

Espacio y paisaje como criterios curatoriales en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso¹

Magdalena Dardel-Coronado²

Recibido: 7 de septiembre de 2018 / Aceptado: 17 de enero de 2019

Resumen. En este artículo se estudia la presencia de una figura curatorial en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. Más allá de la dimensión administrativa que le ha dado al cargo la Universidad Católica de Valparaíso, responsable del Museo, se propone que su ideólogo, el pintor, arquitecto y profesor Francisco Méndez Labbé, fue también curador del proyecto. Esto se demostraría en su interés por una relación de las obras entre sí y el vínculo entre pintura y paisaje.

Para comprobarlo, revisaremos puntos clave del recorrido y documentos de archivo sobre el Museo. En específico, una serie de bocetos y un registro fotográfico nos permitirán establecer relaciones entre la propuesta de Méndez y la curaduría. Sin embargo, explicaremos que este criterio no estaba presente entre sus objetivos, y no se percató que su concepción del Museo estaba en línea con planteamientos propios de la curaduría contemporánea, como la relación con el espacio, la interacción con las obras y una propuesta de carácter experimental.

Palabras clave: Museo a Cielo Abierto; recorrido de arte; curaduría; murales; espacio al aire libre.

[en] Space and landscape as curatorial criteria in the Open-Air Museum of Valparaíso

Abstract. In this article, the presence of a curatorial figure is studied in the Open-Air Museum of Valparaíso. Beyond the administrative dimension given to the position by the Catholic University of Valparaíso, responsible of the Museum, it is proposed that its ideologist, painter, architect and professor Francisco Méndez Labbé, was also curator of the project. This would be demonstrated in his interest in a relationship between the works and the link between painting and landscape.

To prove it, we will review key points of the route and archival documents about the Museum. Specifically, a series of sketches and a photographic record will allow us to establish relationships between Méndez's proposal and the curatorship. However, we will explain that this criterion was not present among his objectives, and he did not realize that his conception of the Museum was in line with the approaches of contemporary curatorship, such as the relationship with space, interaction with works and a proposal of experimental character.

Keywords: Open-air museum; art tour; curatorship; murals; outdoor space.

Sumario: 1. Introducción. 2. Curaduría contemporánea. 3. La Escuela de Arquitectura de Valparaíso. 3.1. Orígenes. 3.2. Taller de Murales. 4. Museo a Cielo Abierto. 4.1. Francisco Méndez como curador. 4.2. El Museo como laboratorio. 5. Consideraciones finales. Referencias.

¹ Proyecto Fondecyt de Postdoctorado n°3180537, "Signo pictórico y signo escultórico en Claudio Girola y Francisco Méndez".

² Universidad de los Andes (Chile)
E-mail: mdardel@miuandes.cl

Cómo citar: Dardel-Coronado, M. (2019) Espacio y paisaje como criterios curatoriales en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(3), 557-571.

1. Introducción

El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (MaCA) fue liderado por el pintor, profesor y arquitecto Francisco Méndez y realizado entre 1991 y 1992, cuando convocó a artistas a donar obras que fueron pintadas en muros de un circuito definido en el cerro Bellavista.

Los artistas participantes tenían tres objetivos: continuar un proyecto que había quedado detenido durante la dictadura, pues Méndez salía con sus estudiantes a pintar murales por la ciudad entre 1969 y 1973; ofrecer un regalo artístico a la ciudad, dedicado a Valparaíso y sus habitantes y proponer una relación entre la pintura y el paisaje porteño, tal como lo había desarrollado el profesor en sus escritos teóricos.

En 1991 Francisco Méndez reformuló el Taller interrumpido en 1973 invitando a un amplio espectro de artistas a enviar propuestas. Se realizaron veintiuna obras, de autoría de Mario Carreño, Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Matilde Pérez, Eduardo Vilches, María Martner, Ricardo Yrarrázaval, Rodolfo Opazo, Roberto Matta, Ramón Vergara Grez, Mario Toral, Roser Bru, Sergio Montecino, Nemesio Antúnez, José Balmes, Guillermo Núñez, Augusto Barcia y el propio Francisco Méndez. La diversidad estilística de los participantes y de sus trabajos conforman una muestra que puede ser considerada una síntesis del arte chileno de mediados del siglo XX. Imposible de agrupar en una sola definición, el carácter del MaCA se fue gestando no a partir de los artistas que la componían, sino del sentido que los agrupaba, pues el aspecto individual de la obra quedó relegado a un segundo plano, pese a la enorme resonancia de los participantes. Por ello los murales no tienen nombre (se les conoce por su número y autor) y se aceptaron indistintamente originales o copias, ya que el criterio ideado por Méndez y traspasado a los demás artistas no tenía que ver con lo individual, sino con lo comunitario. En el contexto del retorno a la democracia tras la dictadura chilena, esta invitación se transformó en símbolo de la libertad recientemente reconquistada y de la necesidad de volver a los espacios públicos y al trabajo artístico colaborativo.

