

Contrapuntos y aspiraciones en la formación del arte en Chile: Instituto y Museo de Arte Moderno (1959-1965)

Bárbara Sáez-Orrego
Universidad del Bío-Bío (Chile) 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.100305>

Recibido: 17 de enero de 2025 / Aceptado: 6 de mayo de 2025

Resumen. El presente texto examina la trayectoria del Instituto de Arte Moderno (IAM), una destacada institución privada en la escena artística chilena durante la segunda mitad del siglo XX. Se enfoca en las áreas de influencia del IAM, tales como la organización de la Feria de Artes Plásticas y la gestión del Museo de Arte Moderno (MAM). El lapso de estudio comienza con la fundación de la Escuela de Artes en la Universidad Católica tras la reestructuración de la enseñanza de la arquitectura (1959) y concluye con la realización de la séptima edición de la Feria de Artes Plásticas (1965). Se trata pues de indagar el rol de la institución y la convergencia entre las artes plásticas y las expresiones culturales populares dentro del ciclo de la modernidad. Desde el punto de vista metodológico, la propuesta adopta un enfoque cualitativo, estableciendo una analogía cronológica mediante revisiones historiográficas. Bajo estos parámetros serán analizadas las producciones artísticas y gestiones ampliamente divulgadas en las revistas *Pro Arte* y *Revista de Arte*, convertidas en el portavoz de la generación del cincuenta. Así, esta investigación aborda la importancia de la evolución en el panorama cultural, a partir de la comprensión holística de prácticas artesanales y contemporáneas en la formación de la institución moderna.

Palabras clave. Instituto, Plástica, Latinoamérica, Bellas Artes, Chile.

ENG Counterpoints and aspirations in the formation of art in Chile: Institute and Museum of Modern Art (1959-1965)

Abstract. This text examines the trajectory of the Institute of Modern Art (IAM), a prominent private institution in the Chilean art scene during the second half of the 20th century. It focuses on the IAM's areas of influence, such as the organization of the Plastic Arts Fair and the management of the Museum of Modern Art (MAM). The period of study begins with the founding of the School of Arts at the Catholic University after the restructuring of the teaching of architecture (1959) and concludes with the holding of the seventh edition of the Plastic Arts Fair (1965). It is therefore about investigating the role of the institution and the convergence between the plastic arts and popular cultural expressions within the cycle of modernity. From a methodological point of view, the proposal adopts a qualitative approach, establishing a chronological analogy through historiographic reviews. Under these parameters, the artistic productions and efforts widely disseminated in the magazines *Pro Arte* and *Revista de Arte*, which have become the spokesperson for the generation of the fifties, will be analyzed. Thus, this research addresses the importance of evolution in the cultural panorama, based on the holistic understanding of artisanal and contemporary practices in the formation of the modern institution.

Keywords. Institute, Plastic, Latin America, Fine Arts, Chile

Sumario. 1. Introducción. 2. Gestionar, enseñar y colecionar: el proceso de formación de la escuela de artes Universidad Católica de Chile. 3. Del proyecto fundacional a la exposición libre: Instituto y Museo de Arte Moderno. 4. Montparnasse chileno: Feria de Artes Plásticas, Parque Forestal. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar. Sáez-Orrego, B. (2025). Contrapuntos y aspiraciones en la formación del arte en Chile: Instituto y Museo de Arte Moderno (1959-1965). *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(3), 541-552. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.100305>

1. Introducción

A principios del siglo XX en Chile, la abstracción en las artes visuales se presenta de manera moderada y con un impacto inferior al que se observa en países como Argentina, México y Uruguay. En el ámbito nacional, se advierte el vínculo con la vanguardia (1920-1927) a través de la literatura de Vicente Huidobro, Rubén Darío, Juan Emar, Sara Malvar, entre otros (Fuentes, 2015). Esta apreciación también es considerada por la revista francesa *Les Nouvelles Littéraires*, señalando que el arte oficial de Chile es un arte de avanzada asociado a los grupos no oficiales y la divulgación realizada por Emar y Huidobro en el extranjero (Cortés, 2013). Este proceso, definido a través de la política del estado, propició el intercambio cultural con Europa:

De este modo, artistas y profesionales, en todos los ámbitos de la vida nacional, fueron al Viejo Continente a seguir estudios y a conocer modelos y teorías que fueron luego replicadas en el contexto de la vida nacional (...) Propician, además, esta relación los viajes, la literatura llegada al país, objetos suntuarios que se importan, la réplica de modelos arquitectónicos, paisajísticos y urbanísticos (Zamorano et al., 2005, p. 184).

Estos desplazamientos se extrapolaron hacia los grupos intelectuales y artísticos atingentes a la primera mitad de siglo; Los Diez (1916), Montparnasse (1923), Los Decembristas (1933) y La Mandrágora (1938), y de la segunda mitad; Los Cinco (1953), Rectángulo (1955), Taller 99 (1956), Signo (1961), Los Diablos (1965), entre otros. Implementando una nueva opción para la enseñanza del minuto: el arte moderno, que a su vez representa la vanguardia (Zabala, 2011).

Inicialmente, la Universidad de Chile concentrará el desarrollo de la crítica y teoría del arte a través de su facultad y sus publicaciones: *Anales de la Universidad de Chile* (AUCH) (1844- actualidad) y la *Revista de Arte*, en sus ediciones (1934-1939) y (1955-1962). Los textos de la crítica animados por la vanguardia europea, establecieron un argumento disciplinar que conectaba el arte y la arquitectura a través de las exposiciones. A partir de ello, este artículo pretende esclarecer el circuito cultural desarrollado por el Instituto de Arte Moderno (IAM) y su organismo de difusión, el Museo de Arte Moderno (MAM) en Chile. La institución promovida por representantes de la Universidad de Chile, Universidad Católica y privados aspiraban a formar una colección propia del arte nacional y americano, además de la creación de una Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal.

La confluencia entre obras representativas de las artes plásticas y de las artes populares, se convirtió en el sello de las Ferias de Artes Plásticas, puesto que en ellas se reunieron artistas que presentaron obras de diversos estilos, de carácter experimental e inspiradas en las últimas tendencias internacionales (Tapia, 2021, p.3).

El presente artículo analiza las redes de circulación cultural y artística en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, poniendo énfasis en su vínculo con las vanguardias internacionales, el rol de las instituciones universitarias, la participación de los grupos artísticos y la función de los medios de divulgación especializados. En este contexto, se destaca el papel fundamental del Instituto de Arte Moderno (IAM) y del Museo de Arte Moderno (MAM) en la organización de las Ferias de Artes Plásticas, entendidas como plataformas de mediación para la promoción y legitimación del arte moderno en el ámbito nacional.

