 8

11:30. Retreta
12:00. Títeres de Meche Córdova
18:30. Conjunto de Acordeones
19:00. Conjunto «Voces y Guitarras de América»
19:30. Coro de la ENDESA
20:00. Club de Jazz
22:00. Margot Loyola
22:30. Coro del Conservatorio Nacional de Música

VIERNES 9

12:00. Retreta
18:30. Títeres de Meche Córdova
19:00. Coro de la Compañía de Teléfonos
19:30. Grupo Folklórico Yugoslavo
20:00. Conjunto de Violeta Parra
20:30. Cine del Departamento Audiovisual de la U. de Chile

22:00. Arturo González, concertista de guitarra
22:30. Grupo Folklórico de Educación Primaria

SÁBADO 10

11:00. Concurso de expositores
12:00. Retreta
18:30. Títeres de Meche Córdova
19:00. Presentación del Coro ASICH
19:30. Conjunto Espejo Mágico, Teatro para Niños
20:00. Coro del Hospital San Juan de Dios
20:30. Cine del Departamento Audiovisual de la U. de Chile
22:00. Ballet Nacional de Chile, dirigido por Ernst Uthoff

DOMINGO 11

11:00. Títeres de Meche Córdova
11:30. Retreta
12:00. Repartición de Premios
18.30. Coro de Profesores de Puente Alto
19:00. Conjunto «Cuncumén»
19.30. Club de Jazz
22:00. Ballet de Arte Moderno, dirigido por Octavio Cintolesi

Tercera Feria de Artes Plásticas:

2 al 10 de diciembre de 1961, parque Forestal

SÁBADO 2

18:00. Conjunto Dixieland, del Club de Jazz de Santiago
19:00. Willo Gamboa y su Academia de Guitarra
20:00. Sexteto Iniesta, «Pequeña Serenata Nocturna» de Mozart
21:00. Exhibición de documentales descriptivos del Departamento Audiovisual de la U. de Chile y el Departamento de Cine de la Embajada británica
22.15. Ballet del Instituto de Extensión Musical de la U. de Chile

DOMINGO 3

19:30. Títeres de Graciela Torricelli
20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile montará la obra de José Pineda, «Mónica en los Reinos de la Luna»

- 21:00. Presentación de cine y documentales del Departamento Audiovisual de la U. de Chile y la Embajada Británica
- 22:00. Folklorista Margot Loyola, con canciones pascuenses, campesinas y coloniales

LUNES 4

- 19:00. Función de títeres a cargo de Graciela Torricelli
- 20:00. Danzas escocesas del Instituto Chileno-Británico de Cultura, que dirige Glen Fyfe
- 21:00. Presentación de cine educativo proporcionado por el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile y de la Embajada Británica
- 22:00. Coro Folklórico de la Universidad de Chile

MARTES 5

- 19:00. Títeres de Graciela Torricelli
- 20:00. Canciones y danzas folclóricas por el conjunto Carmen Cuevas
- 21:00. Cine y documentales descriptivos a cargo del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile y de la Embajada Británica
- 22:00. Coro de la Universidad de Chile

MIÉRCOLES 6

- 19:00. Coro del Instituto de Educación Física
- 20:00. Danzas yugoslavas
- 21:00. Cortos cinematográficos proporcionados por el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile y la Embajada Británica
- 22:00. Orquesta Filarmónica de Chile, dirigida por Juan Mateucci

JUEVES 7

- 19:00. Títeres
- 20:00. Coro Asimet
- 21:00. Cine y documentales del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile y la Embajada Británica
- 22:00. Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, con la obra «Bernardo O'Higgins»

VIERNES 8

- 19:00. Coro de la Universidad Técnica del Estado, dirigido por Mario Baeza
20:00. Danzas escocesas del grupo de danza del Instituto Chileno Británico de Cultura, dirigido por Glen Fyfe
21:00. Cine y documentales del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile y la Embajada Británica
22:00. Orquesta Sinfónica de Chile

SÁBADO 9

- 19:00. Coro de la Universidad Técnica del Estado
20:00. Conjunto Dixieland del Club de Jazz de Santiago
21:00. Arturo González, concertista en guitarra
22:00. Ballet de Arte Moderno dirigido por Octavio Cintolesi

DOMINGO 10

- 19:00. Conjunto Dixieland de Jazz
20:00. Los de Ramón, con canciones del folklore latinoamericano
21:00. Cine y documentales del Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile y de la Embajada Británica
22:00. Conjunto de Teatro «La Quinta»

Quinta Feria de Artes Plásticas:

30 de noviembre al 8 de diciembre de 1963, parque Forestal

SÁBADO 30

- 12:00. Inauguración
Orfeón Municipal
Grupo Coral dirigido por Mario Baeza
22:00. Ballet de Arte Moderno acompañado por la Orquesta Filarmónica de Chile

VIERNES 6

- 22:00. Ballet de Arte Moderno (BAM)

SÁBADO 7

- [s. h.]. Concurso infantil
[s. h.]. Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Techa

[s. h.]. Coro Orfeo Catalá y Coro de la Escuela Pedagógica de la Universidad Católica

[s. h.]. Ballet de Arte Moderno

DOMINGO 8

[s. h.]. Entrega de Premio Jorge Stitckin, concurso infantil

11:00. Mesa redonda sobre el panorama de las letras chilenas actuales

17:00. Conjunto folklórico Goyocalán, canciones y bailes folklóricos chilenos

18:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile

19:15. Little Jazz Trío

20:00. Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile

20:30. Corporación de Autores y Compositores

22:00 Instituto de la Universidad de Chile presentando la obra «Ánimas de día claro», de Alejandro Sieveking

Sexta Feria de Artes Plásticas:

5 al 13 de diciembre de 1964, parque Forestal

SÁBADO 5

[s. h.]. Orfeón Municipal

12:00. Inauguración

MARTES 8

15:00. Teatro de Marionetas de las Hermanas Marrokin, de Perú

[s. h.]. Orquesta Sinfónica de Chile

MIÉRCOLES 9

[s. h.]. Orquesta Filarmónica de Chile

[s. h.]. Ballet de Arte Moderno

[s. h.]. Orfeón Municipal

21:00. Exhibición de documentales sobre Perú, a cargo de la Embajada de Perú

SÁBADO 12

[s. h.]. Teatro de Marionetas de las Hermanas Marrokin, de Perú

DOMINGO 13

- [s. h.]. Orquesta Sinfónica Teatro de Marionetas de las Hermanas
Marrokin, de Perú
[s. h.]. Ballet de Arte Moderno

Séptima Feria de Artes Plásticas:

4 al 12 de diciembre de 1965, parque Forestal

SÁBADO 4

12:00. Inauguración

MARTES 7

- 18:00. Conjuntos folklóricos traídos por INDAP (de Santa Cruz
y Arauco)
20:00. Coro Filarmónico Municipal
22:00. Teatro Lope de Vega del Estadio Español

MIÉRCOLES 8

- 18:00. Conjuntos folklóricos traídos por INDAP (de Santa Cruz
y Arauco)
[s. h.]. Coro Filarmónico
[s. h.]. Teatro «Lope de Vega» del Estadio Español
20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile
21.30. Ballet Folklórico de Chile «Pucará»
22:00. Coro de la Universidad de Chile

SÁBADO 11

21.30. Encuentro Nacional de Payadores

Octava Feria de Artes Plásticas:

8 al 18 de diciembre de 1966, parque Balmaceda

JUEVES 8

- 19:00. Inauguración
[s. h.]. Mimos de Noisvander
[s. h.]. Conferencia ilustrada con diapositivas en colores sobre
«La Primavera» de Botticelli, a cargo de Romolo Trebbi del

Trevignano, profesor de Historia del Arte de la Universidad Católica, de la Universidad de Chile y del Instituto Cultural de Providencia

VIERNES 9

20:00. Mimos de Noisvander

SÁBADO 10

17:00 a 19:00. Escenario en plazoleta «Ministro Sotomayor». Curso de acuarela «Flores y paisajes» dictado por el artista Mario Toral, profesor de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)

17:00 a 19:00. Curso de pintura infantil, dictado por la artista Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)

17:00 a 21:00. Cursos de acuarela y pintura infantil

21:00. Escenario en plazoleta «Ministro Sotomayor». Ballet Nacional

DOMINGO 11

17:00 a 19:00. Curso de acuarela «Flores y paisajes» dictado por el artista Mario Toral, profesor de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)

17:00 a 19:00. Curso de pintura infantil, dictado por la artista Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)

20:00. Escenario en la plazoleta «Ministro Sotomayor». Gran Banda de la Guarnición Militar de Santiago

LUNES 12

21:00. Ballet de Ensayo

MARTES 13

20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, presentando cuentos folklóricos

MIÉRCOLES 14

20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, presentando cuentos folklóricos

22:00. Academia de Guitarra de Wilo Gamboa

JUEVES 15

- 20:00. Conferencia ilustrada con diapositivas en colores sobre «La Primavera» de Boticelli, a cargo de Romolo Trebbi del Trevignano, profesor de Historia del Arte de la Universidad Católica, de la Universidad de Chile y del Instituto Cultural de Providencia
- 20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, presentando cuentos folklóricos

VIERNES 16

- 20:00. «Festival de películas sobre la era espacial y atómica», con la participación de especialistas aeronáuticos que darán explicaciones de dichos documentales
- 20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, presentando cuentos folklóricos

SÁBADO 17

- 17:00 a 19:00. Curso de acuarela «Flores y paisajes» dictado por el artista Mario Toral, profesor de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)
- 17:00 a 19:00. Curso de pintura infantil, dictado por la artista Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)
- 18:00. Cantores populares de Aculeo y Macul, parque Balmaceda [s. h.]. Cuncumenitos
- 20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, presentando cuentos folklóricos
- 21:00. Conjunto de Cámara Novarum [s. h.]. «Los Chileneros»

DOMINGO 18

- 11:00. Gran Banda de la Guarnición Militar de Santiago
- 17:00 a 19:00. Curso de acuarela «Flores y paisajes» dictado por el artista Mario Toral, profesor de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)
- 17:00 a 19:00. Curso de pintura infantil, dictado por la artista Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica y del Instituto Cultural de Providencia (valor curso: E.º 8)
- 18:00 y 21:00. Cantores populares

20:00. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, presentando
cuentos folklóricos

Novena Feria de Artes Plásticas:

15 al 24 de diciembre de 1967, parque Balmaceda

20:00 a 22:00. Todos los días: presentación de obras de teatro,
ballet y folclor

VIERNES 15

19:00. Inauguración

LUNES 18

16:00 a 18:00. Curso de pintura a cargo de la pintora y grabadora
Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica

MARTES 19

16:00 a 18:00. Curso de pintura a cargo de la pintora y grabadora
Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica

MIÉRCOLES 20

16:00 a 18:00. Curso de pintura a cargo de la pintora y grabadora
Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica
[s. h.]. Ballet Nacional de la Universidad de Chile

JUEVES 21

16:00 a 18:00. Curso de pintura a cargo de la pintora y grabadora
Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica

VIERNES 22

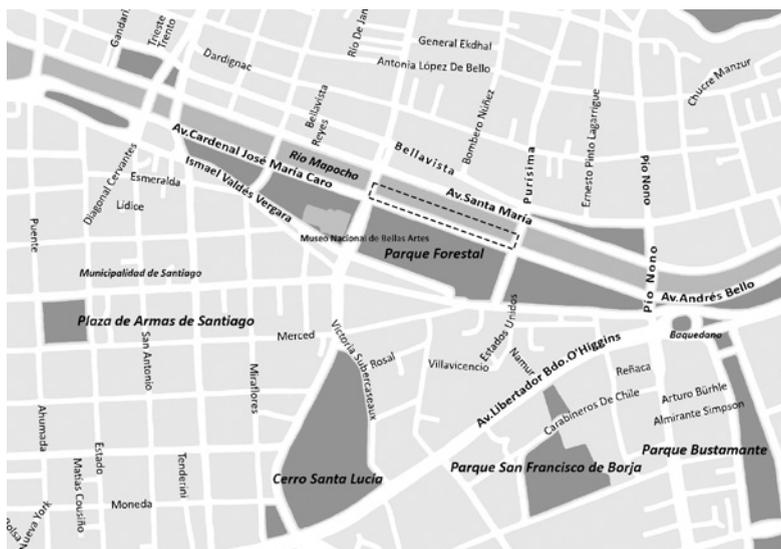
16:00 a 18:00. Curso de pintura a cargo de la pintora y grabadora
Dinora Doudtchitzky, profesora de la Universidad Católica

DOMINGO 24

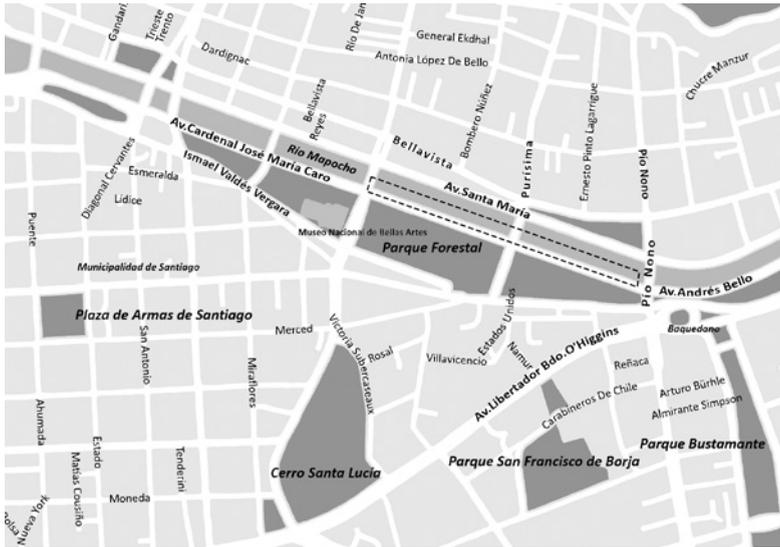
18:30. Conjunto teatral del Colegio Saint George
22:00. Pascua Chilena

ANEXO 3. PLANOS Y LÍNEA DE TIEMPO

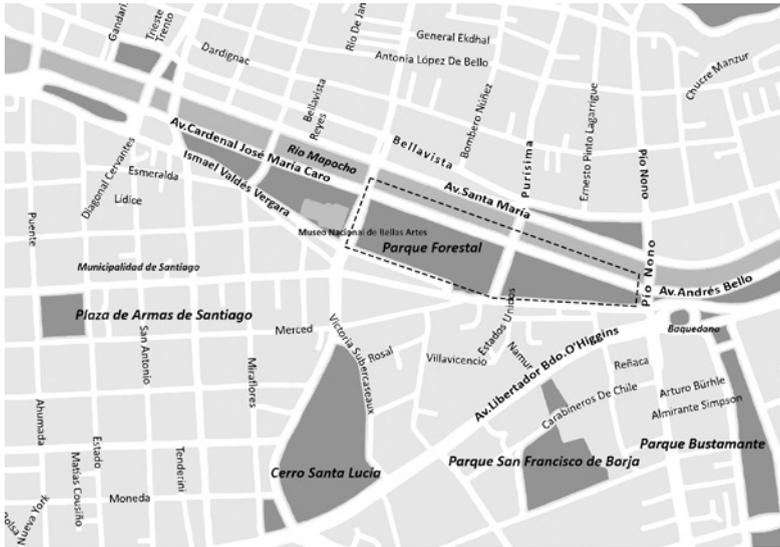
Planos



Plano n.º 1. Marcado en línea segmentada, ubicación de la primera Feria de Artes Plásticas en el sector del Parque Forestal de la comuna de Santiago. La actividad se emplazó a un costado del río Mapocho, en la acera sur, entre los puentes Loreto y Purísima. Fuente: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Plano intervenido por la autora.



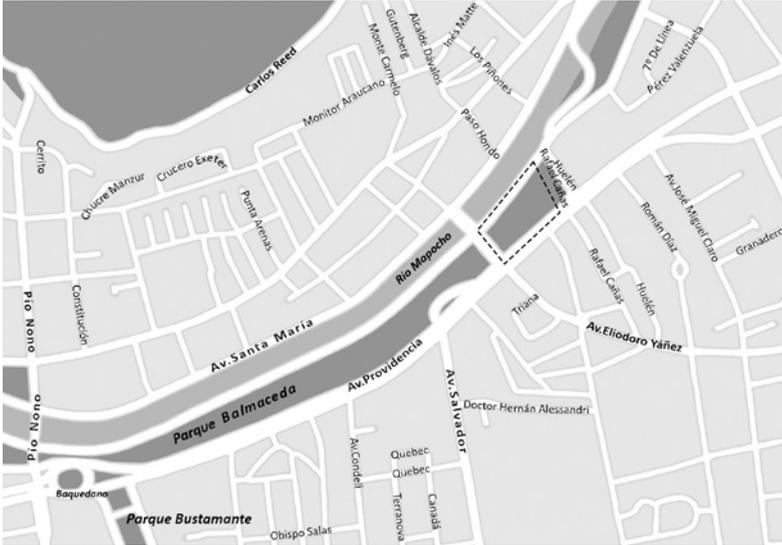
Plano n.º 2. Marcado en línea segmentada, ubicación de las ediciones segunda a sexta de la Feria de Artes Plásticas en el sector del Parque Forestal de la comuna de Santiago. La actividad se emplazó a un costado del río Mapocho, en la acera sur, entre los puentes Loreto y Pío Nono. Fuente: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Plano intervenido por la autora.