A diferencia de la primera etapa, en 1991 Méndez incorporó una visión museística que se evidenció en la propuesta de recorrido, en la relación de las obras entre sí y con el espacio y en una idea curatorial desarrollada en el entorno urbano. Tras la inauguración del Museo en 1992, el pintor -como profesor del Instituto de Arte- continuó a su cargo. Cuando se retiró de la docencia en 1998, nombró curadora del Museo a la diseñadora Paola Pascual, que había sido su ayudante. Sus labores fueron esencialmente administrativas: repintado, contacto con los vecinos, visitas guiadas, vínculos con la Municipalidad, artistas participantes y prensa, además de fotografiar constantemente los murales y el barrio y llevar un archivo histórico del Museo (P. Pascual (comunicación personal), 2015, 11 de noviembre).

La ubicación del MaCA, por varias calles y pasajes del cerro y su carácter de abierto, complejizan los trabajos curatoriales, que no se pueden restringir a las labores de la curaduría clásica. Para Pascual, el cargo es equivalente al Museo: tal como el MaCA no es un museo en el sentido tradicional, su curador no hace una actividad

curatorial en términos tradicionales (P. Pascual (comunicación personal), 2015, 11 de noviembre). Sin embargo, la curaduría contemporánea entrega suficientes claves como para llevar el Museo atendiendo a sus particulares características. Sería posible que el término de curador ideado por Méndez cobrara un sentido más allá de la administración, pudiendo realizar labores como manejo teórico, activación de nuevas lecturas, creación de audiencias, dominio técnico y teórico de la muestra, todos aspectos no trabajados hasta la fecha. Sin embargo, reconocemos que en un primer momento Méndez pensó ciertas características del Museo desde una perspectiva curatorial, conforme a los rasgos definitorios de la disciplina, que abordaremos en un primer apartado.

Luego, revisaremos los orígenes y fundamentos de la Escuela de Arquitectura a la que perteneció Méndez, el inicio del Taller de Murales y los fundamentos del Museo. Tras ello, algunos ejercicios hechos durante la realización del proyecto demostrarán el rol curatorial que Méndez cumplió en su configuración.

2. Curaduría contemporánea

Hans Ulrich Orbist, uno de los más relevantes curadores de la actualidad, ha señalado que la aparición del curador en la historia no se encuentra definida (2008). De todos modos, podemos ubicar sus primeros antecedentes entre fines de la década de 1960 e inicios de la de 1970, cuando se explicitaron sus funciones y se incorporó su figura. En ese momento, las prácticas artísticas vigentes derivadas del arte conceptual (performance, happenings, *land art*, acciones de arte, *body art*, entre otras) generaron la necesidad de una mayor intervención por parte de un agente que facilitara la relación entre la obra y el público (Sánchez, 2014). Dentro de este escenario, particularmente relevantes fueron los años entre 1968 (en el contexto de la revolución cultural) y 1972 (en el marco de la documenta 5). Para la historiadora Claire Bishop, en ese lapso se generó el ascenso y consolidación del curador independiente, figura gravitante del arte posterior, estableciéndose los criterios esenciales para la práctica curatorial contemporánea (2011).

Harald Szeemann (1933-2005) se convirtió en el primer curador independiente en la *Kunsthalle* de Berna, consolidada en 1969 con la emblemática exposición *When Attitudes Become Form* (“Cuando las actitudes devienen formas”). Los sesenta y nueve artistas participantes trabajaron directamente en la *Kunsthalle*, convirtiendo el tradicional lugar de exhibición en un taller. Esto generó que la muestra se transformara en una instalación siempre cambiante y dinámica, que buscaba evidenciar el proceso y el gesto a través del cual se generaba la obra de arte, proponiendo la vida como obra de arte (Orbist, 2008).

En el mismo contexto, el curador e historiador del arte sueco Pontus Hultén (1924-2006) entendió el espacio museal como un lugar abierto y elástico (Orbist, 2008), punto de convergencia de diversas miradas y disciplinas. Al proponer un carácter transdisciplinario, relegó la tradicional perspectiva histórico-lineal vigente entonces en las exposiciones de arte. Mientras Hultén aportó desde la oficialidad museística, Szeemann se alejó de ella y se instaló desde una visión más cuestionadora, que dio notoriedad a la autonomía del trabajo curatorial y a la capacidad del curador para instalar y proponer nuevas lecturas respecto a la obra.