En el aspecto teórico, destacan las investigaciones fundacionales de Ivelic y Galaz (1988) sobre el panorama artístico chileno en un contexto de cambios y transformaciones históricas (1956-1987). De manera tangencial, Berriós y Cancino (2018) indagan sobre las disputas presentes en el campo del arte desde la perspectiva de la educación superior (1947-1968). Por otra parte, el material audiovisual permitió comprender la realidad plástica chilena expuesta durante la primera feria (1959) y la tercera (1961) respectivamente: *Los artistas plásticos de Chile* (Di Lauro y Yankovic, 1960) y *La feria volandera* (Parot et al., 1961). Ambos filmes destacan por su particular sensibilidad al reflejar una función social relevante en el período que abarca esta investigación. Bajo estas ópticas serán analizadas las producciones y gestiones artísticas desarrolladas desde las instituciones universitarias, las exposiciones y los medios de divulgación especializada durante la segunda mitad del siglo XX. “En Chile ese vínculo, escaso y limitado, ha sido omitido por la historiografía; si bien fue exiguo- hay que decirlo- no por ello inexistente” (Fuentes, 2015, p. 1).

2. Gestionar, enseñar y colecciónar: el proceso de formación de la escuela de artes Universidad Católica de Chile

En el vibrante panorama cultural de mediados del siglo XX en Chile, las gestiones académicas implementadas bajo la decanatura del arquitecto Sergio Larraín García-Moreno en la Universidad Católica (1953-1967) representan un momento crucial en la evolución de las artes plásticas. En 1953, Larraín patrocina la reestructuración del plan de estudios de la Escuela de Arquitectura y Bellas Artes, reformulando los valores clásicos de la tendencia Beaux-Arts impartidos desde 1923. Este nuevo plan considera dos áreas específicas en la formación en pregrado: historia del arte y prácticas y técnicas representativas.

La renovación de la escuela hizo surgir el deseo de renovar y dar mayor importancia a la enseñanza de las Artes Plásticas tan directamente vinculadas a la arquitectura. Una Academia de Artes que funcionaba en la ruinosa casa de la calle Lira no concordaba con el nuevo espíritu que la animaba la Facultad de Arquitectura (Krebs et al., 1994, p. 516).

A partir de ello, bajo el alero de la Facultad de Arquitectura funda la Escuela de Artes (1959) con el respaldo académico Josep Albers (Fig. 1A): “Concretamente, adoptaría el modelo de la Bauhaus como referente (...)

gracias a la relación del decano con Albers, quien vino a dictar un curso de Diseño Básico en 1953" (Berrios y Cancino, 2018, p. 147). A través de la colaboración con Albers y el apoyo de la Comisión Fullbright, se logró extender invitaciones a otros profesores de la Universidad de Yale, como Sewell Sillmann, Norman Calberg y Paul Harries. De esta manera, la llegada de Albers a Chile guarda similitudes con la estadía del arquitecto húngaro Tibor Weiner en la Universidad de Chile (1946), así como la labor docente de los artífices argentinos Godofredo Iommi y Claudio Girola en la Universidad Católica de Valparaíso (1952). De acuerdo con Müller (2013), estos procesos asociados a las transformaciones en el ámbito de la enseñanza universitaria evidencian una política orientada al fortalecimiento y la promoción de las bellas artes en el país. Asimismo, relevan el círculo de artistas en Santiago era limitado, y que la mayoría sostenía algún tipo de vínculo con la universidad o con talleres particulares.

El aspecto fundamental en la formación de la escuela se dio a través del grupo de artistas destacados dentro de la institución local, entre los que sobresalen; el célebre artista Mario Carreño y los arquitectos Alberto Piwonka, Pablo Burchard, Nemesio Antúnez, Mario Valdivieso y Roberto Matta (Fig. 1B). La inclusión de estos representantes activos facilitó la importación de ejemplos europeos, lo que permitió inaugurar nuevas metodologías desde la enseñanza. En este caso, el retorno de Antúnez en 1952 y la llegada a Chile de Mario Carreño en 1958, marcaron un precedente en la definición del arte actual. Durante ese año, el grupo Rectángulo¹ convoca a un foro sobre la pintura de Carreño, el debate abordó la relación entre las tendencias del arte abstracto, el arte concreto y la arquitectura moderna:

Hoy día, tanto los pintores concretos como abstractos, tienen la concepción más o menos similar, y por ello están en condiciones de integrar la pintura con la arquitectura. En los momentos actuales se observa esta tendencia en la que predomina una actitud racionalista, científica, mecanizada, en que las comunicaciones acortan las distancias, etc. Todos esos factores han contribuido a la mentalidad del presente (...) Si vemos la arquitectura actual, vemos que ha seguido un proceso muy similar al que ha experimentado la pintura; en otras palabras, han surgido nuevos planteamientos, nuevos materiales (Lihn, 1958, p. 21).

Sobre este fenómeno, Sánchez (2015) sostiene que los intercambios continuos entre artistas y arquitectos provenientes de ambos continentes durante el siglo XX propiciaron en Latinoamérica una reflexión en torno a la noción de la *Síntesis de las Artes*². Este enfoque se materializó en primera instancia, en las ciudades universitarias de México y Caracas, con los murales de O'Gorman, Siqueiros, Rivera, Leger y otros artistas. De manera similar, en Chile, aunque en menor escala, se puede observar en el Colegio San Ignacio El Bosque (1958) con el mural de Carreño y más adelante, en la UNCTAD III (1971). En este contexto, la interrelación de técnicas, formatos y disciplinas distintas del arte, la arquitectura y la ciudad buscaba también reflejar la colaboración de múltiples pensadores con un objetivo común.