Plano n.º 3. Marcado en línea segmentada, ubicación de la séptima Feria de Artes Plásticas en el sector del Parque Forestal de la comuna de Santiago. La actividad se emplazó a un costado del río Mapocho, en la acera sur, entre los puentes Loreto y Pío Nono, y en el área del parque. Fuente: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Plano intervenido por la autora.

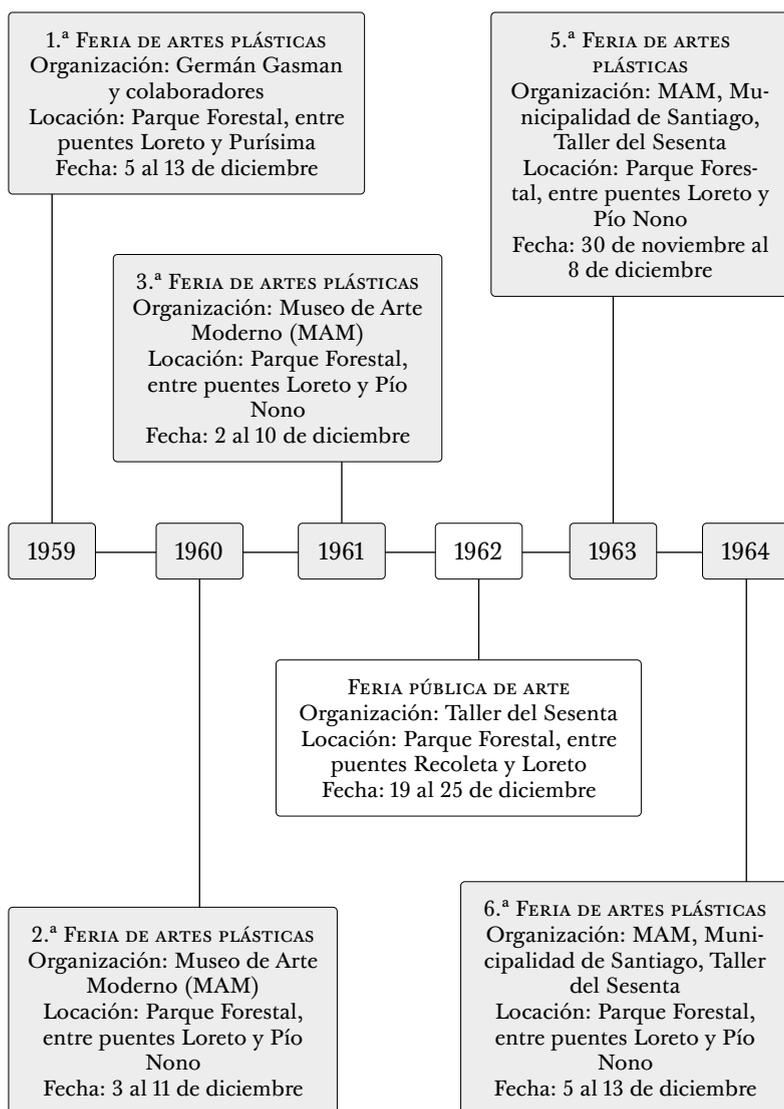


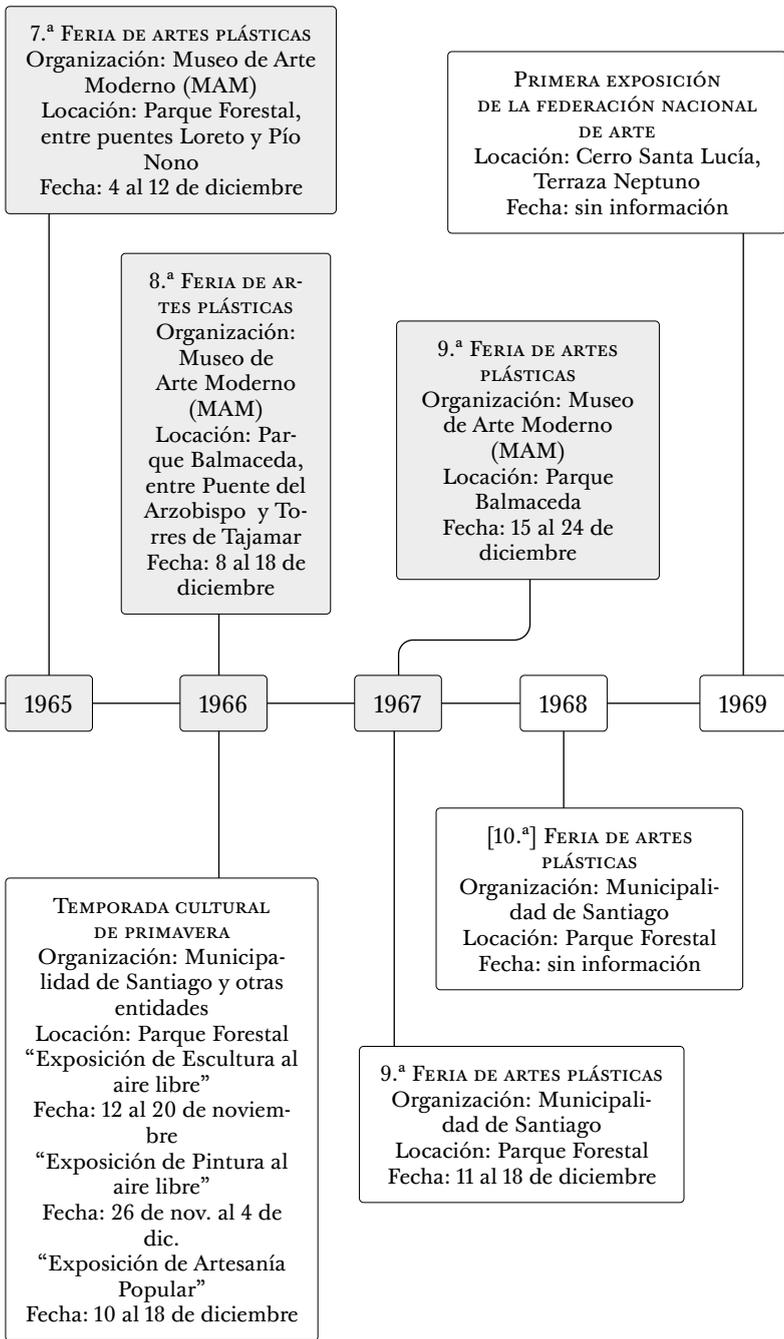
Plano n.º 4. Marcado en línea segmentada, ubicación de la octava Feria de Artes Plásticas en el sector del Parque Balmaceda de la comuna de Providencia. La actividad se realizó en la sección del parque situada entre las calles Eliodoro Yáñez y Rafael Cañas, además de la zona donde se emplazan las Torres de Tajamar. Fuente: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Plano intervenido por la autora.



Plano n.º 5. Marcado en línea segmentada, ubicación de la novena Feria de Artes Plásticas en el sector del Parque Balmaceda de la comuna de Providencia. La actividad se realizó en la sección del parque situada entre las calles Eliodoro Yáñez y Rafael Cañas. Fuente: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Plano intervenido por la autora.

Línea de tiempo





12.^a FERIA DE ARTES PLÁSTICAS
Organización: Municipalidad de Santiago y otras entidades
Locación: Parque Forestal
Fecha: sin información

PRIMERA FERIA DE ARTES PLÁSTICAS DE LOS TRABAJADORES DEL ARTE
Organización: [Municipalidad de Santiago]
Locación: Parque Forestal
Fecha: sin información

1970

1971

1972

[14.^a] FERIA DE ARTES PLÁSTICAS
Organización: [Municipalidad de Santiago]
Locación: Parque Forestal
Fecha: sin información

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FONDOS

Fondo de Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo, FAIMAC.

Archivo de prensa y fotográfico Familia Berg Costa.

Archivo de prensa, revistas y fotográfico de Biblioteca Nacional.

Archivo fotográfico Archivo Andrés Bello Universidad de Chile.

DOCUMENTOS

Catalán, Carlos, *Estado y campo cultural en Chile*, n.º 115, Santiago, FLACSO, diciembre, 1988.

Catalán, Carlos, Rafael Guilisasti y Giselle Munizaga, *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 - 1973*, n.º 65, Santiago, GENECA, 1987.

“Concede personalidad jurídica y aprueba los estatutos al ‘Museo de Arte Moderno’”, *Diario Oficial de la República de Chile*, 3 de noviembre de 1960, p. 2074.

Estatutos Museo de Arte Moderno [escritura pública], Rafael Pizarro Muñoz (notario suplente) y Pedro Ávalos Ballivián (notario de Santiago), 9 de septiembre, 1960.

Feria de Artes Plásticas, 2ª *Feria de Artes Plásticas* [programa], Santiago, Museo de Arte Moderno, diciembre de 1960.

Ley n.º 15718, “Crea la Corporación denominada Instituto de Chile destinada a promover en un nivel superior, el cultivo, el progreso y la difusión de las letras, las ciencias, y las bellas artes”, 13 de octubre de 1964 (publicación), disponible en <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=28279>

PERIÓDICOS Y REVISTAS

7 días, Santiago.

Ahora, Santiago.

Algo Nuevo, Santiago.

Desfile, Santiago.

Diario Oficial de la República de Chile, Santiago.

El Diario Ilustrado, Santiago.

El Mercurio, Santiago.

El Siglo, Santiago.

El Sur, Concepción.

En Viaje, Santiago.

Ercilla, Santiago.

Eva, Santiago.

Flash, Santiago.

La Nación, Santiago.
Las Noticias de Última Hora, Santiago.
Las Últimas Noticias, Santiago.
P. E. C., Santiago.
Popol-Vuh. Revista Latinoamericana de Letras, Artes y Ciencias, Santiago.
Portal, Santiago.
Pro Arte, Santiago.
Revista de Arte, Santiago.
South Pacific Mail, Santiago.
Ultramar, Santiago.
Žig-Žag, Santiago.

ARTÍCULOS

Y CAPÍTULOS DE LIBROS

- Amunátegui, Miguel Luis, "Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile", *Revista de Santiago*, n.º 21, abril, 1849, pp. 37-47.
- Andrade M., Renán, "Impresionismo y abstracto en exposición de escultura", *La Nación*, Santiago, 14 de noviembre, 1966, p. 16.
- A. R. R., "La 'Feria' - En Le Caveau", *El Mercurio*, Santiago, 10 de diciembre, 1960, p. 10.
- Arguedas, José María, *et al.*, "Análisis de una genio popular hacen artistas y escritores: Violeta Parra", *Revista de Educación*, n.º 13, 1968, pp. 66-76.
- Arnaldo, Javier, "Ilustración y enciclopedismo", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*, Madrid, Machado Libros, 2004, pp. 64-88.
- Ayax, "La feria de los artistas", *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 4 de diciembre, 1961, p. 2.
- Balladares, Ligeia, "No caben todos los que son, en Feria de Artes Plásticas", *El Siglo*, Santiago, 6 de diciembre, 1965, p. 11.
- Ballerino, Licha, "Artistas jóvenes proclaman la resurrección de Feria del Parque", *La Nación*, Santiago, 13 de diciembre, 1970, p. 3.
- Ballerino, Licha, "El Che; presencia viva en Feria del Mapocho", *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre, 1970, p. 7.
- Barros P., Andrés, "Espuelas chilenas en Múnich", *Ercilla*, n.º 1518, Santiago, 24 de junio, 1964, pp. 2 y 8.
- Barros V., Germán, "Luis Calderón Zorzano: pintor desconocido", *Mensaje*, 8, n.º 84, noviembre de 1959, p. 493.
- Bianchi, Soledad, "*La quinta rueda y PEC*: dos miradas a la cultura. Chile, años '60", en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999, pp. 469-478.
- Bindis, Ricardo, "La Feria de Artes Plásticas", *La Nación*, Santiago, 1 de diciembre, 1963, p. 9.

- Bindis, Ricardo, “La Feria de Artes Plásticas”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 10 de diciembre, 1961, p. 2.
- Bourdieu, Pierre, “El mercado de los bienes simbólicos”, en Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 85-152.
- Bozal, Valeriano, “Orígenes de la estética moderna”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*, Madrid, Machado Libros, 2004, pp. 19-31.
- Bresc-Bautier, Geneviève, “El Louvre: un museo nacional en un palacio real”, *Museum International* 217. *El Nuevo Ermitage y la presentación de las culturas*, vol. LV, n.º 1, mayo de 2003, pp. 75-82, disponible en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131766_spa [consultado en agosto de 2024].
- Brugnoli, Francisco, “Arte y reforma universitaria 1960-1973”, *Glosario de Arte Chileno Contemporáneo*. Centro Nacional de Arte Contemporáneo - Cerrillos, *Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos*, 12 de febrero de 2019, disponible en <https://centronacionaldearte.cultura.gob.cl/glosario/arte-y-reforma-universitaria-1960-1973/> [consultado en octubre de 2024].
- Brugnoli, Francisco, “Berlín - Berlín: ¿Dónde estoy?”, *Cirugía Plástica*, Berlín, Staatlichen Kunsthalle Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989, pp. 3-12.
- Bucci Abalos, Ennio, “Las galerías de arte en Chile”, *Alas y raíces*, n.º 1, 1999, pp. 56-59.
- Bunster, Mónica, “El año plástico”, *Anales de la Universidad de Chile*, n.º 137, Santiago, enero-marzo, 1966, pp. 178-181.
- Cabot Ramis, Mateu, “Libertad moderna y crítica de arte. Lectura de historia de la crítica de arte”, *Azafea. Rev. Filos.* n.º 9, 2007, pp. 29-39.
- Cabrera Leyva, O., “Ellos en la feria...” , *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre, 1960, p. 4.
- Cabrera Leyva, Orlando, “Los artistas chilenos ya ganaron la calle”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre, 1959, p. 2.
- Calderón V., Mario, “El ejemplar concurso de CRAV”, *P. E. C.*, n.º 202, Santiago, 11 de noviembre, 1966, p. 20.
- Calvo Serraller, Francisco, “El Salón”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*, Madrid, Machado Libros, 2004, pp. 172-185.
- Calvo Serraller, Francisco, “La crítica de arte”, en Francisco Calvo Serraller (ed.), *Los espectáculos del arte. Instituciones y*

- funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1993, pp. 13-73.
- Calvo Serraller, Francisco, “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*, Madrid, Machado Libros, 2004, pp. 155-171.
- Cancino, Eva, “Nemesio, gestor: hacia un museo vivo”, *Observatorio Cultural*, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Departamento de Estudios, Subsecretaría de las Culturas y las Artes, 2019, pp. 19-31, disponible en <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/04/observatorio-cultural-nemesio-antunez.pdf> [consultado en marzo de 2020].
- Carvacho, Víctor, “Feria de Arte en el Forestal”, *La Nación*, Santiago, 4 de diciembre, 1959, p. 3.
- Carvacho, Víctor, “Los puntos sobre las íes. Arte y pornografía están separados por un límite muy claro”, *P.E.C.*, n.º 155, Santiago, 14 de diciembre, 1965, p. 15.
- Carvacho, Víctor, “Tercera Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 3 de diciembre, 1961, p. 3.
- Castillo Espinoza, Eduardo, “La Escuela de Artes Aplicadas en la educación chilena”, en Eduardo Castillo (ed.), *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores, Pie de Texto, 2010, pp. 17-257.
- Chateaufort, Rolando, “Camilo Henríquez Van-den-Borgh, gran pintor chileno”, *Rolando Chateaufort. Medicina natural, actualidad y economía*, 31 de julio de 2008, disponible en <http://www.rochade.cl/camilo-henriquez-van-den-borgh-gran-pintor-chileno/> [consultado en septiembre de 2019].
- Copito, “Artes plásticas y de las otras”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 7 de diciembre, 1965, p. 2.
- Couyoumdjian, Juan Ricardo, “Apuntes sobre un periódico inglés de Valparaíso: ‘The South Pacific Mail’ entre 1909 y 1925”, *Valparaíso 1536-1986: primera Jornada de Historia Urbana*, Valparaíso, Instituto de Historia Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Altazor, 1987, pp. 185-198.
- Dardel Coronado, Magdalena, “Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico”, *Poliantea*, volumen 11, n.º 20, enero-junio, 2015, pp. 251-267.
- Délano, Luis Enrique, “La Feria de Artes Plásticas”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre, 1961, p. 2.