Similar rumbo es el que encontramos en el galerista estadounidense Walter Hopps (1933-2005). Su trabajo más radical fue la exposición *36 hours* (1978) en el Museo de Arte Temporario de Washington. El Museo, abierto durante treinta y seis horas seguidas, exhibió todas las obras que llegaron. Al recibir más de cuatrocientos trabajos, estuvo a cargo del curador la adaptación constante del espacio durante el tiempo que duró la muestra, centrándose en la acción y en el cambio permanente (Orbist, 2009). Con esta propuesta el norteamericano se acercó a los parámetros ya referidos de Hultén y de Szeemann, conformando un grupo, si bien heterogéneo en su experiencia, con criterios similares que orientaron la curaduría contemporánea y que se desarrollaron en sintonía.

Estos ejemplos tempranos de la curaduría contemporánea muestran que el rol del curador puede ser entendido como la elaboración de una propuesta hipotética y narrativa a través de un proceso investigativo, que se manifiesta en una exposición, ya sea temporal o permanente (Sánchez, 2014). Esto significa que el curador debe ser capaz de, a la luz de la teoría, dar cuenta de lo exhibido a un público (general y especializado) y de proponer lecturas de las obras que componen la muestra. Para Iván de la Torre (2014), esto implica un dominio tanto de los aspectos técnicos (planificación, montaje, disposición espacial) como de los teóricos (conceptos y discursos):

El comisario, para articular su narración, usa un vocabulario compuesto por términos (obras de arte) que le son ajenos, que combina y recombina para ofrecerles una nueva lectura y vivificación; narración que difunde sobre un soporte delimitado (la exposición), con la intención de reflexionar sobre las vicisitudes del medio (p.166).

Por lo tanto, la tarea esencial del curador es establecer una narración en el espacio que tiene como objetivo proponer una lectura de las obras que componen la exposición. En *When Attitudes Become Form*, por ejemplo, Szeemann propuso a modo de hipótesis narrativa el gesto como generador de la obra artística, lo que implicó que los artistas estuvieran presentes en el museo trabajando. Esto no significó una desaparición del autor o un predominio de la figura del curador por sobre la del artista, sino su consagración. En esta exposición el artista se volvió un actor visible, reconocible para el público, que transparentó y evidenció su proceso creativo, pudiendo ser identificado e individualizado. Lo que cambió no fue la obra, sino el museo en sí, que en este caso se transformó en un taller y fue trabajo del curador mostrarlo de esta manera.

El vínculo entre la curaduría y el arte contemporáneo, particularmente en las obras que manifiestan una importante relación entre el artista público, como las instalaciones, *site specific* y *happenings*, generaron un amplio debate sobre el espacio expositivo tradicional (Smith, 2012), contexto que obligó a la curaduría a sacar el arte del museo, ampliando y superando los sitios y proponiendo nuevas estrategias expositivas (Fowle, 2007). Nuestro estudio de caso es, precisamente, un ejercicio que lleva a cuestionar el rol y la participación del curador en ejercicios de arte contemporáneo.

3. La Escuela de Arquitectura de Valparaíso

3.1 Orígenes

Méndez pertenecía al grupo de profesores que, en 1952 liderados por el arquitecto Alberto Cruz, fueron contratados para reformular la carrera de arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Junto a ellos estaban el poeta argentino Godofredo Iommi Marini y los arquitectos chilenos Miguel Eyquem Astorga, Fabio Cruz Prieto, Arturo Baeza Donoso, José Vial Amstrong, y Jaime Bellalta Bravo. Más tarde el mismo año, llegó el escultor concreto argentino Claudio Girola Iommi, quien tenía contactos con el grupo a través de su tío Godofredo.

El grupo sugería una renovación del oficio arquitectónico al entenderlo de manera interdisciplinaria, en donde el criterio poético generara la comprensión y apropiación del espacio, entregándole un sello particular y definitorio a la institución y a su sistema de enseñanza (Pendleton-Jullian, 1996). Esto se basó en dos planteamientos. Primero, una relación profunda con Valparaíso, entendido como taller y lugar de experimentación, aprovechando sus particularidades geográficas y arquitectónicas. Se trataba, en palabras de la investigadora María Berríos, de un “laboratorio de investigación y acción poética” (2014).