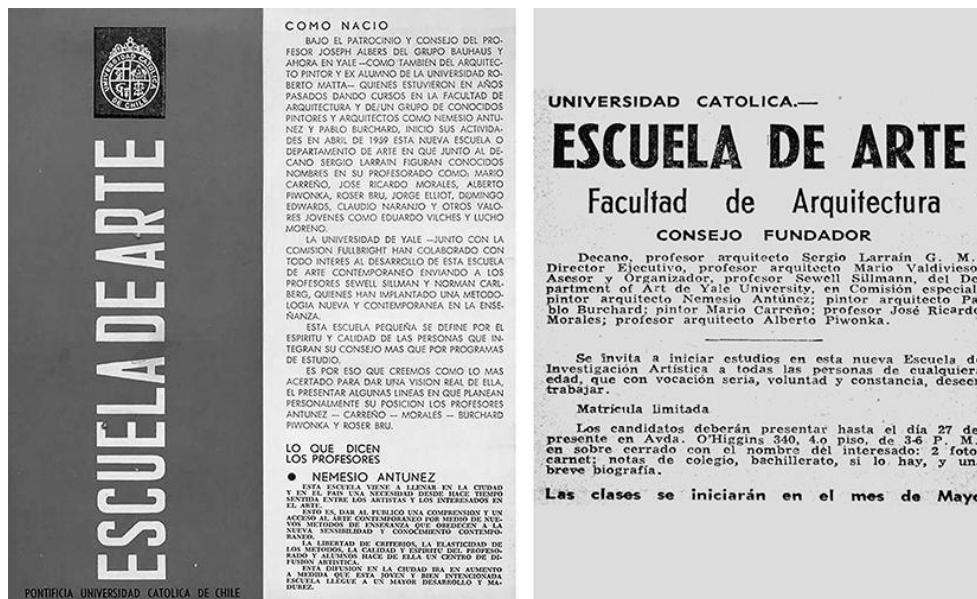


Figura 1A. Izq. Folleto Pontificia Universidad Católica, iniciación Escuela de Artes en 1959. Figura 1B. Anuncio de la apertura de la Escuela de Artes UC, 1959.

Fuente: Archivo Fundación Nemesio Antúnez.

¹ Fundado por Gustavo Poblete y Ramón Vergara en 1955. Posteriormente se integran Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Maruja Pinedo y Uwe Grumann.

² En el marco del Coloquio Internacional de Royaumont en 1962, el arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) presentó la ponencia titulada *La síntesis de las artes: Europa Meridional y América Latina*, en el que aborda el panorama artístico en la cultura moderna y refleja la amplitud de diversas expresiones de síntesis plástica en América y Europa, ilustradas con ejemplos como el uso del mosaico trencadís en los pabellones Güell de Antoni Gaudí, el paisajismo social de Burle-Marx y la intención social del muralismo mexicano.

3. Del proyecto fundacional a la exposición libre: Instituto y Museo de Arte Moderno

Durante la segunda mitad del siglo XX en Chile, surgieron diversos espacios expositivos que destacaron por su enfoque en el arte y la ciencia. Uno de los más relevantes fue el Museo de Arte Popular Americano (MAPA), creado en 1944 por el literato Tomás Lago con el objetivo de rescatar y promover el arte popular e indígena del país. También destaca el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), inaugurado en 1947 en el Partenón de Quinta Normal. Su propósito era impulsar la obra de los artistas de la época y ofrecer una plataforma de difusión tanto nacional como internacional. El primer director del MAC fue el artista Marco Bontá, quien luego asumió la dirección del Instituto de Extensión de Artes de la Universidad de Chile (IEAP). En 1974, el MAC se trasladó al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Ambas instituciones surgieron gracias a las actividades de difusión de la Universidad de Chile y al Departamento de Extensión Cultural, iniciadas en 1930.

En paralelo, el panorama expositivo chileno también se vinculaba al ámbito científico, con la creación temprana de instituciones como el Museo Nacional de Historia Natural (1830) y el Museo Histórico Nacional (1874). Según el primer diagnóstico museográfico realizado en 1984, “el 65% de las piezas de la Región Metropolitana correspondían a Ciencias Naturales, un 24% a Artes Gráficas, un 4% a arqueología, y el resto se distribuía en categorías con porcentajes más bajos” (Ministerio de Educación [MINEDUC], 1984, p. 49). En este marco, se detecta una deficiencia en la estructura narrativa del arte contemporáneo desde una óptica latinoamericana. La práctica artística, caracterizada por su complejidad y diversidad conceptual, se inserta en una cartografía que permite rastrear diversas acciones, agentes e instituciones a través de las cuales transiten las obras, cuyo valor estético y/o perceptual requiere de una modalidad específica de circulación, organización, archivo y conservación. A partir de ello, uno de los primeros artistas en manifestar su deseo de proponer una nueva línea museográfica fue Roberto Matta.

Con motivo de su segundo regreso a Chile y su primera exposición en solitario en la Sala Chile del MNBA en 1954, Matta expresó en dos entrevistas su intención de fundar un Instituto de Arte Moderno (IAM) y su organismo de difusión, el Museo de Arte Moderno (MAM) (Fig. 2); con el propósito de promover, exhibir y fomentar el arte en su totalidad, con un enfoque particular en las artes plásticas modernas, autóctonas y latinoamericanas, considerando sus dimensiones universales y su relevancia en contextos específicos. Este proceso dio lugar a la revalorización del oficio, a través de la defensa de la artesanía y las artes decorativas.

Este centro y museo de arte contemporáneo, con la participación de distinguidas personalidades, sugiere iniciar- y esto es lo más importante- una primera etapa de desfronterización americana, de manera que el origen común del arte de nuestros países, quede en descubierto, para su vasta comprensión y desarrollo (Bello, 1954, p. 1).

Según Bettoni (2024), lo anterior se debe a que países como Argentina, Brasil y Venezuela, gestionaron préstamos de obras modernas en colecciones particulares y museos que complementen las lagunas de la exposición, lo que hace pensar que esa práctica no estaba tan desarrollada en Chile o Perú. Los archivos no reflejan señales de interés hacia las corrientes artísticas que surgían en Sudamérica, especialmente aquellas relacionadas con el arte constructivo³.



Figura 2. Recorte de prensa diario *Las Últimas Noticias*. (1954, 30 de abril). Fuente: Archivo Originales FADEU. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile.

³ Las primeras exposiciones en Chile fueron en 1952 y 1953. La primera, realizada por el grupo argentino Arte Concreto Invención en Viña del Mar, y la segunda, por el Movimiento de Arte Concreto de Milán en la escuela de arquitectura PUCV.