- Di Meglio, Gabriel, Tomás Guzmán y Mariana Katz, “Artesanos hispanoamericanos del siglo XIX: identidades, organizaciones y acción política”, *Almanack*, n.º 32, diciembre, 2019, pp. 275-315, <http://dx.doi.org/10.1590/2236-463320192310>
- Drien, Marcela, “Museo Nacional de Bellas Artes: Itinerario de una colección”, *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*, 2018, disponible en <https://www.mnba.gob.cl/publicaciones/museo-nacional-de-bellas-artes-itinerario-de-una-coleccion> [consultado en marzo de 2020].
- Echenique, Carlos, “Cuando de ferias se trata... La de Artes Plásticas, en el Parque Forestal, un espectáculo grato. Puede ser una bella tradición”, *Zig-Zag*, n.º 2906, Santiago, 16 de diciembre, 1960, pp. 34-37.
- Echeverría, Carmen, “En la Feria”, *La Nación* [suplemento Mujeres], Santiago, 19 de diciembre, 1965, p. 5.
- Ehrmann, Juan, “La Pascua de los artistas”, *Ercilla*, n.º 1385, Santiago, 6 de diciembre, 1961, pp. 10-11.
- Filipovic, Elena, “The Global White Cube”, *OnCurating*, n.º 22, abril, 2014, pp. 45-63, disponible en https://www.on-curating.org/files/oc/da-teiverwaltung/issue22/pdf_to_Download/oncurating_Issue22_usletter.pdf [consultado en marzo de 2022].
- Firula, Juan, “El arte ‘Vesre’”, *Las Últimas Noticias* [Revista de los Sábados], Santiago, 18 de diciembre, 1965, p. 6.
- Frontaura, Rafael, “Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 6 de diciembre, 1960, p. 3.
- Galaz, Gaspar, “Algunos aspectos históricos y críticos de la escultura chilena”, *Escultura chilena contemporánea: 1850-2004*, Santiago, Ediciones Artespacio, 2004, pp. 87-114.
- Galaz, Gaspar, “Arte y política. Los años sesenta y setenta”, en Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (eds.), *Arte y Política*, Santiago, Universidad Arcis, Universidad de Chile Facultad de Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, pp. 63-68.
- Galaz, Gaspar, “Destellos de memoria: vida y arte, a 50 años de la fundación de la Escuela de Arte”, *1959-2009 / 50 años / Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011, pp. 34-53.
- Galaz, Gaspar, “Escultura chilena 1950-1973”, *Chile 100 años artes visuales. Segundo periodo 1950-1973, entre modernidad y utopía*,

- Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 38-50.
- Galaz, Gaspar, “Palabras para un periodo”, *Chile 100 años artes visuales. Segundo periodo 1950-1973, entre modernidad y utopía*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 10-31.
- Galaz, Gaspar, “Samuel Román y Marta Colvin: de la transición a la modernidad”, *Chile 100 años artes visuales. Segundo periodo 1950-1973, entre modernidad y utopía*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 32-37.
- García, Marisol, “Juan Capra”, *Música Popular. La enciclopedia de la música chilena*, actualizado el 23 de febrero de 2020, disponible en <https://www.musica-popular.cl/artista/juan-capra/> [consultado en abril de 2020].
- Garfias, Gaby, “Calidoscópica Feria de Arte”, *Las Últimas Noticias* [Revista de los Sábados], Santiago, 26 de diciembre, 1964, p. 18.
- Garfias, Gaby, “En torno a la Feria de Artes”, *Las Últimas Noticias* [Revista de los Sábados], Santiago, 18 de diciembre, 1965, p. 14.
- Garfias, Gaby, “Feria de Artes Plásticas se fue dejando ‘casa propia’ en el Parque”, *Las Últimas Noticias* [suplemento], Santiago, 16 de diciembre, 1961, [p. 11].
- Garfias, Gaby, “11 Feria de Artes Plásticas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de diciembre, 1960, p. 18.
- Garfias, Gaby, “‘Redescubrimientos’ en la III Feria de Artes Plásticas”, *Las Últimas Noticias* [suplemento], Santiago, 9 de diciembre, 1961, p. 10.
- Garfias, Gaby, “Triunfó el arte en la Feria”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 22 de diciembre, 1967, p. 26.
- Giménez, Carmen, “Las exposiciones de arte”, en Francisco Calvo Serraller (ed.), *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1993, pp. 203-222.
- Hernández Latas, José Antonio, “Del entorno de la Piazza Spagna al Gianicolo: artistas y fotógrafos en la Roma del siglo XIX”, en Miguel Ángel Chavez Martín y Jesús-Pedro Lorente (eds.), *Barrios artísticos y distritos culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*, Madrid, Icono14 Editorial, 2016, pp. 35-54, disponible en <https://es.calameo.com/read/004419659aeb60d538f8c> [consultado en marzo de 2022].
- Hernández Toledo, Sebastián, “Apristas en Chile: circuitos intelectuales y redes políticas durante los años 1930”, *Revista de Historia y Geografía*, n.º 31, 2014, pp. 77-94.
- Herrera, César, “Muere destacado escultor y académico Humberto

- to Soto Pérez”, *Diario Concepción*, 28 de diciembre, 2018, disponible en <https://www.diarioconcepcion.cl/cultura-y-espectaculos/2018/12/28/muere-de-destacado-escultor-y-academico-humberto-soto-perez.html> [consultado en septiembre de 2019].
- Hurtado, Anita, “La mujer en la Feria del Mapocho”, *La Nación* [suplemento Mujeres], Santiago, 12 de diciembre, 1965, p. 2.
- Ilustre Municipalidad de Santiago, “Programa Cultural de Primavera”, *La Nación*, Santiago, 11 de noviembre, 1966, p. 8.
- Iturriaga, Jorge y Karen Donoso, “Los debates sobre la censura cinematográfica en Chile, 1959-1973”, *Revista Tiempo Histórico*, n.º 19, enero-junio, 2018, pp. 137-156.
- J. M. P., “Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 5 de diciembre, 1964, p. 3.
- J. M. P., “Feria de Artes Plásticas II”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de diciembre, 1965, p. 5.
- J. M. P., “La Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 30 de noviembre, 1963, p. 3.
- J. S. P., “1.ª Feria de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 13 de diciembre, 1959, p. 6.
- Ladrón de Guevara, Matilde, “Artistas en el Parque Forestal”, *La Nación*, Santiago, 30 de noviembre, 1966, p. 3.
- Ladrón de Guevara, Matilde, “Fiesta en las Torres de Tajamar”, *La Nación*, Santiago, 16 de diciembre, 1966, p. 3.
- Lago, Tomás, “Misión del Museo de Arte Popular”, *Antártica*, n.º 9, 1945, pp. 89-91.
- Lago, Tomás, “Las artes populares en Chile”, en Universidad de Chile, *Catálogo de la Exposición de Artes Populares Americana. Realizada con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile*, Santiago, Museo de Bellas Artes, 1943, pp. 73-82.
- Latcham, Ricardo E., “El arte popular y sus relaciones con el arte indígena”, en Universidad de Chile, *Catálogo de la Exposición de Artes Populares Americana. Realizada con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile*, Santiago, Museo de Bellas Artes, 1943, pp. 83-90.
- Lefebvre, María, “Alberto López Ruz. Escultor y pintor”, *María Lefebvre Lever*, s. f., disponible en <https://marialefebvre.cl/vida-y-obra/anecdotas-biograficas-de-maria-lefebvre/98-alberto-lopez-ruz-escultor-y-pintor?highlight=WyJhbGJlcnRvIiwibG9wZXoiXQ==> [consultado en mayo de 2025].
- Lihn, Enrique, “La primera Feria de Artes Plásticas empresa del optimismo y la fantasía”, *Textos sobre arte*, Adriana Valdés y Ana María Risco (rec., ed. y anot.), Santiago, Ediciones UDP, 2015, pp. 105-113.
- Lihn, Enrique, “El marinero Inostroza”, *Textos sobre arte*, Adriana

- Valdés y Ana María Risco (rec., ed. y anot.), Santiago, Ediciones UDP, 2015, pp. 157-163.
- López, José Pablo, “El arte ‘pop’ hizo su estreno en la Feria del Parque”, *Ercilla*, n.º 1592, Santiago, 8 de diciembre, 1965, p. 11.
- López, José Pablo, “Tradiciones que agonizan”, *Ercilla*, n.º 1583, Santiago, 22 de septiembre, 1965, pp. 20-21.
- Lorente, Jesús-Pedro, “¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes”, en Blanca Fernández Quesada y Jesús-Pedro Lorente (eds.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 15-38.
- L. U., “El arte obrero llega al Parque”, *Ahora*, n.º 36, Santiago, 21 de diciembre, 1971, p. 17.
- Maldonado, Carlos, “El Salón Oficial de Artes Plásticas. Se fortalece corriente realista”, *El Siglo*, Santiago, 8 de diciembre, 1963, p. 2.
- Mansilla, Luis Alberto, “La Feria de Artes Plásticas”, *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre, 1963, p. 4.
- Marino J., R., “Charla en el Parque Forestal”, *La Nación*, Santiago, 3 de diciembre, 1966, p. 3.
- Martínez Vega, Orlando, “La tradición en la enseñanza de las artes plásticas”, *El Artista*, n.º 2, 2005, pp. 19-27.
- Martinoya, Carlos y Nahum Joël, “The ‘Chromatic Abstractoscope’: An Application of Polarized Light”, *Leonardo*, vol. 1, 1968, pp. 171-173.
- Matte Alessandri, Ester, “Ferias de Arte en diciembre”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 18 de diciembre, 1966, pp. 2-5.
- Maulén de los Reyes, David, “Precursores del arte cinético en Chile”, *Escáner Cultural*, n.º 161, agosto de 2013, disponible en https://www.escaner.cl/pdf/Precursores_del_Arte_Cinetico_en_Chile_por_David_F._Maulen_De_los_Reyes.pdf [consultado en octubre de 2019].
- M. E. H., “‘El Diario Ilustrado’. Muere un viejo pelucón”, *Ercilla*, n.º 1845, 28 de octubre al 3 de noviembre, 1970, p. 70.
- Merino, Carmen, “A mediodía se inaugura la III Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 2 de diciembre, 1961, pp. 1-2.
- Merino, Carmen, “Lo pintoresco en la Feria de Artes Plásticas”, *La Nación*, Santiago, 10 de diciembre, 1961, p. 7.
- Montaldo, Mauricio, “Libros, hallullas y hasta un alfiler...”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 6 de febrero, 1965, p. 13.

- Montecinos de A., Yolanda, “3.^a Feria de Artes Plásticas. Balance”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 10 de diciembre, 1961, p. 12.
- Montecinos, Yolanda, “En la Feria Libre de Artes Plásticas”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de diciembre, 1963, p. 14.
- Montero, Isidora y Ernesto Muñoz, “Adiós a Pedro Labowitz, gran ojo crítico del arte chileno”, *Círculo de Críticos de Arte*, 14 de noviembre de 2021, disponible en https://www.circulocriticosarte.cl/adis-a-pedro-labowitz-gran-ojo-crtico-del-arte-chileno_por-isidora-monte-ro-y-ernesto-muoz-3622.html [consultado en noviembre de 2021].
- Montes Rojas, Luis, “Escombros, despojos y desperdicios. Una lectura del vínculo entre escultura y realidad”, en Luis Montes Rojas (ed.), *Escultura y contingencia. 1959-1973*, Santiago, Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2020.
- Morales, María Elena, “Trocitos de Chile para los turistas”, *En viaje*, n.º 412, Santiago, febrero, 1968, pp. 30-31.
- Morgner, Christian, “The Evolution of the Art Fair”, *Historical Social Research*, n.º 39, 2014, pp. 318-336, <http://dx.doi.org/10.12759/hsr.39.2014.3.318-336>
- Moscoso, Patricia, “La palabra y la imagen (Dámaso Ogaz, el iconoclasta chileno que eligió morir lejos)”, *Sitiocero*, 19 de enero de 2012, disponible en <https://sitiocero.net/2012/01/la-palabra-y-la-imagen-damaso-ogaz-el-iconoclasta-chileno-que-eligio-morir-lejos/> [consultado en septiembre de 2019].
- Nordenflycht, José de, “Territorio, filiación y texto: de la historia del arte en Chile a la historia del arte chileno”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (comps.), *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (xix-xx). Jornadas de Historia del Arte en Chile*, Santiago, RIL editores, 2003, pp. 31-40.
- O’Neill, Paul, “La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta nuestro presente”, *Exit Book, Libros de Arte y Cultura Visual*, n.º 17, Madrid, 2012, pp. 8-51.
- Orrego Molina, Luis, “La feria de Chillán”, *En viaje*, n.º 250, Santiago, agosto, 1954, pp. 52-53.
- Ossa, Nena, “Algunos entretelones de la Feria de Artes del Parque Forestal”, *P. E. C.*, n.º 155, Santiago, 14 de diciembre, 1965, p. 17.
- Ossa, Nena, “El cerro Santa Lucía se vestirá de artesanía”, *P. E. C.*, n.º 189, Santiago, 9 de agosto, 1966, pp. 20-21.
- Ossa, Nena, “Entretelones y realidades de la octava Feria de

- Artes Plásticas”, *P. E. C.*, n.º 205, Santiago, 2 de diciembre, 1966, pp. 20-21.
- Ossa, Nena, “Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, *P. E. C.*, n.º 152, Santiago, 23 de noviembre, 1965, p. 16.
- Ossa, Nena, “Ferias y ferias”, *P. E. C.*, n.º 260, Santiago, 22 de diciembre, 1966, p. 23.
- Ossa, Nena, “Resultados de la octava Feria de Artes Plásticas”, *P. E. C.*, n.º 207, Santiago, 16 de diciembre, 1966, p. 29.
- Palacios, José María, “Feria de Artes Plásticas II”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 8 de diciembre, 1965, p. 5.
- Palacios, José María, “Feria de Artes Plásticas. Parque Forestal”, *P. E. C.*, n.º 379, Santiago, 11 de diciembre, 1970, p. 14.
- Palacios, José María, “Primer Salón de arte figurativo”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 15 de diciembre, 1963, p. 15.
- Palacios, José María, “Segunda Feria de Artes Plásticas (II)”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 5 de diciembre, 1960, p. 6.
- Palacios, José María, “Segunda Feria de Artes Plásticas (III)”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 6 de diciembre, 1960, p. 2.
- Palacios, José María, “Segunda Feria de Artes Plásticas (IV)”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 7 de diciembre, 1960, p. 2.
- Palacios, José María, “Segunda Feria de Artes Plásticas (V)”, *El Diario Ilustrado*, 8 de diciembre, 1960, p. 2.
- Palacios, José María, “Segunda Feria de Artes Plásticas (VI)”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 10 de diciembre, 1960, p. 2.
- Palacios, José María, “Segunda Feria de Artes Plásticas Parque Forestal (I)”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 4 de diciembre, 1960, p. 12.
- Palacios, José María, “v Feria de Artes Plásticas II”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 3 de diciembre, 1963, p. 9.
- Pérez Carreño, Francisca, “El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, Madrid, Machado Libros, 2002, pp. 255-267.
- Plath, Oreste, “Artesanía popular chilena. Pomaire”, *En viaje*, n.º 287, Santiago, septiembre, 1957, pp. 14-15.
- Plath, Oreste, “Condiciones actuales del arte popular en Chile”, *En viaje*, n.º 343, Santiago, mayo, 1962, p. 97.
- Polanco Pérez, Gabriela, “Ancestros y salvajes de la patria. El Museo Nacional de Santiago y la sección de antigüedades y etnografía (1830-1889)”, en Luis Alegría et al., *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930*, Santiago, Subdirección de Investigación, Ediciones del

- Servicio Nacional de Patrimonio Cultural, 2019, pp. 67-94.
- Ponce de León, Sergio y Luis Délano, “La feria heroica”, *Ercilla*, n.º 1440, Santiago, 26 de diciembre, 1962, p. 2.
- Quintana, Sonia, “La Ligua un pueblo que ha tejido su historia”, *En viaje*, n.º 429, Santiago, julio, 1969, pp. 19-22.
- R. G., “Una Feria de Artes distorsionada”, *La Nación*, Santiago, 17 de diciembre, 1968, p. 4.
- Randall, Pierre, “Exposición de artesanía popular - Parque Forestal”, *P. E. C.*, n.º 207, Santiago, 16 de diciembre, 1966, p. 28.
- Randall, Pierre, “La Feria de Artes Plásticas de la Municipalidad de Santiago. Parque Forestal”, *P. E. C.*, n.º 311, Santiago, 13 de diciembre, 1968, p. 25.
- Randall, Pierre, “VII Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal”, *P. E. C.*, n.º 155, Santiago, 14 de diciembre, 1965, p. 15-16.
- Randall, Pierre, “VIII Feria de Artes Plásticas - Parque Balmaceda / Torres Tajamar”, *P. E. C.*, n.º 207, Santiago, 16 de diciembre, 1966, p. 28.
- Robilant, Claire, “Ballet en la Feria de Artes Plásticas. (Actuación del BAM)”, *La Nación*, Santiago, 9 de diciembre, 1963, p. 24.
- Rivas, Fernando, “La Feria junto al Mapocho”, *Flash*, n.º 125, Santiago, 10 de diciembre, 1965, pp. 6-7.
- Rodríguez Molina, Hernán, “El artista se refleja íntimamente en su arte”, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 13 de diciembre, 1959, p. 19.
- Rojas, Raúl, “La Feria del desquite”, *Desfile*, n.º 65, Santiago, 13 de diciembre, 1966, p. 20.
- Rojas Mix, Miguel, “Imagen del hombre”, *Anales de la Universidad de Chile*, abril-junio, 1970, pp. 67-91.
- Romera, Antonio R., “Visión de la Feria de las Artes Plásticas”, *El Mercurio*, Santiago, 12 de diciembre, 1965, p. 1.
- Romero, Graciela, “Conspiración de talento, río, verano y Parque Forestal: Feria de Arte”, *Eva*, n.º 767, Santiago, 11 de diciembre, 1959, p. 20.
- Ruiz, Martín, “Pintura para multitudes”, *El Siglo*, Santiago, 11 de diciembre, 1964, p. 2.
- Ruiz, Martín, “Una tradición frustrada”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 7 de diciembre, 1966, p. 5.
- Sánchez Lesmes, Ana María, “El término curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso”, *Revista CPC*, San Pablo, n.º 18, diciembre de 2014 a abril de 2015, pp. 106-116, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18p106-116>
- Sheikh, Simon, “Constitutive Effects: The Techniques of the Curator”, en Paul O’Neill (ed.), *Curating subjects*, Londres, Open Editions, 2007, pp. 174-185.

- Snobista, “Que la Feria de Arte se amplíe”, *La Nación*, Santiago, 29 de diciembre, 1959, p. 22.
- Suazo, Félix, “Dámaso Ogaz. Galería de Arte Nacional -GAN-”, *Art-Nexus*, 84, Arte en Colombia 130, marzo a mayo, 2012, disponible en <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64014890cc21cf7c0a32f6/84/damaso-ogaz> [consultado en octubre de 2021].
- Taufic, Camilo, “Arco iris en el Forestal”, *Ercilla*, n.º 1281, Santiago, 9 de diciembre, 1959, p. 17-18.
- Taufic, Camilo, “Diluvio de colores y formas”, *Las Noticias de Última Hora*, Santiago, 3 de diciembre, 1961, p. 5.
- Torres, Ana María, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, en Antonio E. de Pedro (coord.), *El arte latinoamericano durante la guerra fría: Figurativos vs. Abstractos*, Tunja-Boyacá-Colombia, Publicaciones del Área de Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016, pp. 11-86.
- Torres, Ana María, “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos”, *Cátedra de Artes*, n.º 14, 2013, pp. 81-95.
- Ulibarri, Luisa, “Feria de Artes Plásticas. Mejoría del enfermo”, *Ercilla*, n.º 1848, Santiago, 16 al 22 de diciembre, 1970, p. 53.
- Valdés Budge, Adriana, “A los pies de la letra: Arte y escritura en Chile”, en Mosquera, Gerardo (ed.), *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*, Santiago, Puro Chile, 2006, pp. 35-49.
- Valdés, Jaime, “Divorcio artístico en la ribera del Mapocho”, *7 días*, n.º 3217, Santiago, 12 de diciembre, 1966, pp. 29-30.
- Valverde, Isabel, “La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos”, en Anna María Guasch (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 63-107.
- Vexler P., Erica, “Arca de Noé del arte chileno. Reportaje a la Segunda Feria”, *Eva*, n.º 819, Santiago, 9 de diciembre, 1960, pp. 3º, 3º, 47, 49 y 5º.
- Vexler P., Erica, “La feria de un mundo olvidado”, *Ercilla*, n.º 1411, Santiago, 6 de junio, 1962, pp. 3-5.
- Vico Sánchez, Mauricio, “Transformación social, arte popular e identidad”, en Eduardo Castillo Espinoza (ed.), *Artisanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores, Pie de Texto, 2010, pp. 317-346.
- Viveros-Fauné, Christian “Formas comerciales, o cómo la feria de arte contemporáneo se descarriló pero podría (posiblemente) encarrilarse”, *Artishock Revista de arte contemporáneo*,

- 20 de agosto de 2020, disponible en <https://artishockrevista.com/2020/08/20/el-futuro-de-la-feria-de-arte/> [consultado en marzo de 2021].
- Yáñez Silva, Nathanael, “El ‘ambiente’ en los cuadros”, *La Nación*, Santiago, 6 de diciembre, 1963, p. 4.
- Zamorano Pérez, Pedro Emilio, “Un español en América. Antonio Romera, su archivo y el canon historiográfico de la pintura chilena”, *Las artes entre el reformismo liberal y la autarquía. Modelos y fomento de apreciación (1927-1957)*, Granada, España, Editorial Comares S. I., 2018, pp. 121-138.
- Zamorano, Pedro y Claudio Cortés, “Pintura chilena a comienzos de siglo: hacia un esbozo de pensamiento crítico”, *Aisthesis*, n.º 31, 1998, pp. 89-107.
- Zamorano Pérez, Pedro Emilio y Alberto Madrid Letelier, “Constructores del ‘buen gusto’: la crítica de arte en Chile a principios del siglo xx”, *Quiroga*, n.º 18, 2020, pp. 132-140, <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.voi18.0010>
- Zárate, Patricio M., “El comportamiento de la crítica”, *100 años artes visuales. Segundo período: 1950-1973. Entre modernidad y utopía*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 68-90.
- Zilleruelo, Osvaldo, “Una feria diferente”, *La Nación*, Santiago, 28 de diciembre, 1959, p. 11.
- Zúñiga, José, “Larga agonía del ‘Diario Ilustrado’”, *Ercilla*, n.º 1592, 8 de diciembre, 1965, pp. 13 y 15.

LIBROS

Álvarez Urquieta, Luis, *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago, 1928.

Ander-Egg, Ezequiel, *Técnicas de investigación social*, Buenos Aires, Editorial Lumen, 1995.

Arancibia Clavel, Patricia, *Carmen Aldunate: sin corazas*, Santiago, Editorial Catalonia, 2020.

Baltra M., Lidia, *La prensa chilena en la encrucijada. Entre la voz monocorde y la revolución digital*, Santiago, LOM, 2012.

Barragán, Paco, *La era de las ferias. Acerca de las ferias como centros urbanos de entretenimiento, los curadores de ferias, la pintura expandida, el coleccionismo y el “Nuevo Ferialismo”*, Milán, Charta, 2008.

Becker, Howard S., *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Joaquín Ibarburu, (trad.), Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008.

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory and Politics*, London, New York, Routledge, 1995.

Berríos, Pablo y Eva Cancino, *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947-1968)*, Santiago, Estudios de Arte, 2018.

- Berrios, Pablo *et al.*, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago, Estudios de Arte, LOM, 2009.
- Berrios, Pablo *et al.*, *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*, Estudios de Arte, 2012.
- Bindis, Ricardo, *Pintura chilena 200 años. Despertar, maestros, vanguardia*, Santiago, Origo, 2006.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Tucumán, Editorial Montessor, 2002.
- Cáceres, Alicia y Juan Reyes, *Historia hecha con las manos. Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo xx*, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008.
- Cáceres, Alicia y Juan Reyes, *Artesanía urbana en Chile*, Santiago, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019.
- Carvacho, Víctor, *Historia de la escultura en Chile*, Santiago, Andrés Bello, [1983].
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), *Política de fomento de las artesanías 2010-2015*, p. 11, disponible en https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/09/politica_artesania.pdf [consultado en marzo de 2022].
- Dickie, George, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Sixto J. Castro (trad.), Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.
- Distéfano, María Graciela, *Artes Plásticas y Mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007.
- Fox, Claire F., *Arte Panamericano: políticas culturales y guerra fría*, Sebastián Jatz Rawicz (trad.), Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2016.
- Galaz, Gaspar y Milan Ivelic, *Chile arte actual*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- Gambetti del Pino, Rodolfo, “VI Feria del Forestal. Bulliciosa compañía para el Mapocho”, *Las Últimas Noticias*, Santiago, 5 de diciembre, 1964, p. 2.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- García Huidobro Mac Auliffe, Cecilia y Paula Escobar Chavarría, *Una historia de las revistas chilenas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2015.

- González Le Saux, Marianne, *De empresarios a empleados. Clase media y Estado Docente en Chile, 1810-1920*, Santiago, LOM ediciones, 2011.
- Grez Toso, Sergio, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*, Santiago, RIL editores, 2007.
- Guasch, Anna María, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009.
- Guasch, Anna María, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia, Cendeac, 2007.
- Ivelic, Milan, *La escultura chilena*, Santiago, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1978.
- Kay, Ronald, *Lorenzo Berg / Un origen*, Santiago, Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2014.
- Lauer, Mirko, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, Desco Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982.
- Lenz, Rodolfo, *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno. Fundada en Santiago de Chile el 18 de julio de 1909*, Santiago, Imprenta y Encuadernación Lourdes, 1909.
- Lihn, Enrique, *Téxtos sobre arte*, Adriana Valdés y Ana María Risco (rec., ed. y anot.), Santiago, Ediciones UDP, 2015.
- Manen, Martí, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao, Consonni, 2012.
- Maruenda, Félix, *Sin miedo*, Santiago, Fundación Pablo Neruda, 2007.
- Meumann, Ernst, *Sistema de estética*, Fernando Vela (trad.), Madrid, Calpe, 1924.
- Montealegre, Marcelo, *No me olvido: Chile 1954/1968*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2011.
- Muñoz, Ernesto, *Pedro Labowitz. Crítico de la modernidad*, Ediciones Aica Chile, Nuevaamerica Impresores, [2008].
- O'Doherty, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Lena Peñate Spicer (trad.), Murcia, Cendeac, 2011.
- Ossandón, Eduardo, *Contrapunto*, [Rancagua], s. e., 1997.
- Parra, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1965.
- Reed, Carolo S., *Concursus ad ergologiae popularis chilensisnotitiam (Compendium "Publicationum Musei de Etnologia atque Antropologia Chilensi")*, Santiago, Imprenta Cervantes, 1927.
- Reseña anual del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la*

- Universidad de Chile, Editorial Universitaria, Santiago, 1961.
- Risco, Ana María, *Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes, 2004.
- Rodríguez Villegas, Hernán, *Fotógrafos en Chile 1900-1950. Historia de la Fotografía*, s.l., Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2011.
- Romera, Antonio R., *Asedio a la pintura chilena (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)*, Santiago, Editorial Nascimento, 1969.
- Romera, Antonio R., *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Empresa Editora Zig-Zag, 1968.
- Romero Brest, Jorge, *Historia de las Artes Plásticas. Introducción a la Historia de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Poseidón, c. 1945.
- Salazar, Gabriel, *Ferías libres: espacio residual de soberanía ciudadana (Reivindicación histórica)*, Santiago, Ediciones SUR, Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME), 2003.
- San Francisco, Alejandro (dir.), *Historia de Chile 1960-2010. Tomo 4. Las revoluciones en marcha. El gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970)*, segunda parte, Santiago, Universidad San Sebastián, CEUSS, 2018.
- Santa Cruz, Eduardo, *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*, Santiago, Editorial Universitaria, 2014.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Eduardo Hyde y Elisenda Julibert (trads.), Barcelona, Paidós, 2010.
- Silva Castro, Raúl, *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1958.
- Solanich, Enrique, *Escultura en Chile. Otra mirada para su estudio*, Santiago, RIL Editores, Municipalidad de Lo Barnechea, 2017.
- Sommer, Waldemar, *Ingenuidad y creación*, Santiago, Ediciones Universidad Católica, 2022.
- Thornton, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*, Laura Wittner (trad.), Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- Topolsky, Jerzy, *Metodología de la Historia*, María Luisa Rodríguez Tapia (trad.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.
- Universidad de Chile, *Escuela de Artes Plásticas. Sección Artes Aplicadas*, Santiago, Imprenta Nascimento, 1934.
- Vega Torres, Daniel Roberto, *El campo artesanal. Aporte social y pedagógico*, Tunja, Fundación Universitaria Juan de Castellanos, Facultad de Ciencias de la Educación, 2013.
- Venegas Espinoza, Fernando, *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*, Concepción,

- Cátedra Violeta Parra, Facultad de Humanidades y Arte, Vicerrectoría de Relaciones Institucionales y Vinculación con el Medio, Universidad de Concepción, 2017.
- Villegas Vergara, Ignacio, *Dibujos y formas en cobre chileno. Artesanía urbana: 1960-1990*, Santiago, LOM Ediciones, p. 45.
- CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES
- 2 *nuevos escultores*, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, julio de 1964.
- 3.ª *Bienal de Escultura Consorcio La Chilena Consolidada*, Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, 5 de septiembre - 1.º de octubre 1967.
- Academia Chilena de Bellas Artes, *Los Salones 1884-1966. Ocho décadas de arte en Chile*, Santiago, Instituto Cultural de Las Condes, julio a agosto 1985.
- Concurso de pintura CRAV 1967*, Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, 13 de junio al 2 de julio de 1967.
- Escuela de Invierno Universidad de Chile, *Arte instintivo. Mesa redonda sobre arte popular chileno*, Sala Le Caveau, 1.º al 11 de julio 1959.
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas, *14 artistas no figurativos*, [Santiago], Sala DECOR, 29 de mayo al 10 de junio de 1961.
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas, *Luis Guzmán. Cerámicas*, Sala de la Universidad de Chile, Santiago, 9 al 20 de enero de 1962.
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, *LXXVI Salón Oficial de Artes Plásticas 1966*, Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal).
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, *James Smith*, s. l., 29 de mayo al 9 de junio [1962].
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, *LXXIII Salón Oficial de Artes Plásticas 1962*, Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal).
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, *Seis artistas chilenos Bienal de París*, s. l., s. e. [1959].
- Margot Guerra Vial*, Sala de Exposiciones Universidad de Chile, 22 de abril al 27 de mayo [1960].
- Mirada de mujer. Beatriz Vicuña*, Galería Bucci, Santiago de Chile, 1990.
- Municipalidad de Viña del Mar, Escuela de Bellas Artes, *Exposición Retrospectiva 1934-1969. 35º Aniversario Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar*.
- Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile, *III Bienal Americana de Grabado*, Talleres de la Escuela Lito - Tipográfica Salesiana "La Gratitude Nacional", 1968.
- Pintura no figurativa en Chile*, [Santiago], Sala Libertad, 5 al 28 de

- diciembre de 1963, disponible en <https://archivoguillermonez.cl/exposiciones/agn-re0006/> [consultado en agosto de 2021].
- Salón de Arte Abstracto, *II Salón de Arte Abstracto*, [Santiago], Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, 7 al 28 de enero de 1960.
- Salón Oficial de Bellas Artes, *Exposición de Bellas Artes. Catálogo del Salón Oficial de 1928*, Pabellón de la Quinta Normal, Santiago de Chile, Imp. Siglo xx, 1928.
- Sociedad Nacional de Bellas Artes, *xxv Salón Nacional. Palacio La Alhambra*, 1958.
- Universidad de Concepción, *Salón Regional de Artes Plásticas: jornadas universitarias*, 1968.
- TESIS
- De la Barra Benavente, Eduardo *et al.*, *Grabadores de la zona de Concepción*, seminario para optar al título de Profesor de Enseñanza Media mención Artes Plásticas, Universidad de Concepción, 1990.
- Hormazábal González, Viviana, *La obra visual de Violeta Parra. Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos*, tesis para optar al grado de Licenciada en Artes mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2013.
- Matus Madrid, Christian, *La cultura urbana y los estilos de vida en la revitalización de un barrio patrimonial del centro histórico de Santiago. El caso Lastarria-Bellas Artes*, tesis de doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, disponible en <https://studylib.es/doc/4688504/la-cultura-urbana-y-los-estilos-de-vida-en-la-revitalizac> [consultado en noviembre de 2014].
- Neira, Marcela, *Zig-Zag. Un gigante de papel. Legado gráfico de las revistas de época*, proyecto para optar al título de diseñadora con mención Diseño Gráfico, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005.
- Spencer Zamora, Carolina y Fernando Valenzuela Arteaga. *Encuentros y Desencuentros: las Paradojas de un Museo Abierto*, taller de titulación del Instituto de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, disponible en <https://matica.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/02/spencer-y-valenzuela-encuentros-y-desencuentros.pdf> [consultado en junio de 2024].
- Vasconi, Andrea, *Lenka Franulic en el periodismo chileno 1940-1960*, tesis para optar al título de Periodista, Universidad Académica de Humanismo Cristiano, 1997.
- RECURSOS ELECTRÓNICOS
- “57th Street Art Fair”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 27 de mar-