Así, la institución pretendía crear en Santiago un museo que albergara colecciones contemporáneas de maestros nacionales y latinoamericanos (Fig.3A). El directorio elegido contaba con la participación del filántropo Arturo Edwards Ferrari como presidente del IAM; los arquitectos Sergio Larraín García-Moreno, Ismael Echeverría, Mario Valdivieso y Manuel Marchant, y los escritores; Enrique Bello, director de la revista *Pro Arte* y Luis Oyarzún, decano de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

Además de la colaboración alterna de Matta y Antúnez, quienes mantenían una estrecha amistad que repercutió en su producción artística, sobre todo cuando Antúnez fue director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 1962-1964 y del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en dos períodos: 1969-1973 y 1990-1993. Los principios establecidos por el MAM constituyeron un antecedente clave para las gestiones e iniciativas que Antúnez presentaría al asumir la dirección del MAC. Entre sus principales objetivos estuvo la consolidación del concepto de museo vivo como una de las grandes metas de la institución, además de la creación de la Sociedad de Amigos del Museo⁴.

De alguna manera, los gestores chilenos siguiendo el modelo museográfico brasileño (MAM-SP) y americano (MoMA), pretendían establecer redes latinoamericanas y cimentar un proyecto cultural. En este contexto, se destacan las visitas de Edwards a Brasil en 1954, con el fin de conocer la gestión impulsada por Francisco (Ciccillio) Matarazzo, fundador del Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) y de la Bienal de Arte asociada (1951). Estas actividades fueron difundidas en prensa, especialmente por la revista *Pro Arte*, la que se encargó de publicar en 1955 la invitación de Edwards a colaborar en el proyecto del museo (Fig. 3B):

El IAM está formado por un grupo de personas entusiastas que se pusieron de acuerdo, a través de Roberto Matta, para propender al estímulo y desarrollo del arte en todos sus aspectos, especialmente las artes plásticas modernas (...) Aprovecho pues esta oportunidad para pedir, no ya a los nonatos multimillonarios chilenos, sino a todos cuantos desean el perfeccionamiento espiritual de nuestra gente que contribuyan a la adquisición de obras de arte para el Museo de Arte Moderno, que será tan propiedad del IAM como de todos nuestros compatriotas (Bello, 1955a, p.1).

En 1956, la revista *Pro Arte* dedicó su portada al viaje emprendido por cinco representantes del IAM en el marco de la III Bienal Internacional de São Paulo, con el motivo de establecer nexos con los museos brasileños y realizar entrevistas a figuras relevantes como Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Jean Cassou (Fig. 3C).

En 1957, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), en colaboración con el IAM, organizó la exposición brasileña *Arte moderno en Brasil* en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Esta muestra presentó el patrimonio artístico de Brasil a través de obras de artistas destacados como Brule-Marx, Carvalho, Clark, entre otros. El objetivo era consolidar un circuito cultural que diera identidad a la pintura latinoamericana.

De esta manera, Chile se hace partícipe de la Bienal de Arte de São Paulo en las ediciones de 1959 hasta 1975; en ellas destaca la V Bienal (1959), organizada en esa oportunidad por el Instituto de Arte Moderno (IAM). En esa versión, el director artístico de la Bienal Sergio Milliet comenta que aún se percibe la polémica entre abstractos y figurativos, de esa lucha de tendencias surgen las producciones que establecen el marco temporal de la modernidad (Bello, 1955b).



Figura 3A, 3B y 3C. Portadas de la revista Pro Arte (1955-1956), las tres ediciones explican la fundación, programas y fines del Instituto de Arte Moderno (IAM). Fuente: Memoria Chilena.

⁴ El organismo desempeñó un papel crucial en el desarrollo financiero del MAC. Durante los dos años en que Antúnez asumió como director de la institución, se realizaron diversas actividades y exposiciones, entre ellas, la Exposición Itinerante del MAC en las localidades de San Gregorio y Lo Valledor. Esta iniciativa tenía como objetivo acercar el arte a la comunidad de manera didáctica.

A partir de ello, los gestores aspiraban a crear un museo abierto al debate y la reflexión sobre las artes plásticas, integrando a otras disciplinas como el cine, la música y la arquitectura. En la misma revista, Edwards expone el lugar tentativo donde se ubicarán las dependencias de la institución:

Debo dejar en claro que el Instituto va a ocupar solamente una parte del edificio que se está construyendo en la Av. O'Higgins esquina de Arturo Prat (...) La obra del IAM, se ha dicho sin jactancia, representará un avance de veinte años para las artes plásticas en nuestro país (Bello, 1955a, p.1).

Dicha descripción hace referencia a la habilitación de la sala de exposiciones en la placa del edificio Plaza de Armas (1953-1959) proyectado por Emilio Duhart, Sergio Larraín García-Moreno, Jaime Larraín, Jaime Sanfuentes y asociados (Fig. 4). En este caso, la placa-torre funciona como un sistema híbrido. Bustos (2020) establece que la cubierta de la placa, entendida como estructura horizontal elevada, se relaciona con las escalas intermedias propias de la vida cotidiana, funcionando como un punto de interacción con el espacio público de la plaza. Sin embargo, la activación de esta cubierta-terraza no fue factible debido a la escasa fluidez espacial y a la circulación limitada con los otros niveles. A pesar de estos desafíos, el proyecto reflejó una visión transformadora que buscaba enriquecer la relación entre el arte y la sociedad, consolidándose como un hito cultural en su tiempo (Fig. 5).



Figura 4. Edificio Plaza de Armas, ca.1960. Fuente: Quintana, A.
 Figura 5. Fotografía de la placa del edificio, ca. 2000. Fuente: Ferrer, R.

4. Montparnasse chileno: Feria de Artes Plásticas, Parque Forestal

Ivelic y Galaz (1988) plantean que el artista toma posición frente a sí mismo y a su obra, transformándose en el agente de cambios del proyecto histórico de los años 60' e inicios del 70'. Así, la actividad del artífice se manifiesta en el espacio urbano y en las instituciones universitarias. "En el ámbito de lo público, los espacios comunes como plazas, parques y edificios públicos son lugares donde convergen y se mezclan diversas identidades y culturas (...), pueden considerarse como lugares provocadores, pues impulsan cambios en las percepciones" (Tisi, 2023, p. 62). Para este caso, la Feria de Artes Plásticas expuesta en el Parque Forestal de Santiago, es un ejemplo insigne de este escenario colectivo. Su principal promotor fue el abogado German Gassman, que en diciembre de 1959 convoca a diversos artistas plásticos y populares para resituar sus obras fuera de los salones oficiales, transformando el parque en el catalizador de una exposición efímera expandida en sentido este-oeste, fiel reflejo de la escena parisina de Montparnasse.