- zo de 2024, disponible en https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=57th_Street_Art_Fair&oldid=1215828184 [consultado en mayo de 2025].
- “Alfonso Luco en la Universidad Diego Portales”, *Artes visuales*, [2007], disponible en <http://flamencart-artesvisuales.blogspot.com/2007/09/alfonso-luco-en-la-universidad-diego.html> [consultado en septiembre de 2019].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Ahora (1971)”, *Memoria Chilena*, s. f., disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-619871.html> [consultado en octubre de 2021].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Arturo Aldunate Phillips (1902-1985)”, *Memoria Chilena*, s. f., disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-558.html> [consultado en enero de 2021].
- Biblioteca Nacional de Chile, “El Rostro de Chile”, *Memoria Chilena*, s. f., disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97238.html> [consultado en octubre de 2019].
- “Biografía”, *Olga Chaín*, s. f., disponible en <https://olgachain.wixsite.com/pintoraolgachain/biografia> [consultado en septiembre de 2019].
- “Carlota Godoy G.”, *Carlota Godoy Pintora - Grabadora*, s. f., disponible en carlotagodoy.cl [consultado en julio de 2022].
- “Celia Leyton”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 25 de febrero de 2025, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Celia_Leyton&oldid=165682345 [consultado en mayo de 2025].
- “Comunicamos con tristeza el fallecimiento de Kurt Herdan (Z. L.)”, *Archivo Judío de Chile*, 2 de marzo de 2020, disponible en <https://archivojudio.cl/comunicamos-con-tristeza-el-fallecimiento-de-kurt-herdan-z-l/> [consultado en abril de 2020].
- “Consuelo Saavedra presenta obras en terracota inspiradas en Violeta Parra”, *Corporación Cultural San Pedro de la Paz*, 8 de marzo de 2019, disponible en <https://sppcultura.cl/consuelo-saavedra-presenta-obras-en-terracota-inspiradas-en-violeta-parra/> [consultado en mayo de 2025].
- “Copley Press”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 18 de febrero de 2025, disponible en https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Copley_Press&oldid=1276439023 [consultado en mayo de 2025].
- “David Atlee Phillips”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 13 de octubre de 2024, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=David_Atlee_Phillips&oldid=162993795 [consultado en mayo de 2025].

- “En memoria de Ricardo Bindis Fuller”, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile*, 30 de enero de 2015, disponible en <https://fau.uchile.cl/noticias/109365/en-memoria-de-ricardo-bindis-fuller> [consultado en septiembre de 2024].
- “Fallece Lautaro Labbé, artista y ex director del MAC de Santiago”, *Arteinformado*, 11 de noviembre de 2014, disponible en <https://www.arteinformado.com/magazine/n/fallece-lautaro-labbe-artista-y-ex-director-del-mac-de-santiago-4365> [consultado en noviembre de 2019].
- “Gabriela Garfias”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 7 de febrero de 2022, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Gabriela_Garf%C3%A-Das&oldid=141507384 [consultado en octubre de 2021].
- “José de Rokha”, *Galería de Arte Contacto*, s. f., disponible en <https://www.galeriacontacto.com/jose-de-rokha> [consultado en mayo de 2025].
- “Lukó de Rokha”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 27 de diciembre de 2023, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Luk%C3%B3_de_Rokha&oldid=156416909 [consultado en mayo de 2025].
- “Luz Donoso”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 12 de septiembre de 2024, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Luz_Donoso&oldid=162416792 [consultado en mayo de 2025].
- Museo Nacional de Bellas Artes, “Fallece Nena Ossa”, *Museo Nacional de Bellas Artes*, 4 de noviembre de 2019, disponible en <https://www.mnba.gob.cl/noticias/fallece-nena-ossa-ex-directora-mnba> [consultado en octubre de 2021].
- Museo Nacional de Bellas Artes, “Fallece Rodolfo Opazo (1935-2019)”, *Museo Nacional de Bellas Artes*, 27 de junio de 2019, disponible en <https://www.mnba.gob.cl/noticias/fallece-rodolfo-opazo-1935-2019> [consultado en septiembre de 2019].
- Museo Nacional de Bellas Artes, “James Smith: Retorno del silencio. De la estructura a la forma”, *Museo Nacional de Bellas Artes*, 8 de mayo de 2018, disponible en <http://www.mnba.gob.cl/sitio/Contenido/Noticias/85875:James-Smith-Retorno-del-silencio-De-la-estructura-a-la-forma> [consultado en septiembre de 2019].
- Museo Nacional de Bellas Artes, “Victor Carvacho”, *Artistas Visuales Chilenos*, s. f., disponible en <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39550.html> [consultado en octubre de 2021].
- “Nota de Pesar - Francisco Ariztía (1943-2022)”, *Sociedade Nacio-*

- nal de Belas-Artes*, Portugal, 6 de septiembre, 2022, disponible en <https://snba.pt/nota-de-pesar-francisco-ariztia-1943-2022/> [consultado en septiembre de 2022].
- “Obra de Fernando Torterolo”, *Pintores famosos*, s. f., disponible en <https://www.pintores-famosos.cl/obras/torterolo.htm> [consultado en septiembre de 2019].
- Rodolfo Pérez Pimentel, “Florsheim Gutzeit Ricardo”, *Rodolfo Pérez Pimentel*, s. f., disponible en <https://rodolfoperezpimentel.com/florsheim-gutzeit-ricardo/> [consultado en septiembre de 2019].
- “Santiago Nattino”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 26 de abril de 2025, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Santiago_Nattino&oldid=167064319 [consultado en mayo de 2025].
- Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, “Historia del MNHN”, *Museo Nacional de Historia Natural Chile*, s. f., disponible en <https://www.mnhn.gob.cl/historia-del-mnhn>.
- “Taller 99. Desde 1956. Periodo Universidad Católica”, *Taller 99*, s. f., disponible en <https://www.taller99.cl/periodo-universidad-catolica/> [consultado en septiembre de 2019].
- “The South Pacific Mail”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 24 de enero de 2024, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=The_South_Pacific_Mail&oldid=157646173 [consultado en septiembre de 2024].
- “Urban Blank: un peregrino del arte entre Chile y Suiza”, *swissinfo*, 1 de marzo, 2007, disponible en <https://www.swissinfo.ch/spa/urban-blank-un-peregrino-del-arte-entre-chile-y-suiza/802504> [consultado en septiembre de 2019].
- Vespaziani, Alberto, “Una bella storia sa oltre 65 anni dalle origini”, *Centro Pittori Via Margutta*, s. f., disponible en <https://lnx.centropittoriviamargutta.it/chi-siamo/> [consultado en marzo de 2022].
- “Via Margutta”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 15 de julio de 2024, disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Via_Margutta&oldid=161327051 [consultado en mayo de 2025].
- “Virginia Huneeus, la artista que experimentó con la poética de las formas”, *La Tercera*, 11 de noviembre, 2019, disponible en <https://culto.latercera.com/2019/11/11/muere-virginia-huneeus-artista-abstracta/> [consultado en noviembre de 2019].

RECURSOS AUDIOVISUALES

Di Lauro, Jorge, *Los artistas plásticos de Chile* (documental), Cineam,

1960, disponible en <https://www.cclm.cl/cineteca-online/los-artistas-plasticos-de-chile/>
[consultado en marzo de 2019]

Parot, Armando, *La Feria volandera*
(documental), Cinep, 1963.

TÍTULOS PUBLICADOS
POR EL
CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

1990 - 2025

- 40 años, 40 historias. *Exiliados chilenos y solidaridad en Holanda* (Santiago, 2015, 193 págs.).
- A 90 años de los sucesos de la escuela Santa María de Iquique (Santiago, 1998, 351 págs.).
- Abarca, Soledad, Octavio Cornejo, Paula Fiamma, Ximena Rioseco, *Instantes memorables. 100 años de fotografía minuterana en Chile* (Santiago, 2019, 203 págs.).
- Adler Lomnitz, Larissa, *Lo formal y lo informal en las sociedades contemporáneas* (Santiago, 2008, 404 págs.).
- Álbum de Isidora Zegers de Huneeus, con estudio de Josefina de la Maza, edición en conmemoración del bicentenario de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago, 2013).
- Alcázar Garrido, Joan de, *Chile en la pantalla. Cine para escribir y enseñar la historia (1970-1998)* (Santiago, 2013, 212 págs.).
- Arancibia F., Claudia, José Tomás Cornejo C. y Carolina González U., *Pena de muerte en Chile colonial* (Santiago, 2003, 371 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, tomo I, 347 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, tomo II, 371 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, tomo III, 387 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, tomo IV, 377 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, tomo V, 412 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2001, tomo VI, 346 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2001, tomo VII, 416 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2002, tomo VIII, 453 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2002, tomo IX, 446 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2002, tomo X, 462 págs.).

- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2003, tomo XI, 501 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2005, tomo XII, 479 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2005, tomo XIII, 605 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2005, tomo XIV, 462 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2005, tomo XV, 448 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, tomo XVI, 271 págs.).
- Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufragios en el océano Pacífico sur* (Santiago, 2003, 866 págs.).
- Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufragios en el océano Pacífico sur*, 2.^a ed. (Santiago, 2011, tomo I, 838 págs.).
- Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufragios en el océano Pacífico sur* (Santiago, 2011, tomo II, 940 págs.).
- Bauer, Arnold, *Chile y algo más. Estudios de historia latinoamericana* (Santiago, 2004, 228 págs.).
- Bello, Andrés, *Cuadernos de Londres*, prólogo, edición y notas de Iván Jaksić y Tania Avilés (Santiago, 2017, 900 págs.).
- Bello, Andrés, *Obras completas de Andrés Bello. Código Civil. Proyecto inédito*, editor general Iván Jaksić A., prólogo y edición del tomo Claudia Castelletti Font (Santiago, 2025, tomo 21, 770 págs.).
- Bello, Andrés, *Obras completas de Andrés Bello. Epistolario*, editor general Iván Jaksić A., prólogo al tomo Adriana Valdés Budge (Santiago, 2022, tomo 1, 787 págs.).
- Bello, Andrés, *Obras completas de Andrés Bello. Gramática de la lengua castellana*, editor general Iván Jaksić A., prólogo al tomo Ignacio Bosque M. (Santiago, 2023, tomo 8, 485 págs.).
- Bello, Andrés, *Obras completas de Andrés Bello. Poesías*, editor general Iván Jaksić A., prólogo al tomo Thomas Harris E. (Santiago, 2023, tomo 2, 803 págs.).
- Bello, Andrés, *Obras completas de Andrés Bello. Temas de historia y geografía*, editor general Iván Jaksić A., prólogo al tomo Inés Quintero (Santiago, 2024, tomo 14, 373 págs.).
- Bello, Andrés, *Obras completas de Andrés Bello. Temas jurídicos y sociales*, editor general Iván Jaksić A., prólogo al tomo Joaquín Trujillo Silva (Santiago, 2022, tomo 16, 577 págs.).

- Bello, Andrés, *Obras completas de Andrés Bello. Textos de divulgación científica*, editor general Iván Jaksic A., prólogo al tomo Rafael Sagredo Baeza (Santiago, 2024, tomo 15, 510 págs.).
- Bianchi, Soledad, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 275 págs.).
- Biblioteca de Fundamentos de la Construcción de Chile (Santiago, 2007-2013, 100 vols.).
- Blest Gana, Alberto, *Durante la Reconquista. Novela histórica* (Santiago, 2009, 926 págs.).
- Caffarena Barcenilla, Paula, *Viruela y vacuna. Difusión y circulación de una práctica médica. Chile en el contexto hispanoamericano 1780-1830* (Santiago, 2016, 232 págs.).
- Cardoso, Armindo, *Un otro sentimiento del tiempo. Chile, 1970-1973* (Santiago, 2017, 177 págs.).
- Cartes Montory, Armando, *BioBío. Bibliografía histórica regional* (Santiago, 2014, 358 págs.).
- Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, *La época de Balmaceda. Conferencias* (Santiago, 1992, 123 págs.).
- Contreras, Lidia, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
- Cordero Fernández, Macarena, Rafael Gaune Corradi, Rodrigo Moreno Jeria (comps.), *Cultura legal y espacios de justicia en América, siglos XVI-XIX* (Santiago, 2017, 318 págs.).
- Cornejo C., Tomás, *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile 1880-1910* (Santiago, 2019, 242 págs.).
- Cornejo C., Tomás, *Manuela Orellana, la criminal. Género, cultura y sociedad en el Chile del siglo XVIII* (Santiago, 2006, 172 págs.).
- Chihuailaf, Elicura, *El azul de los sueños* (Santiago, 2010, 193 págs.).
- Cussen, Celia, *Nuestra señora de la Candelaria. Una hermandad de mulatos y naturales. Santiago s. XVII* (Santiago, 2020, 273 págs.).
- Darwin, Charles, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo* (Santiago y Madrid, 2020, 450 págs.).
- Darwin, Charles, *Observaciones geológicas en América del sur*, traducción de María Teresa Escobar Budge (Santiago, 2012, 464 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950). El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad* (Santiago y Buenos Aires, 2000, tomo I, 336 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)* (Santiago y Buenos Aires, 2003, tomo II, 332 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Las discusiones y las figuras del fin de siglo. Los años 90* (Santiago y Buenos Aires, 2004, tomo III, 242 págs.).

- Diener, Pablo y María de Fátima Costa (coords.), *Rugendas: el artista viajero* (Santiago, 2021, 300 págs.).
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, *Catálogo de publicaciones, 1999*, edición del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (Santiago, 1999, 72 págs.).
- Dirección de Obras Municipales, I. Municipalidad de Santiago, *Santiago sur. Formación y consolidación de la periferia* (Santiago, 2015, 308 págs.).
- Dirección de Obras Municipales, I. Municipalidad de Santiago, *Palacio Cousiño. Historia y restauración - History and Restoration* (Santiago, 2018, 163 págs.).
- Donoso, Carlos y Jaime Rosenblitt (eds.), *Guerra, región, nación: La confederación Perú-Boliviana. 1836-1839* (Santiago, 2009, 369 págs.).
- Dussailant, Jacqueline y Macarena Urzúa, *Concisa, original y vibrante. Lecturas sobre la revista Zig-Zag* (Santiago, 2020, 256 págs.).
- El Censor Americano*, introducción y transcripción Iván Jaksić (Santiago, 2019, 360 págs.).
- Ehrmann, Hans, *Retratos* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. 1891-1924. Chile visto a través de Agustín Ross*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, vol. I, 172 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. Durante la república*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, vol. II, 201 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. En torno de Ricardo Palma*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, vol. III, 143 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. La primera misión de los Estados Unidos de América en Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, vol. IV, 213 págs.).
- Fernández Canque, Manuel, *Arica 1868, un tsunami y un terremoto* (Santiago, 2007, 332 págs.).
- Fernández Canque, Manuel, *Arica de antaño en la pluma de viajeros notables. Siglos XVI-XIX* (Santiago, 2016, 598 págs.).
- Fernández Labbé, Marcos, *Bebidas alcohólicas en Chile. Una historia económica de su fomento y expansión, 1870-1930* (Santiago, 2010, 270 págs.).
- Fitz Roy, Robert, *Viajes del "Adventure" y el "Beagle". Apéndices* (Santiago 2013, 360 págs.).
- Fitz Roy, Robert, *Viajes del "Adventure" y el "Beagle". Diarios*, traducción de Armando García González (Santiago 2013, 584 págs.).
- Fondo de Apoyo a la Investigación, *Informes, 1992 a 1995* (Santiago, 1993-1996).
- Fondo de Apoyo a la Investigación, *Informes, 1998 a 2015* (Santiago, 1999-2016).
- Forstall Comber, Biddy, *Crepúsculo en un balcón: ingleses y la pampa salitrera* (Santiago, 2014, 427 págs.).
- Fray Félix José de Augusta, *Diccionario mapudungún-español. Español-mapudungún*, directora Belén Villena Araya (Santiago, 2017, 628 págs.).