La feria contó con la participación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, las secciones de pintura, grabado y esculturas de la Escuela de Bellas Artes; además de la colaboración de la Asociación Folklórica y cantautores nacionales como Violeta Parra. Según el catálogo de su primera edición, la exposición se instaló en la explanada del Parque Forestal, entre los puentes Loreto y Purísima. La presentación al aire libre, la organización espacial del montaje, a través de paneles autosostenidos (pintura - grabado) y plintos (escultura-cerámica) y la posición central de la muestra, permitieron la visita de un amplio público (Fig. 6).

Las ferias libres representan de algún modo la recuperación parcial de la antigua soberanía integral del pueblo; y el espacio público que constituyen en los sitios urbanos que una o dos veces por semana ellas ocupan, revive parcialmente la cultura social y el diálogo abierto del antiguo espacio público del ágora (Salazar, 2003, p.86).



Figura 6. Fotograma documental *Los artistas plásticos de Chile*. Fuente: Di Lauro, J. y Yankovic, N. 1960.

Según el grabador Matías Vial, “la feria ha sido más efectiva que los salones y los museos. Es una labor viva que se comunica directamente con el pueblo (...) Creo que estas ferias deberían repetirse constantemente sin objeciones estéticas” (Cáceres y Reyes, 2008, p. 13). La primera feria culminó de manera exitosa, siendo reconocida como una actividad artística transversal ampliamente difundida en la prensa local, lo que motivó a sus gestores a continuar la experiencia el año siguiente a través de la figura institucional del Museo de Arte Moderno (MAM).

El acertado panorama de la primera feria atrajo a un mayor número de expositores en su segunda edición (1960) (Fig. 7), incluyendo la participación del taller de madera de la Escuela de Artes Aplicadas, Taller 99, y el taller de esmalte del Instituto Chileno Británico de Cultura. Por ello, la feria se extendió hacia el puente Pío Nono, utilizando estructuras metálicas tipo biombo que permitían exhibir obras en ambas caras.



Figura 7. Comunicado de prensa sobre la segunda Feria de Artes Plásticas, diario *El Mercurio* (1960, 11 de diciembre). En portada se aprecia una fotografía de Nemesio Antúnez junto a Dinora Doudchitzky. Fuente: Fundación Nemesio Antúnez.

Estos elementos se dispusieron paralelos al río, liberando el centro de la explanada para la distribución de mesas de trabajo. Entre las exposiciones destacadas, la muestra *Rostro de Chile*⁵ se estructuró a partir de 410 imágenes en gran formato del territorio nacional. Imágenes domésticas, institucionales y naturales que ilustraron diversos momentos de la historia de Chile (Fig. 8). El resultado fue una aproximación arqueológica del país, situando en el ámbito de lo público el deseo no cumplido de la democratización de la fotografía; “(...) Lo anterior se reafirma desde la concepción de diseño de montaje y la construcción de un relato, una narrativa, cuya base se sustenta en un corpus fotográfico que evidencia estrategias de desplazamiento” (Araya et al., 2022, p. 243).



Figura 8. Muestra fotográfica “Rostro de Chile”, segunda edición Feria de Artes Plásticas (1960) Parque Forestal, Santiago. Fuente: Biblioteca Digital Universidad de Chile.

En 1961, el Parque Forestal fue nuevamente el escenario de la tercera edición de la feria, que contó con un gran montaje musical frente al edificio de la ex Embajada de Estados Unidos, en el eje transversal de calle Merced. La presentación artística estuvo liderada por el grupo de la Galería de Carmen Waugh y la artista Roser Bru, por ese entonces honrada con el Primer Premio del Salón Oficial de la Universidad de Chile y expositora en la muestra *14 chilenos* en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.

En aquella ocasión, los cineastas Armando Parot, Fernando Balmaceda y Pedro Chaskel realizaron una cobertura de la feria durante diez días, dando lugar al documental *La feria volandera* (1961). El objetivo era “producir en los espectadores la sensación de un espectáculo de gran vida, pero que es efímero” (Pérez, 1962, p. 18). El filme plasmó la relación entre el público y el mundo artístico, destacando la tendencia a instruir a los visitantes en la valoración de la obra. Este aspecto coincide con el concepto de Ticio Escobar (1986 [2008]) sobre la vanguardia popular, en este caso la feria fue un evento cruzado por actores diversos que caracterizaron la generación artística y manifestaron su diferencia frente al formato hegemónico del museo.

A pesar de la amplitud de la convocatoria y las diversas actividades desarrolladas, en 1962 el MAM se vio en la necesidad de reunir fondos, que no fueron suficientes y llevó a la cancelación de la cuarta feria. Sin embargo, aprovechando la convocatoria del Mundial de Fútbol ese año, se organizó una nueva feria denominada Feria Popular de Arte (el evento se enfocaba exclusivamente en la artesanía). En paralelo, German Gassman envió en noviembre de ese año, una carta al Ministerio de Economía, en la que detallaba los proyectos a desarrollar por el MAM con el fin de obtener prestación fiscal (Fig. 9).

En base a la experiencia obtenida, el Museo de Arte Moderno cree llegado el momento de transformar las ferias en un festival anual artístico en Santiago, que constituya un acontecimiento importante por lo menos para toda Latinoamérica (...) Que impulse al movimiento cultural chileno, en forma que comprometa y proporcione ocupación material y estímulo espiritual a todos los cuerpos universitarios y extrauniversitarios que giran en el ámbito cultural (Gassman, 1962).

⁵ Exposición comisionada por los fotógrafos Antonio Quintana, Roberto Montandón y Domingo Ulloa. Se inaugura por primera vez el 13 de octubre de 1960 en los patios de la Casa Central de la Universidad de Chile, en el marco de los 150 años de Independencia de Chile. Esta instalación se reproduce en el MAC (2023).