- Gaudichaud, Franck, *Poder popular y cordones industriales: testimonios sobre el movimiento popular urbano, 1970-1973* (Santiago, 2004, 474 págs.).
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, tomo primero, 250 págs.).
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, tomo segundo, 154 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *El "48" chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos* (Santiago, 1998, 215 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2006, tomo I, 444 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2008, tomo II, 526 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *La persistencia de la memoria: reflexiones de un civil sobre la dictadura* (Santiago, 2000, 156 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *Tres hombres, tres obras. Vicuña Mackenna, Barros Arana y Edwards Vives* (Santiago, 2004, 163 págs.).
- Gilliss, James M., *Expedición astronómica naval de los Estados Unidos al hemisferio Sur durante los años 1849-'50-'51-'52* (Santiago, 2016, 591 págs.).
- González Miranda, Sergio, *Hombres y mujeres de la pampa. Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre, 2.ª ed.* (Santiago, 2002, 474 págs.).
- González V., Carlos, Hugo Rosati A. y Francisco Sánchez C., *Guamán Poma. Testigo del mundo andino* (Santiago, 2003, 619 págs.).
- Guerrero Jiménez, Bernardo (ed.), *Retrato hablado de las ciudades chilenas* (Santiago, 2002, 309 págs.).
- Herrera Rodríguez, Susana, *El aborto inducido. ¿Víctimas o victimarias?* (Santiago, 2004, 154 págs.).
- Humboldt, Alexander von, *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo* (Santiago, 2011, 964 págs.).
- Hutchison, Elizabeth Q., *Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano 1990-1930*, traducción de Jacqueline Garreaud Spencer (Santiago, 2006, 322 págs.).
- Jaksic, Fabián M., Pablo Camus, Sergio A. Castro, *Ecología y Ciencias Naturales. Historia del conocimiento del patrimonio biológico de Chile* (Santiago, 2012, 228 págs.).
- Kordic R., Raïssa y Mario Ferreccio P., *Topónimos y gentilicios de Chile* (Santiago, 2014, 313 págs.).
- Las horas Gott. Un manuscrito iluminado en Chile*, acompañado de un estudio de Daniel González Erices, Paola Corti Badía y María José Brañes González (Santiago, 2019, 94 págs. y 306 págs.).

- Lastra, Pedro y Rigas Kappatos, *Presencia de Grecia en la poesía hispanoamericana* (Santiago, 2004, 355 págs.).
- León, Leonardo, *Los señores de la cordillera y las pampas: los pehuenches de Malalhue, 1770-1800*, 2.^a ed. (Santiago, 2005, 355 págs.).
- León, Marco Antonio, *Construyendo un sujeto criminal. Criminología, criminalidad y sociedad en Chile. Siglos XIX y XX* (Santiago, 2015, 185 págs.).
- Lira, Rodrigo, *Proyecto de obras completas* (Santiago, 2003, 153 págs.).
- Lizama, Patricio (comp.), *Notas de artes de Jean Emar* (Santiago, 2003, 238 págs.).
- Lizama Silva, Gladys (coord.), *Modernidad y modernización en América Latina. México y Chile, siglos XVIII al XX* (Santiago, 2002, 349 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las suaves cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1814-1932* (Santiago, 1999, 338 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las ardientes cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1932-1994* (Santiago, 2000, 601 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *El espejismo de la reconciliación política. Chile 1990-2002* (Santiago, 2002, 482 págs.).
- Marsilli, María N., *Hábitos perniciosos: religión andina colonial en la diócesis de Arequipa (siglos XVI al XVIII)* (Santiago, 2014, 156 págs.).
- Martínez C., José Luis, *Gente de la tierra de guerra. Los lipes en las tradiciones andinas y el imaginario colonial* (Lima, 2011, 420 págs.).
- Martínez L., René, *Santiago de Chile: Los planos de su historia. Siglos XVI a XX, de aldea a metrópolis* (Santiago, 2007, 130 págs.).
- Mazzei de Grazia, Leonardo, *La red familiar de los Urrejola de Concepción en el siglo XIX* (Santiago, 2004, 193 págs.).
- Medina, José Toribio, *Biblioteca chilena de traductores*, 2.^a ed., corregida y aumentada con estudio preliminar de Gertrudis Payàs, con la colaboración de Claudia Tirado (Santiago, 2007, 448 págs.).
- Medina, José Toribio, *Epistolario*, estudio introductorio, transcripción y notas de Macarena Ríos Llana (Santiago, 2024, 1151 págs.).
- Medina, José Toribio, *Los aborígenes de Chile*, estudio introductorio de Fernando Pairican Padilla (Santiago, 2023, 585 págs.).
- Mercedes Marín del Solar (1804-1866). Obras reunidas*, compilación, estudio preliminar y notas críticas de Joyce Contreras Villalobos (Santiago, 2015, 642 págs.).
- Millones, Luis y Renata Mayer, *Funerales, muerte y el más allá en la historia del Perú* (Santiago, 2021, 113 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II*, primera reimpresión (Santiago, 1992, 172 págs.).
- Mitre, Antonio, *El dilema del centauro. Ensayos de teoría de la historia y pensamiento latinoamericano* (Santiago, 2002, 141 págs.).

- Mizón, Luis, Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena (Santiago, 2001, 169 págs.).
- Monarca, Patricia, *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones* (Santiago, 1998, 129 págs.).
- Montañez Sanabria, Elizabeth (ed.), *Cartografía histórica del Perú. Desde 1529 hasta el siglo XXI* (Santiago, 2024, 561 págs.).
- Moraga, Pablo, *Estaciones ferroviarias de Chile. Imágenes y recuerdos* (Santiago, 2001, 180 págs.).
- Morales, José Ricardo, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos siglos XVI y XVII* (Santiago, 1994, 117 págs.).
- Moreno Jeria, Rodrigo, Jorge Ortiz Sotelo, *Un derrotero del Mar del Sur. El Pacífico americano a fines del siglo XVII* (Santiago, 2018, 539 págs.).
- Muñoz Delaunoy, Ignacio y Luis Ossandón Millavil (comps.), *La didáctica de la Historia y la formación de ciudadanos en el mundo actual* (Santiago, 2013, 456 págs.).
- Muratobi, Ludovico Antonio, *El cristianismo feliz en las misiones de los padres de la Compañía de Jesús en Paraguay*, traducción, introducción y notas Francisco Borghesi S. (Santiago, 1999, 469 págs.).
- Mussy, Luis de, *Cáceres* (Santiago, 2005, 589 págs.).
- Onetto Pavez, Mauricio, *Historia de un pasaje-mundo: El estrecho de Magallanes en el siglo de su descubrimiento* (Santiago, 2018, 99 págs.).
- Oña, Pedro de, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
- Paiva, Eduardo França, *Nombrar lo nuevo. Una historia léxica de Iberoamérica entre los siglos XVI y XVIII (las dinámicas de mestizajes y el mundo del trabajo)* (Santiago, 2020, 316 págs.).
- Parra, Antonio, *Descripción de diferentes piezas de historia natural las más del ramo marítimo, representadas en setenta y cinco láminas*, edición facsimilar. Acompañada de un estudio de Armando García González, El naturalista portugués Antonio Parra. Su obra científica (Santiago, 2016, 370 págs. y 244 págs.).
- Payàs P., Gertrudis, *Los parlamentos hispano-mapuches 1593-1803. Textos fundamentales* (Santiago, 2018, 652 págs.).
- Pinto Rodríguez, Jorge, *La formación del Estado, la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, 2.^a ed. (Santiago, 2003, 320 págs.).
- Piwonka Figueroa, Gonzalo, *Orígenes de la libertad de prensa en Chile: 1823-1830* (Santiago, 2000, 178 págs.).
- Plath, Oreste, *Olografías. Libro para ver y crear* (Santiago, 1994, 156 págs.).
- Puig-Samper, Miguel Ángel, Francisco Orrego, Rosaura Ruiz y J. Alfredo Uribe (eds.), *“Yammerschuner” Darwin y la darwinización en Europa y América* (Santiago y Madrid, 2015, 350 págs.).

- Rebok, Sandra, *Humboldt y Jefferson. Una amistad transatlántica de la Ilustración* (Santiago, 2019, 200 págs.).
- Recabarren, Floreal, *La matanza de San Gregorio 1921: Crisis y tragedia* (Santiago, 2003, 117 págs.).
- Rengifo S., Francisca, *Vida conyugal, maltrato y abandono. El divorcio eclesiástico en Chile, 1850-1890* (Santiago, 2012, 340 págs.).
- Retamal Ávila, Julio y Sergio Villalobos R., *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas 1843-1978* (Santiago, 1993, 363 págs.).
- Rinke, Stefan, *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile, 1910-1931* (Santiago, 2002, 174 págs.).
- Rivas, Benedicto, *Del registro al álbum fotográfico de Cholchol 1910-1940* (Santiago, 2024, 237 págs.).
- Rojas Flores, Jorge, *Las historietas en Chile 1962-1982. Industria, ideología y prácticas* (Santiago 2016, 549 págs.).
- Rosenblitt, Jaime (ed.), *Las revoluciones americanas y la formación de Estados Nacionales* (Santiago, 2013, 404 págs.).
- Rouso, Henry, *La última catástrofe. La historia, el presente, lo contemporáneo* (Santiago, 2018, 285 págs.).
- Rubio, Patricia, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael (ed.), *Biblioteca Nacional. Patrimonio republicano de Chile* (Santiago, 2014, 209 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael (ed.), *Ciencia-mundo. Orden republicano, arte y nación en América* (Santiago, 2010, 342 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael, *J. T. Medina y su biblioteca americana en el siglo XXI. Prácticas de un erudito* (Santiago, 2025, 184 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael, *La gira del Presidente Balmaceda al norte. El inicio del "crudo y riguroso invierno de un quinquenio (verano de 1889)"* (Santiago, 2001, 206 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael y José Ignacio González Leiva, *La Expedición Malaspina en la frontera austral del imperio español* (Santiago, 2004, 944 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael, José Ignacio González Leiva y José Compan Rodríguez, *La política en el espacio. Atlas histórico de las divisiones político-administrativas de Chile 1810-1940* (Santiago, 2016, 334 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael y Rodrigo Moreno Jeria (coords.), *El Mar del Sur en la historia. Ciencia, expansión, representación y poder en el Pacífico* (Santiago, 2015, 562 págs.).
- Salinas C., Maximiliano, Daniel Palma A, Christian Báez A y Marina Donoso R., *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX* (Santiago, 2001, 291 págs.).

- Salinas C., Maximiliano, Micaela Navarrete A., *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz* (Santiago, 2012, 234 págs.).
- Salinas, Maximiliano, Tomás Cornejo y Catalina Saldaña, *¿Quiénes fueron los vencedores? Elite, pueblo y prensa humorística de la Guerra Civil de 1891* (Santiago, 2005, 240 págs.).
- Scarpa, Roque Esteban, *Las cenizas de las sombras, estudio preliminar y selección de Juan Antonio Massone* (Santiago, 1992, 179 págs.).
- Sepúlveda Llanos, Fidel, *El canto a lo poeta: a lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico y antología fundamental* (Santiago, 2009, 581 págs.).
- Sepúlveda Llanos, Fidel, *El cuento tradicional chileno. Estudio estético y antropológico. Antología esencial* (Santiago, 2012, 522 págs.).
- Sepúlveda Llanos, Fidel, *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad* (Santiago, 2010, 173 págs.).
- Sepúlveda Llanos, Fidel, *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*, 2.^a ed. (Santiago, 2015, 178 págs.).
- Serra, Daniela, *De la naturaleza a la vitrina. Claudio Gay y el Gabinete de Historia Natural de Santiago* (Santiago, 2023, 291 págs.).
- Serrano, Sol, *Universidad y Nación* (Santiago, 2016, 308 págs.).
- Stabili María Rosaria, *El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960)* (Santiago, 2003, 571 págs.).
- Steffen, Hans, *Problemas limítrofes y viajes de exploración en la Patagonia. Recuerdos de los tiempos del litigio limítrofe ente Chile y Argentina*, traducción y notas al margen Fresia Barrientos Morales y Wolfgang Staub (Santiago, 2015, 314 págs.).
- Tafra, Sylvia, *Diamele Eltit: El rito de pasaje como estrategia textual* (Santiago, 1998, 102 págs.).
- Tampe, Eduardo S.J., *Catálogo de jesuitas en Chile (1593-1767)* (Santiago, 2008, 304 págs.).
- Tesis Bicentenario 2004* (Santiago, 2005, vol. I, 443 págs.).
- Tesis Bicentenario 2005* (Santiago, 2006, vol. II, 392 págs.).
- Timmermann, Freddy, *Violencia de texto, violencia de contexto: historiografía y literatura testimonial. Chile, 1973* (Santiago, 2008, 195 págs.).
- Tinsman, Heidi, *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la Reforma Agraria chilena* (Santiago, 2009, 338 págs.).
- Toro, Graciela, *Bajo el signo de los aromas. Apuntes de viaje a India y Paquistán* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Torres, Isabel, *La crisis del sistema democrático: las elecciones presidenciales y los proyectos políticos excluyentes. Chile 1958-1970* (Santiago, 2014, 421 págs.).

- Undurraga Schöler, Verónica y Stefan Meier Valenzuela, *Pioneras. Mujeres que cambiaron la historia de la ciencia y el conocimiento en Chile: Un reconocimiento* (Santiago, 2022, 183 págs.).
- Urbina Carrasco, M.^a Ximena, *La frontera de arriba en Chile colonial* (Santiago, 2009, 354 págs.).
- Uribe, Verónica (ed.), *Imágenes de Santiago del nuevo extremo* (Santiago, 2002, 95 págs.).
- Urrutia, María Eugenia, *Rosamel del Valle, poeta órfico* (Santiago, 1996, 119 págs.).
- Valdés Chadwick, Consuelo, *Terminología museológica. Diccionario básico, inglés-español y español-inglés* (Santiago, 1999, 185 págs.).
- Valle, Juvencio, *Pajarería chilena* (Santiago, 1995, 75 págs.).
- Varas, Augusto y Felipe Agüero, *El proyecto político-militar* (Santiago, 2011, 261 págs.).
- Vásquez, Tito, *Tito Vásquez. Obra fotográfica, 1940-1970* (Santiago, 2023, 193 págs.).
- Vico, Mauricio, *El afiche político en Chile, 1970-2013* (Santiago, 2013, 185 págs.).
- Vico, Mauricio, *Todos juntos: Iconografía de la contracultura en Chile (1964-1974)* (Santiago, 2019, 314 págs.).
- Vico, Mauricio, *Un grito en la pared: psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno* (Santiago, 2009, 215 págs.).
- Vicuña, Manuel, *Hombres de palabras. Oradores, tribunos y predicadores* (Santiago, 2003, 162 págs.).
- Vicuña, Manuel, *Voces de ultratumba. Historia del espiritismo en Chile* (Santiago, 2006, 196 págs.).
- Villalobos, Sergio y Rafael Sagredo, *Los Estancos en Chile* (Santiago, 2004, 163 págs.).
- Villar Vásquez, Gorka, *Compromiso militante y producción historiográfica. Hernán Ramírez Necochea y Julio César Jobet (1930-1973)* (Santiago, 2020, 272 págs.).
- Virgilio Maron, Publio, *Eneida*, traducción castellana de Egidio Poblete (Santiago, 1994, 425 págs.).
- Viu Antonia, Pilar García, *Territorios del tiempo, historia, escritura e imaginarios en la narrativa de Antonio Gil* (Santiago, 2013, 270 págs.).
- Whipple, Pablo, *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano* (Lima, 2013, 220 págs.).
- Y se va la primera... conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*, compilación Micaela Navarrete A. y Karen Donoso F. (Santiago, 2010, 318 págs.).

BIBLIOTECA RECORRIDOS

- Vol. 1 Francisco Javier Morales Aguilera, *Historia de la violencia política durante la Unidad Popular. Actores, coyunturas, discursos (1970-1973)* (Santiago, 2023, 494 págs.).