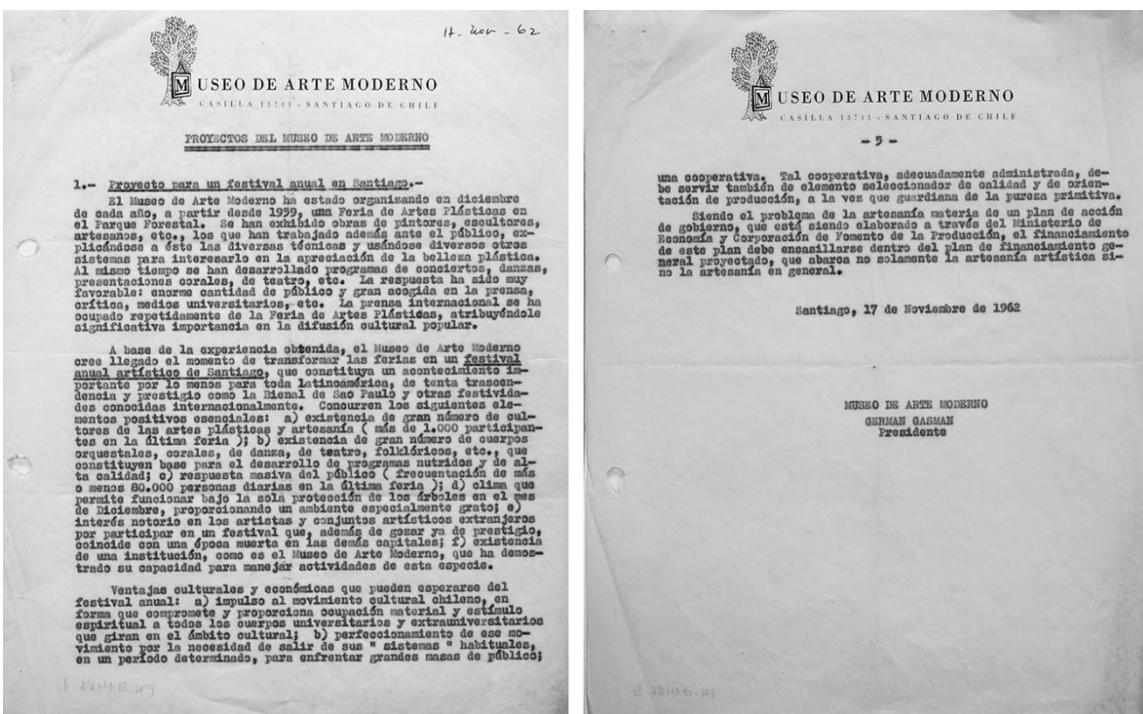


Figura 9. Página 1 y 5 de la correspondencia de German Gassman, enunciando los proyectos del Museo de Arte Moderno. Fuente: Archivo Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

De alguna manera, Gassman manifestó su interés por continuar con este proyecto expositivo, invitando a participar a artistas de renombre internacional que impulsen la cultura nacional. Este enfoque también se extendía a las regiones. Tal como narra Lihn (1962) “la feria ya no es una exclusividad de Santiago ni la iniciativa de una sola institución. Se ha descentralizado, se ha extendido a provincias en una reacción de cadena, espontáneo” (p. 17).

Gassman decide conformar un comité por los escritores Sergio Ceppi, Humberto Díaz-Casanueva, el economista Flavián Levine, el investigador Hernán Edwards y el escultor Lorenzo Berg, este último ya había colaborado en la feria de 1961. Lograron, de este modo, exhibir por primera vez la artesanía popular de manera independiente. Sobre ello Edwards comenta “organizamos unas exposiciones de pintura a orillas del río Mapocho (...) La primera muestra específica de artesanía fue en la plaza Gran Bretaña (actual parque Balmaceda) el año 62'; los más jóvenes éramos Lorenzo y yo” (Edwards, 1991, p.9). En 1963, se reactivó la experiencia en el Parque Forestal, con una exposición de trabajos de artesanos de Panimávida y Quinchamalí. Esta última localidad había tenido un papel clave en los murales de Antúnez⁶ en la década del 50', en los que la artesanía se presentaba como un arte híbrido y un reflejo de la corriente americanista.

Gaspar Galaz expresa en una entrevista a Federico Galende (2019) que este proceso responde a un cambio de paradigma entre los artistas. La tendencia al informalismo de principios de los años sesenta pierde relevancia, dando paso a una nueva visión centrada en la historia del Chile cotidiano. Entre 1965 y 1971, se observa una búsqueda formal que integra el objeto, la instalación y la escultura pública, en esta última disciplina los artistas; Berg, Carlos Ortúzar, Abraham Freifeld y Félix Maruenda comenzaron a integrar elementos de carácter geométrico y a emplear materiales industriales en sus obras, desafiando las concepciones y métodos tradicionales de ejecución, lo que llevó a una reformulación del concepto de monumento conmemorativo. Además, sus trabajos se distinguieron por la presencia de movimiento, lo lúdico y una cuidadosa selección cromática. Conforme a ello, Freifeld presentó la obra *ciclo elástico* en la feria de 1964, el artista comenzó a vincular el arte cinético y el constructivismo ruso, alterando la escala de las esculturas; “el escultor busca el movimiento, el objeto escultórico y sus formas comienzan a envolver el espacio (...) Freifeld no elude a lo táctil o las texturas de una superficie; sus obras no motivan la mano del espectador” (Galaz et al., 1967, p. 98). Esta última descripción corresponde a la obra anterior de Freifeld realizada en las fachadas de la Unidad Vecinal Providencia (1957-1968).

La transición del imaginario popular al pop cobró mayor notoriedad en la séptima edición de la feria (1965), en específico por la exposición de Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, integrantes del grupo Los Diablos:

Ambos estudiantes de la especialidad de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, presentaron sus *pegoteados* y *tapices*, respectivamente, y, con ellos, generaron la indignación en el público y los medios de prensa. Las obras despertaron un total desconcierto por la utilización directa de desechos y residuos encontrados en la calle (García, 2019, p. 55).

⁶ Se han detectado cuatro murales en Santiago; la serie *Sol y Luna*, en el Hotel Grand Palace (Huérfanos 1178), *Terremoto* en el Cine Mayo (Santo Domingo 834) y *Quinchamalí* en la Galería Juan Esteban Montero (Huérfanos con San Antonio).

Así, el pop suscitó un nuevo debate entre objetos, imágenes domésticas y la realidad, influenciado principalmente por Duchamp, Judd, Schwitters y Warhol. La incorporación del objeto permitió ampliar el margen artístico acotado por la pintura, y considerar “la valorización de lo tradicional y la producción artesanal como nueva tipología de exhibición” (Sáez, 2024, p. 71). En este caso, se priorizó la imagen como representación fiel de los objetos, descontextualizados de sus circuitos habituales y reubicados en un nuevo soporte conceptual, estrechamente vinculados al ámbito doméstico, al espacio urbano o a la propaganda de la época.

En ese mismo año, se llevó a cabo la primera Feria Popular de Arte en Concepción, impulsada por Berg y financiada por el alcalde de entonces, Guillermo Aste Pérez. Bajo su dirección, Aste propuso realizar la feria a un costado del Cerro Caracol, en el Parque Ecuador. Allí participaron los muralistas mexicanos Jorge González, Salvador Almaraz, Manuel Guillén, Javier Arévalo y los chilenos, Albino Echeverría y Eugenio Brito, creadores del mural *Presencia de América Latina* de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción (1965). También fue muy relevante la participación de Santos Chávez, Rafael Ampuero y Eduardo Meissner. A ellos se suman los antiguos expositores, Luis Manzanito, Guillermo Prado, entre otros.

Un evento clave que provocó un cambio en la evolución de este evento fue el fallecimiento de Arturo Edwards en 1965 y Germán Gassman en 1966. A partir de ese año, Lorenzo Berg en su calidad de representante del MAM, asumió la conducción de las jornadas culturales, que se desarrollaron en distintos puntos de la capital. Según lo narrado por Cáceres y Reyes (2008), se realizaron tres jornadas: en Yungay, en la Universidad Técnica (hoy USACH) y en la Población Huemul. Entre 1967-1971, participa en la creación de la Galería Artesanal de Centros de Madres (CEMA Chile) y la Sala Arturo Edwards en el Instituto Chileno Británico de Cultura. Tras el golpe de Estado, en 1974, organizó y diseñó las Ferias de Artesanía Tradicional (Fig. 10), un proyecto bajo la dirección de la Universidad Católica y realizado en colaboración con el arquitecto Patricio Gross.

Berg desempeñó una labor significativa en la preservación y promoción de la artesanía y la cultura, adoptando el modelo propuesto por Gassman. Mantuvo un enfoque de carácter inclusivo, organizando eventos amplios y accesibles para todos, tanto para los expositores como para el público en general.

Ciertas personas posibilitan acciones, crean instituciones, organizan encuentros, abren surcos (...) Germán Gassman fue un abogado que, sin ser artista, resultó un adelantado a su época. Antes de 1959 se propuso traer a Chile una parte de París que él había visitado y disfrutado, las ferias de las pulgas, creando una versión inédita en ese tiempo (Cáceres y Reyes, 2019, p. 66).

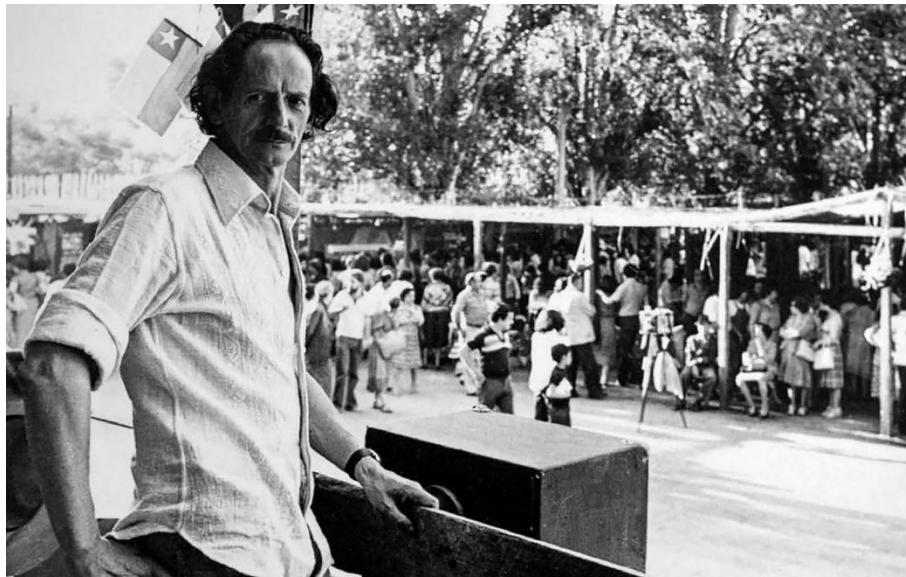


Figura 10. Lorenzo Berg durante la Feria de Artesanía Tradicional ca. 1974. Fuente: Archivo Familia Berg Costa.

5. Conclusiones

La integración de diversas disciplinas, enfoques curatoriales y lenguajes artísticos constituyó un elemento distintivo en la gestión del Instituto y Museo de Arte Moderno. Lejos de limitarse a la promoción exclusiva de las artes visuales, el IAM impulsó una visión interdisciplinaria de la cultura moderna, en la que la convergencia del pensamiento y la práctica arquitectónica jugó un papel crucial en la configuración de sus principios fundacionales. Ambos organismos fueron esenciales para el desarrollo de una institución moderna del arte en Chile, al establecer un vínculo sólido entre la producción artística, la enseñanza universitaria y la vida social, lo que consolidó su posición central en el panorama cultural del país. Esta pluralidad favoreció la difusión, la reflexión pública en torno al arte y la concepción de un nuevo modelo museográfico, desarrollado

más adelante con la creación del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), 1970-1973 y el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), 1975-1990⁷.

Del mismo modo, la Feria de Artes Plásticas se consolidó como un espacio fundamental para la visibilización de obras de artistas chilenos, tanto emergentes como consagrados, ante un público amplio y heterogéneo. El evento reunió expresiones de diversas disciplinas; como la escultura, la pintura y la artesanía, propiciando un significativo intercambio cultural. Más allá de su función expositiva, la feria se erigió como una manifestación concreta del desplazamiento del arte desde los circuitos tradicionales hacia el espacio urbano (este giro en los modos de exhibición y recepción artística sentó un precedente clave para el desarrollo de prácticas posteriores, como el muralismo de la Brigada Ramona Parra (1968) y las intervenciones performativas del colectivo CADA (1979), que incluían contenidos sociales y métodos políticos en su creación. Además, la feria ofreció una oportunidad única para que coleccionistas, críticos y aficionados al arte interactuaran directamente con los creadores, favoreciendo el intercambio de ideas, perspectivas y acciones curatoriales. Así, su función expositiva fue vista como un vehículo para las prácticas estético-simbólicas, desempeñando un papel crucial en la consolidación de exposiciones de Arte Popular en diversas regiones del país; tales como Valparaíso, Concepción y Chiloé. La participación colectiva, el uso del espacio público y la descentralización de las actividades, evidenciaron la consolidación de un nuevo panorama nacional; tal como señala Ivelic y Galaz (1988) las características particulares de lenguaje artístico, requieren con urgencia de medios que faciliten su difusión, permitiendo que las obras trasciendan los limitados círculos sociales que tienen acceso a ellas. En este contexto, la ciudad misma debe convertirse en el principal escenario para la expresión y circulación de la creación artística.