- Vol. 2 Francisca Espinoza Muñoz, *Justicia material y políticas de consumo en el gobierno de la Unidad popular (1970-1973)* (Santiago, 2023, 262 págs.).
- Vol. 3 César Albornoz Cuevas, *Prehistoria del rock chileno, 1945-1967* (Santiago, 2023, 365 págs.).
- Vol. 4 Pablo Marín Castro, *Imaginémonos el caos. Cine, cultura y revolución en Chile, 1967-1973* (Santiago, 2023, 210 págs.).
- Vol. 5 Nara Milanich, *Hijos del azar. Infancia, clase y Estado en Chile, 1850-1930* (Santiago, 2024, 412 págs.).
- Vol. 6 Andrés Estefane, *Contar. La producción de las primeras estadísticas oficiales en Chile* (Santiago, 2024, 370 págs.).
- Vol. 7 Stephan Ruderer, *El legado de Pinochet. Política del pasado y democratización en Chile, 1990-2006* (Santiago, 2025, 431 págs.).
- Vol. 8 Andrea Otero Perdomo, *Reforma, intervención y metamorfosis: el caso de la Universidad Católica de Chile, 1967-1981* (Santiago, 2025, 516 págs.).

COLECCIÓN DE ANTROPOLOGÍA

- Vol. I Mauricio Massone, Donald Jackson y Alfredo Prieto, *Perspectivas arqueológicas de los Selk'nam* (Santiago, 1993, 170 págs.).
- Vol. II Rubén Stehberg, *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile* (Santiago, 1995, 225 págs.).
- Vol. III Mauricio Massone y Roxana Seguel (compiladores), *Patrimonio arqueológico en áreas silvestres protegidas* (Santiago, 1994, 176 págs.).
- Vol. IV Daniel Quiroz y Marco Sánchez (compiladores), *La isla de las palabras rotas* (Santiago, 1997, 257 págs.).
- Vol. V José Luis Martínez, *Pueblos del chañar y el Algarrobo* (Santiago, 1998, 220 págs.).
- Vol. VI Rubén Stehberg, *Arqueología histórica antártica. Participación de aborígenes sudamericanos en las actividades de cacería en los mares subantárticos durante el siglo XIX* (Santiago, 2003, 202 págs.).
- Vol. VII Mauricio Massone, *Los cazadores después del hielo* (Santiago, 2004, 174 págs.).
- Vol. VIII Victoria Castro, *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur* (Santiago, 2009, 620 págs.).
- Vol. IX Daniel Quiroz, *Soplan las ballenas... Historias sobre la caza de cetáceos en las costas de Chile* (Santiago, 2020, 408 págs.).

COLECCIÓN DE DOCUMENTOS DEL FOLKLORE

- Vol. I *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, compilación y estudio Micaela Navarrete A. (Santiago, 1998, 302 págs.).

- Vol. II *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*, compilación y estudio Micaela Navarrete A. y Tomás Cornejo C. (Santiago, 2006, 461 págs.).
- Vol. III *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*, compilación y estudios Micaela Navarrete A. y Daniel Palma A. (Santiago, 2008, 733 págs.).
- Vol. IV *Si a tanta altura te subes. "Contrapunto" entre los poetas populares Nicasio García y Adolfo Reyes*, compilación y estudios Micaela Navarrete A. y Karen Donoso F. (Santiago, 2011, 530 págs.).

COLECCIÓN ENSAYOS Y ESTUDIOS

- Vol. I Bárbara de Vos Eyzaguirre, *El surgimiento del paradigma industrializador en Chile (1875-1900)* (Santiago, 1999, 107 págs.).
- Vol. II Marco Antonio León León, *La cultura de la muerte en Chiloé* (Santiago, 1999, 122 págs.).
- Vol. III Clara Zapata Tarrés, *Las voces del desierto: la reformulación de las identidades de los aymaras en el norte de Chile* (Santiago, 2001, 168 págs.).
- Vol. IV Donald Jackson S., *Los instrumentos líticos de los primeros cazadores de Tierra del Fuego 1875-1900* (Santiago, 2002, 100 págs.).
- Vol. V Bernard Lavalle y Francine Agard-Lavalle, *Del Garona al Mapocho: emigrantes, comerciantes y viajeros de Burdeos a Chile. (1830-1870)* (Santiago, 2005, 125 págs.).
- Vol. VI Jorge Rojas Flores, *Los boy scouts en Chile: 1909-1953* (Santiago, 2006, 188 págs.).
- Vol. VII Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (Santiago, 2006, 117 págs.).
- Vol. VIII Marcello Carmagnani, *El salariado minero en Chile colonial su desarrollo en una sociedad provincial: el Norte Chico 1690-1800* (Santiago, 2006, 124 págs.).
- Vol. IX Horacio Zapater, *América Latina. Ensayos de Etnohistoria* (Santiago, 2007, 232 págs.).

COLECCIÓN ESCRITORES DE CHILE

- Vol. I *Alone y los Premios Nacionales de Literatura*, recopilación y selección de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1992, 338 págs.).
- Vol. II *Jean Emar. Escritos de arte. 1923-1925*, recopilación e introducción de Patricio Lizama (Santiago, 1992, 170 págs.).
- Vol. III *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente (Santiago, 1993, 254 págs.).
- Vol. IV *Domingo Melfi. Páginas escogidas* (Santiago, 1993, 128 págs.).

- Vol. v *Alone y la crítica de cine*, recopilación y prólogo de Alfonso Calderón S. (Santiago, 1993, 204 págs.).
- Vol. vi *Martín Cerda. Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección de Alfonso Calderón S. y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1993, 268 págs.).
- Vol. vii *Alberto Rojas Jiménez. Se paseaba por el alba*, recopilación y selección de Oreste Plath, coinvestigadores Juan Camilo Lorca y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1994, 284 págs.).
- Vol. viii *Juan Emar, Umbral*, nota preliminar, Pedro Lastra; biografía para una obra, Pablo Brodsky (Santiago, 1995-1996, cinco tomos, + 4134 págs.).
- Vol. ix *Martín Cerda. Palabras sobre palabras*, recopilación de Alfonso Calderón S. y Pedro Pablo Zegers B., prólogo de Alfonso Calderón S. (Santiago, 1997, 143 págs.).
- Vol. x *Eduardo Anguita. Páginas de la memoria*, prólogo de Alfonso Calderón S. y recopilación de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 2000, 98 págs.).
- Vol. xi *Ricardo Latcham. Varia lección*, selección y nota preliminar de Pedro Lastra y Alfonso Calderón S., recopilación de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 2000, 326 págs.).
- Vol. xii *Cristián Huneeus. Artículos de prensa (1969-1985)*, recopilación y edición Daniela Huneeus y Manuel Vicuña, prólogo de Roberto Merino (Santiago, 2001, 151 págs.).
- Vol. xiii *Rosamel del Valle. Crónicas de New York*, recopilación de Pedro Pablo Zegers B., prólogo de Leonardo Sanhueza (Santiago, 2002, 212 págs.).
- Vol. xiv *Romeo Murga. Obra reunida*, recopilación, prólogo y notas de Santiago Aránguiz Pinto (Santiago, 2003, 280 págs.).

COLECCIÓN FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA COLONIA

- Vol. I *Fray Francisco Xavier Ramírez, Coronicón sacro-imperial de Chile*, transcripción y estudio preliminar de Jaime Valenzuela Márquez (Santiago, 1994, 280 págs.).
- Vol. II *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Primer conde de Maule*, prólogo, revisión y notas de Sergio Martínez Baeza (Santiago, 1994, 300 págs.).
- Vol. III *Archivo de protocolos notariales de Santiago de Chile. 1559 y 1564-1566*, compilación y transcripción paleográfica de Álvaro Jara H. y Rolando Mellafe R., introducción de Álvaro Jara H. (Santiago, 1995-1996, dos tomos, 800 págs.).
- Vol. IV *Taki Onqoy: de la enfermedad del canto a la epidemia*, estudio preliminar de Luis Millones (Santiago, 2007, 404 págs.).
- Vol. V *Escribanos de Santiago de Chile. Índice descriptivo (1559-1600)*, estudio preliminar de Marcello Carmagnani (Santiago, 2014, dos tomos 1016 págs.).

COLECCIÓN FUENTES PARA LA HISTORIA DE LA REPÚBLICA

- Vol. I *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).
- Vol. II *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).
- Vol. III *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1992, 250 págs.).
- Vol. IV *Cartas de Ignacio Santa María a su hija Elisa*, recopilación de Ximena Cruzat A. y Ana Tironi (Santiago, 1991, 156 págs.).
- Vol. V *Escritos del padre Fernando Vives*, recopilación de Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 524 págs.).
- Vol. VI *Ensayistas proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 315 págs.).
- Vol. VII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, 1995, 577 págs.).
- Vol. VIII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T., primera reimpresión (Santiago, 1997, 577 págs.).
- Vol. VIII *Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916)*, compilación y estudio preliminar de Marco Antonio León León (Santiago, 1996, 303 págs.).
- Vol. IX *"... ¡ el silencio comenzó a reinar". Documentos para la historia de la instrucción primaria*, investigador Mario Monsalve Bórquez (Santiago, 1998, 290 págs.).
- Vol. X *Poemario popular de Tarapacá 1889-1910*, recopilación e introducción, Sergio González, M. Angélica Illanes y Luis Moulián (Santiago, 1998, 458 págs.).
- Vol. XI *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga. Del "Cielito Lindo" a la Patria Joven*, recopilación de Rafael Sagredo Baeza (Santiago, 1998, 684 págs.).
- Vol. XII *Francisco de Miranda, Diario de viaje a Estados Unidos, 1783-1784*, estudio preliminar y edición crítica de Sara Almarza Costa (Santiago, 1998, 185 págs.).
- Vol. XIII *Etnografía mapuche del siglo XIX*, Iván Inostroza Córdova (Santiago, 1998, 139 págs.).
- Vol. XIV *Manuel Montt y Domingo F. Sarmiento. Epistolario 1833-1888*, estudio, selección y notas Sergio Vergara Quiroz (Santiago, 1999, 227 págs.).
- Vol. XV *Viajeros rusos al sur del mundo*, compilación, estudios introductorios y notas de Carmen Norambuena y Olga Ulianova (Santiago, 2000, 742 págs.).
- Vol. XVI *Epistolario de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941)*, recopilación y notas Leonidas Aguirre Silva (Santiago, 2001, 198 págs.).

- Vol. xvii *Leyes de reconciliación en Chile: Amnistías, indultos y reparaciones 1819-1999*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2001, 332 págs.).
- Vol. xviii *Cartas a Manuel Montt: un registro para la historia social y política de Chile. (1836-1869)*, estudio preliminar Marco Antonio León León y Horacio Aránguiz Donoso (Santiago, 2001, 466 págs.).
- Vol. xix *Arquitectura política y seguridad interior del Estado. Chile 1811-1990*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2002, 528 págs.).
- Vol. xx *Una flor que renace: autobiografía de una dirigente mapuche, Rosa Isolda Reuque Paillalef*, edición y presentación de Florencia E. Mallon (Santiago, 2003, 320 págs.).
- Vol. xxi *Cartas desde la Casa de Orates*, Angélica Lavín, editora, prólogo Manuel Vicuña (Santiago, 2003, 105 págs.).
- Vol. xxii *Acusación constitucional contra el último ministerio del Presidente de la República don José Manuel Balmaceda. 1891-1893*, recopilación de Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2003, 536 págs.).
- Vol. xxiii *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991*, editores Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (Santiago, 2005, tomo 1: Komintern y Chile 1922-1931, 463 págs.).
- Vol. xxiv *Memorias de Jorge Beauchef*, biografía y estudio preliminar Patrick Puigmal (Santiago, 2005, 278 págs.).
- Vol. xxv *Epistolario de Rolando Mellafe Rojas*, selección y notas María Teresa González F. (Santiago, 2005, 409 págs.).
- Vol. xxvi *Pampa escrita. Cartas y fragmentos del desierto salitrero*, selección y estudio preliminar Sergio González Miranda (Santiago, 2006, 1054 págs.).
- Vol. xxvii *Los actos de la dictadura. Comisión investigadora, 1931*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2006, 778 págs.).
- Vol. xxviii *Epistolario de Miguel Gallo Goyonechea 1837-1869*, selección y notas Pilar Álamos Concha (Santiago, 2007, 810 págs.).
- Vol. xxix *100 voces rompen el silencio. Testimonios de ex presas y presos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)*, compiladoras Wally Kunstman Torres y Victoria Torres Ávila (Santiago, 2008, 730 págs.).
- Vol. xxx *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991*, editores Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (Santiago, 2009, tomo 2: Komintern y Chile 1931-1935, 482 págs.).
- Vol. xxxi *El mercurio chileno*, recopilación y estudio Gabriel Cid (Santiago, 2009, 622 págs.).
- Vol. xxxii *Escritos políticos de Martín Palma*, recopilación, estudios Sergio Villalobos R. y Ana María Stiven V. (Santiago, 2009, 422 págs.).
- Vol. xxxiii *Eugenio Matte Hurtado. Textos políticos y discursos parlamentarios*, compilación, estudio introductorio y notas Raimundo Meneghello M., prólogo Santiago Aránguiz P. (Santiago, 2010, 372 págs.).

- Vol. xxxiv *Pablo Neruda-Claudio Véliz, Correspondencia en el camino al Premio Nobel, 1963-1970*, selección, estudio preliminar y notas Abraham Quezada Vergara (Santiago, 2011, 182 págs.).
- Vol. xxxv *Epistolario de Alberto Blest Gana*, recopilación y transcripción dirigidas por José Miguel Barros Franco (Santiago, 2011, tomo I, 804 págs., tomo II, 1010 págs.).
- Vol. xxxvi *Diccionario de los militares napoleónicos durante la independencia. Argentina, Chile y Perú*, compilación e investigación Patrick Puigmal (Santiago, 2013, 340 págs.).
- Vol. xxxvii *Calles caminadas, anverso y reverso*, estudio y compilación Eliana Largo (Santiago, 2014, 552 págs.).
- Vol. xxxviii *Domingo Santa María González (1824-1889). Epistolario*, estudio y compilación Álvaro Góngora Escobedo (Santiago, 2015, 1136 págs.).
- Vol. xxxix *Diccionario de los militares napoleónicos durante la independencia de los países bolivarianos (Colombia, Venezuela, Panamá, Bolivia y Ecuador)*, compilación e investigación Patrick Puigmal (Santiago, 2015, 432 págs.).
- Vol. xl *Epistolario de Manuel Montt (1824-1880)*, estudio preliminar, recopilación, transcripción y notas Cristóbal García-Huidobro Becerra (Santiago, 2015, tomo I, 1082 págs., tomo II, 960 págs.).
- Vol. xli *Fuentes para la historia sísmica de Chile (1570-1906)*, estudio preliminar, selección, transcripción y notas Alfredo Palacios Roa (Santiago, 2016, 354 págs.).
- Vol. xlii *Un viaje a las colonias. Memorias y diario de un ovejero escocés en Malvinas, Patagonia y Tierra del Fuego (1878-1898)*, investigación, estudio introductorio y comentarios Alberto Harambour R., traducción Mario Azara y Alberto Harambour, transcripción Mario Azara (Santiago, 2016, 178 págs.).
- Vol. xliii *Flores de cobre. Chile entre 1969 y 1973*, Jarka Stuchlik, con un estudio introductorio de Constanza Dalla Porta Andrade, traducido por Gorgias Romero y Willie Barne en colaboración con la autora (Santiago, 2017, 392 págs.).
- Vol. xliv *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991*, editores Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (Santiago, 2017, tomo 3: Komintern y Chile 1935-1931, 775 págs.).
- Vol. xlv *Monografía de una familia obrera. Jorge Errázuriz Tagle, Guillermo Eyzaguirre Rouse*, estudio introductorio Simón Castillo Fernández (Santiago, 2018, 168 págs.).
- Vol. xlvi *Epistolario de Rafael Gatica Soiza 1812-1876*, introducción, recopilación, transcripción y notas Sergio Silva Gatica (Santiago, 2019, 313 págs.).
- Vol. xlvii *Chile en los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba (1960-1974)*, introducción, recopilación, transcripción y notas Ricardo Pérez Haristoy (Santiago, 2019, 341 págs.).
- Vol. xlviii *Testimonios de militares antigolpistas*, presentación y entrevistas Jorge Magasich Airola (Santiago, 2019, 1284 págs.).
- Vol. xlix *Diccionario de los militares y agentes napoleónicos durante la independencia. México, Centroamérica, el Caribe y Brasil (1791-1840)*, compilación e investigación Patrick Puigmal (Santiago, 2020, 695 págs.).