Durante la década de los sesenta, se detecta el impulso vanguardista de vincular la revolución estética con la revolución política. El propósito del artista era llevar su obra a las calles, integrarla con las mercancías y presentarla como un objeto singular. Por ello, la exposición al aire libre alcanzó su máximo auge, consolidándose como un espacio esencial para la difusión del arte chileno. A lo largo de este período, desempeñó un rol crucial en la promoción de diversas formas de expresión artística en el país. No obstante, con el paso del tiempo, su realización dejó de ser periódica. Aunque no existe un registro exacto que marque su final definitivo, su declive estuvo vinculado a una serie de factores históricos, sociales y culturales. El golpe de Estado de 1973 y los años de dictadura militar (1973-1990) impactaron profundamente la escena artística chilena. En ese marco temporal, numerosas iniciativas culturales fueron desmanteladas o disminuidas debido a la censura y la falta de apoyo estatal a aquellas manifestaciones artísticas que no se alineaban con los intereses del régimen.

Estas experiencias demostraron la capacidad del arte para transformarse en un vehículo de cambio social, ampliando los límites del arte tradicional y consolidando un legado artístico de relevancia para Chile y América Latina.

Referencias

- Araya, A., Cruz Valenzuela, D., Durán, A., Gómez, C., Latrach, R. y Moreno, T. (2022). *Rostro de Chile: exposición de la Universidad de Chile 1960*. Archivo Central Andrés Bello Universidad de Chile.
- Bello, E. (1954). Matta: dar un cuadro de realidad, sin mentir. *Pro Arte*, (171), 1.
- Bello, E. (1955a). El IAM (Instituto de Arte Moderno). *Pro Arte* (179), 1.
- Bello, E. (1955b). Espíritu de la Bienal según Sergio Milliet. *Revista de Arte* (1), 7-9.
- Berrios, P. y Cancino, E. (2018). *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947-1968)*. Andros Impresores.
- Bettoni, C. (2024). *La tristeza de nuestros museos. Derivas de la modernidad en América Latina*. Ediciones Metales Pesados.
- Bustos, C. (2020). De algoritmos tipos y torresplaca: Un modelo de aproximación arquitectónica. *Anales de arquitectura UC*, (3), 82-91. <https://doi.org/10.7764/AA.2021.08>
- Cáceres, A. y Reyes, J. (2008). *Historia hecha con las manos: nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Chile).
- Cáceres, A. y Reyes, J. (2019). *Artesanía Urbana en Chile*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
- Cortés, G. (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno, 1900-1950*. Origo Ediciones.
- Di Lauro, J y Yankovic, N. (1960). *Los artistas plásticos de Chile* [Documental]. Cineam.
- Edwards, H. (7 de abril de 1991). Mi obsesión es crear conciencia. *El Mercurio*.
- Escobar, T. (1986 [2008]). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Ediciones metales pesados.
- Fuentes, P. (2015). Vanguardia artística y arquitectura moderna en chile. De Charles-Édouard Jeanneret a Le Corbusier, trama y escritos para un hilo conductor. *Revista 180*, (36), pp. 48-55. [https://doi.org/10.32995/rev180.Num-36.\(2015\).art-25](https://doi.org/10.32995/rev180.Num-36.(2015).art-25)
- Galaz, G., Freifeld, A., Haning, W., Vial, M., Vicuña, R., y Soto, H. (1967). Nuevas direcciones en la escultura chilena. *Auca: Arquitectura Urbanismo Construcción Arte*, (6-7), 97-102.
- Galende, F. (2019). *Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1960-2000)*. Alquimia Ediciones.
- García, S. (2019). Furia Pop, recepción crítica y exploraciones de un imaginario popular en el arte de los años sesenta en Chile. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 4 (7), 45-69.

⁷ Actualmente llamado Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), (1990-actualidad).

- Gassman, G. (17 de noviembre de 1962). [Proyectos del Museo de Arte Moderno]. Archivo Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Ivelic, M., y Galaz, G. (1988). *Chile, arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Krebs, R., Muñoz, M. y Valdivieso, P. (1994). *Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile: 1888 – 1988*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Lihn, E. (1958). Foro a través de la pintura de Mario Carreño (Lo abstracto y lo concreto). *Revista de Arte*, (13-14), 21.
- Lihn, E. (1962). La III feria de artes plásticas. *Revista de Arte*, (16), 17.
- Ministerio de Educación (1984). *Los Museos de Chile (Diagnóstico)*. CEPCO S.A.
- Müller, J. (2013). La promoción del arte nacional en la revista Pro Arte. En *El semanario Pro Arte. Difusión y crítica cultural (1948-1956)* (pp. 111-144). RIL editores.
- Parot, A., Balmaceda, F. y Chaskel, P. (1961). *La feria volandera* [Documental]. Cinep.
- Pérez, J. (1962). Nuevo documental artístico chileno. *Ecran*, (164), 18.
- Sáez, B. (2024). Personificación del habitar de los objetos: casa Nicanor Parra y Luis Peña. *Revista 180*, (53). [https://doi.org/10.32995/rev180.Num-53.\(2024\).art-1175](https://doi.org/10.32995/rev180.Num-53.(2024).art-1175)
- Salazar, G. (2003). *Ferias libres: espacio residual de soberanía ciudadana*. Ediciones Sur.
- Sánchez, M. (2015). Cuando los límites del arte son invisibles. Cartografías universitarias latinoamericanas. En Barreiro, P., y Martínez, F. (Ed.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (pp. 137-148). Museo Reina Sofía.
- Tapia, C. (19 de marzo de 2021). El protagonismo de lo popular en las Ferias de Artes Plásticas del parque forestal (1959 -1971) [Sesión de conferencia]. Pop y cultura popular en los 60 en Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile. <https://www.mssa.cl/noticias/pop-y-cultura-popular-en-los-anos-sesenta-en-chile/>
- Tisi, R. (2023). *Objetos y espacios performativos*. ARQ Ediciones.
- Zabala, C. (2011). Henriette Petit y Luis Vargas Rosas: ¿Los padres de la modernidad en Chile?. *Intus-Legere Historia*, (1), 67-79. <https://doi.org/10.15691/%25x>
- Zamorano, P., Cortés, C., Muñoz, P. (2005). Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: influjos y tendencias. *Atenea*, (491), 159-186.