- Vol. I *La Junta de Gobierno Militar. Poder Constituyente y Legislativo, 11 de septiembre de 1984 - 11 de marzo de 1990*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2021, 530 págs.).
- Vol. LI *Cartas Rapa Nui. (Siglos XIX y XX)*, investigación, compilación y notas Rolf Foerster (Santiago, 2021, 1254 págs.).
- Vol. LII *Diario militar de la campaña que el ejército unido restaurador abrió en el territorio peruano el año 1838 contra el general Santa-Cruz*, compilación Gonzalo Serrano del Pozo (Santiago, 2021, 178 págs.).
- Vol. LIII *El protectorado de indígenas en Chile. Estudio introductorio y fuentes (1898-1923)*, compilación y edición Jorge Pavez Ojeda y Gertrudis Payàs Puigarnau con la colaboración de Julieta Vivar, Danay Mariman y Susana González (Santiago, 2021, 610 págs.).
- Vol. LIV *La histórica utopía sobre una educación de calidad. Reflexiones de Juan Egaña*, edición, transcripción y notas de María Gabriela Huidobro Salazar (Santiago, 2022, 126 págs.).
- Vol. LV *La vida y los trabajos industriales de William Wheelwright en la América del Sur por Juan Bautista Alberdi*, estudio preliminar, transcripción y notas Gonzalo Serrano (Santiago, 2024, 245 págs.).
- Vol. LVI *Jeremiah N. Reynolds en Chile (1830-1832). Viajes olvidados, escritos fragmentarios, conocimientos esporádicos*, estudio, recopilación y notas Daniel Quiroz (Santiago, 2024, 168 págs.).
- Vol. LVII *Educación femenina en debate: la Escuela Rafael Valdés de Copiapó (1875-1883)*, estudio preliminar, recopilación, transcripción y notas María Gabriela Huidobro Salazar y David Fuentes Acuña (Santiago, 2025, 281 págs.).

COLECCIÓN IMÁGENES DEL PATRIMONIO

- Vol. I. Rodrigo Sánchez R. y Mauricio Massone M., *Cultura Aconcagua* (Santiago, 1995, 64 págs.).

COLECCIÓN SOCIEDAD Y CULTURA

- Vol. I Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central, Curicó, 1850-1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).
- Vol. II Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas. 1932-1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).
- Vol. III Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).
- Vol. IV Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).
- Vol. V Paula de Dios Crispi, *Inmigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).

- Vol. VI Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).
- Vol. VII Ricardo Nazer Ahumada, *José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX* (Santiago, 1994, 289 págs.).
- Vol. VIII Álvaro Góngora Escobedo, *La prostitución en Santiago (1813-1930). Visión de las élites* (Santiago, 1994, 259 págs.).
- Vol. IX Luis Carlos Parentini Gayani, *Introducción a la etnohistoria mapuche* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. X Jorge Rojas Flores, *Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. XI Josefina Rossetti Gallardo, *Sexualidad adolescente: Un desafío para la sociedad chilena* (Santiago, 1997, 301 págs.).
- Vol. XII Marco Antonio León León, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932* (Santiago, 1997, 282 págs.).
- Vol. XIII Sergio Grez Toso, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)* (Santiago, 1998, 831 págs.).
- Vol. XIV Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile* (Santiago, 1997, 279 págs.).
- Vol. XIV Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile*, 2.^a ed. (Santiago, 2000, 312 págs.).
- Vol. XV Larissa Adler Lomnitz y Ana Melnick, *Neoliberalismo y clase media. El caso de los profesores de Chile* (Santiago, 1998, 165 págs.).
- Vol. XVI Marcello Carmagnani, *Desarrollo industrial y subdesarrollo económico. El caso chileno (1860-1920)*, traducción de Silvia Hernández (Santiago, 1998, 241 págs.).
- Vol. XVII Alejandra Araya Espinoza, *Ociosos, vagabundos y malentretidos en Chile colonial* (Santiago, 1999, 174 págs.).
- Vol. XVIII Leonardo León, *Apogeo y ocaso del toqui Ayllapangui de Malleco, Chile* (Santiago, 1999, 282 págs.).
- Vol. XIX Gonzalo Piwonka Figueroa, *Las aguas de Santiago de Chile 1541-1999* (Santiago, 1999, tomo I: "Los primeros doscientos años. 1541-1741", 480 págs.).
- Vol. XX Pablo Lacoste, *El Ferrocarril Trasandino* (Santiago, 2000, 459 págs.).
- Vol. XXI Fernando Purcell Torretti, *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social Colchagua, 1850-1880* (Santiago, 2000, 148 págs.).
- Vol. XXII María Loreto Egaña Baraona, *La educación primaria popular en el siglo XIX en Chile. Una práctica de política estatal* (Santiago, 2000, 256 págs.).
- Vol. XXIII Carmen Gloria Bravo Quezada, *La flor del desierto. El mineral de Caracoles y su impacto en la economía chilena* (Santiago, 2000, 150 págs.).

- Vol. xxiv Marcello Carmagnani, *Los mecanismos de la vida económica en una sociedad colonial: Chile 1860-1830*, traducción de Sergio Grez T., Leonora Reyes J. y Jaime Riera (Santiago, 2001, 416 págs.).
- Vol. xxv Claudia Darrigrandi Navarro, *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta* (Santiago, 2001, 191 págs.).
- Vol. xxvi Rafael Sagredo Baeza, *Vapor al norte, tren al sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile. Siglo XIX* (Santiago y México D. F., 2001, 564 págs.).
- Vol. xxvii Jaime Valenzuela Márquez, *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)* (Santiago, 2001, 492 págs.).
- Vol. xxviii Cristián Guerrero Lira, *La contrarrevolución de la Independencia* (Santiago, 2002, 330 págs.).
- Vol. xxix José Carlos Rovira, *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano* (Santiago, 2002, 145 págs.).
- Vol. xxx Emma de Ramón, *Obra y fe. La catedral de Santiago. 1541-1769* (Santiago, 2002, 202 págs.).
- Vol. xxxi Sergio González Miranda, *Chilenizando a Tunupa. La escuela pública en el Tarapacá andino, 1880-1990* (Santiago, 2002, 292 págs.).
- Vol. xxxii Nicolás Cruz, *El surgimiento de la educación secundaria pública en Chile (El Plan de Estudios Humanista, 1843-1876)* (Santiago, 2002, 238 págs.).
- Vol. xxxiii Marcos Fernández Labbé, *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile, 1870-1920* (Santiago, 2003, 245 págs.).
- Vol. xxxiv Juan Carlos Yáñez Andrade, *Estado, consenso y crisis social. El espacio público en Chile 1900-1920* (Santiago, 2003, 236 págs.).
- Vol. xxxv Diego Lin Chou, *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales (1845-1970)* (Santiago, 2003, 569 págs.).
- Vol. xxxvi Rodrigo Hidalgo Dattwyler, *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo XX* (Santiago, 2004, 492 págs.).
- Vol. xxxvii René Millar, *La inquisición en Lima. Signos de su decadencia 1726-1750* (Santiago, 2005, 183 págs.).
- Vol. xxxviii Luis Ortega Martínez, *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880* (Santiago, 2005, 496 págs.).
- Vol. xxxix Asunción Lavrin, *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*, traducción de María Teresa Escobar Budge (Santiago, 2005, 528 págs.).
- Vol. xl Pablo Camus Gayán, *Ambiente, bosques y gestión forestal en Chile 1541-2005* (Santiago, 2006, 374 págs.).
- Vol. xli Raffaele Nocera, *Chile y la guerra, 1933-1943*, traducción de Doina Dragutescu (Santiago, 2006, 244 págs.).
- Vol. xlii Carlos Sanhueza Cerda, *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo XIX* (Santiago, 2006, 270 págs.).

- Vol. XLIII Roberto Santana Ulloa, *Agricultura chilena en el siglo XX: contextos, actores y espacios agrícolas* (Santiago, 2006, 338 págs.).
- Vol. XLIV David Home Valenzuela, *Los huérfanos de la Guerra del Pacífico: el 'Asilo de la Patria'* (Santiago, 2006, 164 págs.).
- Vol. XLV María Soledad Zárate C., *Dar a luz en Chile, siglo XIX. De la "ciencia de hembra" a la ciencia obstétrica* (Santiago, 2007, 548 págs.).
- Vol. XLVI Peter DeShazo, *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927*, traducción de Pablo Larach (Santiago, 2007, 390 págs.).
- Vol. XLVII Margaret Power, *La mujer de derecha: el poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973*, traducción de María Teresa Escobar (Santiago, 2008, 318 págs.).
- Vol. XLVIII Mauricio F. Rojas Gómez, *Las voces de la justicia. Delito y sociedad en Concepción (1820-1875). Atentados sexuales, peticiones, bigamia, amancebamiento e injurias* (Santiago, 2008, 286 págs.).
- Vol. XLIX Alfredo Riquelme Segovia, *Rojo atardecer. El comunismo chileno entre dictadura y democracia* (Santiago, 2009, 342 págs.).
- Vol. L Consuelo Figueroa Garavagno, *Revelación del subsole. Las mujeres en la sociedad minera del carbón 1900-1930* (Santiago, 2009, 152 págs.).
- Vol. LI Macarena Ponce de León Atria, *Gobernar la pobreza. Prácticas de caridad y beneficencia en la ciudad de Santiago, 1830-1890* (Santiago, 2011, 378 págs.).
- Vol. LII Leonardo León Solís, *Ni patriotas ni realistas. El bajo pueblo durante la Independencia de Chile, 1810-1822* (Santiago, 2011, 816 págs.).
- Vol. LIII Verónica Undurraga Schüler, *Los rostros del honor. Normas culturales y estrategias de promoción social en Chile colonial, siglo XVIII* (Santiago, 2013, 428 págs.).
- Vol. LIV Jaime Rosenblitt, *Centralidad geográfica, marginalidad política: la región de Tacna-Arica y su comercio, 1778-1841* (Santiago, 2013, 336 págs.).
- Vol. LV Pablo Rubio Apolaza, *Los civiles de Pinochet. La derecha en el régimen militar chileno, 1983-1990* (Santiago, 2013, 346 págs.).
- Vol. LVI Stefan Rinke, *Encuentro con el yanqui: norteamericanización y cambio cultural en Chile 1898-1990* (Santiago, 2013, 586 págs.).
- Vol. LVII Elvira López Taverne, *El proceso de construcción estatal en Chile. Hacienda pública y burocracia (1817-1860)* (Santiago, 2014, 336 págs.).
- Vol. LVIII Alejandra Vega, *Los Andes y el territorio de Chile en el siglo XVI: descripción, reconocimiento e invención* (Santiago, 2014, 324 págs.).
- Vol. LIX Jaime Valenzuela Márquez, *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano* (Santiago, 2014, 470 págs.).
- Vol. LX William Sater, *Tragedia Andina. La lucha en la Guerra del Pacífico. 1789-1884* (Santiago, 2016, 302 págs.).

- Vol. LXI Javier E. Rodríguez Weber, *Desarrollo y desigualdad en Chile (1850-2009). Historia de su economía política* (Santiago, 2017, 415 págs.).
- Vol. LXII Mauricio Onetto Pavez, *Temblores de tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVII* (Santiago, 2017, 472 págs.).
- Vol. LXIII Samuel J. Martland, *Construir Valparaíso: Tecnología, municipalidad y Estado, 1820-1920* (Santiago, 2017, 250 págs.).
- Vol. LXIV João Paulo Pimenta, *La independencia de Brasil y la experiencia hispanoamericana (1808-1822)* (Santiago, 2017 422 págs.).
- Vol. LXV María Carolina Sanhueza Benavente, *Por los caminos del valle central de Chile: El sistema vial entre los ríos Maipo y Mataquito (1790-1860)* (Santiago, 2018 148, págs.).
- Vol. LXVI Ignacio Chuecas Saldías, *Dueños de la frontera. Terratenientes y sociedad colonial en la periferia chilena. Isla de Laja (1670-1845)* (Santiago, 2018, 540 págs.).
- Vol. LXVII Xochitl Guadalupe Inostroza Ponce, *Parroquia de Belén. Población, familia y comunidad de una doctrina aimara. Altos de Arica 1763-1820* (Santiago, 2019, 392 págs.).
- Vol. LXVIII José Araneda Riquelme, *Un gobierno de papel. El correo y sus rutas de comunicación en tiempos de la reforma imperial en Chile (1764-1796)* (Santiago, 2020, 174 págs.).
- Vol. LXIX Ricardo D. Salvatore, *La Confederación Argentina y sus subalternos: Integración estatal, política y derechos en el Buenos Aires posindependiente (1820-1860)* (Santiago, 2020, 314 págs.).
- Vol. LXX Sebastián Hernández Toledo, *La persistencia en el exilio. Redes político-intelectuales de los apristas en Chile (1922-1945)* (Santiago, 2021, 302 págs.).
- Vol. LXXI Juan José Martínez Barraza, *Comercio interior de Santiago de Chile a fines del periodo colonial, 1773-1810* (Santiago, 2022, 198 págs.).
- Vol. LXXII Jorge Rojas Flores, *Años turbulentos. Los comunistas durante el gobierno de Gabriel González Videla, 1946-1952* (Santiago, 2022, 800 págs.).
- Vol. LXXIII Pedro Iacobelli Delpiano, *De cara a Asia: pautas en la relación chilena con Japón y China, 1880-1940* (Santiago, 2024, 131 págs.).
- Vol. LXXIV Rodrigo Booth, *Un paisaje en movimiento. Prácticas, políticas e infraestructuras para el automóvil en Chile, 1902-1931* (Santiago, 2025, 493 págs.).
- Vol. LXXV Carolina Tapia Valenzuela, *Un evento incómodo. La Feria de Artes Plásticas en Santiago, 1959-1972* (Santiago, 2025, 306 págs.).



LA PRIMERA IMPRENTA LLEGÓ A CHILE EN 1811, AL FILO DE LAS CONTIENDAS INICIALES POR LA INDEPENDENCIA. ACASO COMO SINÓNIMOS, LA EMANCIPACIÓN ESTUVO VINCULADA A LA PRODUCCIÓN DE LIBROS O PERIÓDICOS. ESTE

ANTECEDENTE NOS INVITA A REFLEXIONAR SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA EDICIÓN RESPONSABLE, QUE PROMUEVA LA PLURALIDAD DE IDEAS Y FOMENTE LECTURAS DIVERSAS, LAS QUE, EN CONJUNTO, IMPLICAN SINCEROS ACTOS DE AUTODETERMINACIÓN



EL PRESENTE LIBRO FUE COMPUESTO CON LAS TIPOGRAFÍAS BASKERVILLE, MILLER Y BR SONOMA. ACABOSE DE IMPRIMIR Y ENCUADERNAR ESTA EDICIÓN DE 300 EJEMPLARES EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE MESSAGE EN EL MES DE NOVIEMBRE DE 2025.

En la colección SOCIEDAD Y CULTURA tienen cabida trabajos de investigación relacionados con el humanismo y las ciencias sociales. Su objetivo principal es promover la investigación en esas áreas y facilitar su conocimiento. Incluye estudios de autores nacionales y extranjeros sobre la historia de Chile o sobre algún aspecto de la realidad nacional objeto de estudio de alguna ciencia humanista o social.

A través de esta colección, la Biblioteca Nacional de Chile no solo se vincula y dialoga con el mundo intelectual y el de los investigadores sino que, además, contribuye a acrecentar y difundir el patrimonio cultural de la nación gracias a los trabajos de investigación en ella contenidos.

La Feria de Artes Plásticas fue creada por el abogado Germán Gasman con el doble objetivo de acercar la práctica artística a las personas y promover la venta de obras. Su principal característica fue la presencia de los expositores para que entablaran una relación inmediata con el público y la comercialización de las piezas se hiciera de manera directa. Desde su primera edición en 1959 en el Parque Forestal de Santiago, participaron numerosos artistas, artesanos y aficionados exhibiendo sus diversas producciones. Sumado a esto, la Feria se perfiló como un evento de mayor amplitud, que incluyó espectáculos culturales y la oferta de bebidas y comida en el lugar.

Tales particularidades contribuyeron al éxito de la actividad, pues además de atraer gran cantidad y variedad de visitantes también logró captar la atención de la prensa. No obstante, fue recibida con recelo por una parte de la institucionalidad artístico-cultural de la época, agrupada en las instancias de extensión de la Universidad de Chile, y que fue permanente a lo largo de su existencia.

Este libro aborda esa trayectoria. Desde la primera feria ideada por Gasman, que a partir de 1960 continuó con sucesivas ediciones bajo la gestión del Museo de Arte Moderno (MAM), y que en los años 1966 y 1967 se desplazó hacia el Parque Balmaceda de la comuna de Providencia, hasta las versiones que la Municipalidad de Santiago realizó en la ubicación original del Parque Forestal entre 1966 y 1972. Se revisa su forma de organización, expositores y obras presentes, su configuración espacial, la recepción de la crítica y el análisis de los aspectos que explicarían la incomodidad del mundo artístico tradicional hacia este particular evento.