Al respecto, destacó la “Primera exposición en Chile de arte concreto. Artistas concretos argentinos. Girola, Hlito, Iommi, Maldonado”, desarrollada entre el 20 y 25 de octubre de 1952 en el Hotel Miramar de Viña del Mar y trasladada al Ministerio de Educación en Santiago del 27 de octubre al 05 de noviembre del mismo año. La exhibición permitió evidenciar las concepciones del grupo, particularmente su noción de la relación entre arte y espacio, además de su comprensión de la ciudad (tanto en general como el caso de Valparaíso en particular) como enclave para la manifestación artística y arquitectónica. El lugar elegido en Viña del Mar estaba caracterizado por grandes ventanales que daban al mar y a la vez permitían observar la ciudad. Se generaba así una inédita relación entre las pinturas y esculturas abstractas y el específico entorno que las albergaba, proponiendo un vínculo entre las obras, la ciudad y el mar. El arquitecto Alejandro Crispiani (2011) planteó que era fundamental en la muestra que

los objetos artísticos que se expondrían tuvieran un cierto grado de ‘localización’, es decir, que pudieran medirse con la ciudad y la geografía que los albergaba. Esto permitiría romper la tradicional neutralidad del espacio de exposición y, por el modo de su instalación física, los objetos podrían proyectar sentidos que de otra manera hubieran permanecido apagados (p.224).

La segunda idea rectora era la del trabajo pedagógico, donde más claramente se manifestaron sus ideas arquitectónicas, poéticas e interdisciplinarias. Su sistema de enseñanza estaba basado en tres principios: la experiencia, los actos poéticos y la vida colectiva. Estos se sintetizaban en la idea de un ofrecimiento a la comunidad a través del trabajo. La experiencia determinaba el quehacer académico, entendido desde la acción. Mientras, la enseñanza era esencialmente práctica: profesores y estudiantes participaban de igual manera en un trabajo colectivo (Mihalache, 2010, p.884), aunque siempre los actos llevados a cabo con este sistema tuvieron una autoría específica (Crispiani, 2011, p.254).

El vínculo entre autoría individual y trabajo colectivo tuvo en el acto poético, posteriormente llamado *phalène*, su expresión más definitoria. Formulado originalmente por Godofredo Iommi, fue entendido según Crispiani como una “interrupción artística en la realidad cotidiana” (2011, p.240), en donde, sin previo aviso se recitaba poesía en algún lugar de carácter público y se le presentaba en una relación interdisciplinaria con otras manifestaciones, entendiéndola como una sola obra.

La experiencia y los actos poéticos estaban atravesados por el pilar de la vida colectiva, al sugerir como factor relevante el trabajo participativo en el espacio público, como revisaremos a continuación a través dos ejemplos liderados por Francisco Méndez: el Taller de Murales y el Museo a Cielo Abierto.

3.2 Taller de Murales

En el año 1969, la Escuela creó el Instituto de Arte, que tenía como objetivo impartir a todos los estudiantes de la Universidad cursos de creación artística. En ellos se proyectaron muchos de los aspectos centrales de la pedagogía de la Escuela, como la dimensión de lo público, de lo interdisciplinario y de la relación con la comunidad. (De Nordenflycht, 2010).

Méndez formuló el Taller de Murales, que consistía en pintar murales en distintos puntos de la ciudad de Valparaíso. La elección del Puerto sobre Viña del Mar, donde se ubicaba el Instituto de Arte, tuvo tres razones: en términos prácticos, en la ciudad abundaban los muros de contención, tanto privados como municipales. En un sentido artístico, la peculiar geografía y arquitectura de la ciudad permitían enfrentar la pintura con el espacio urbano. Desde una perspectiva arquitectónica, se retomaba la idea de Valparaíso como laboratorio. Sobre los orígenes y fundamentos del proyecto, señaló Méndez (1995):

Establecer un diálogo entre una proposición pictórica que proponía mirar una imagen fija y completa en sí misma y la mirada que divaga recorriendo un espacio arquitectónico, tan rico espacialmente como lo es el de los cerros de Valparaíso, constituyó un desafío (...) pudimos observar que las pinturas conformaban un lugar desde el cual la mirada hacia la ciudad se hacía más presente y, por lo tanto, más rica. (p.12)

Acerca de las obras realizadas en el Taller, Méndez escribió que “la disposición de las formas coloreadas y los colores mismos, diferentes al colorido circuncidante [era] propio al juego de las formas arquitectónicas, colores que tenían su propia luz y lugaridad, independiente de la luminosidad ambiente” (1991, p.111).

La relación pintura-paisaje del Taller de Murales tomó de la EAV sus principios centrales. En la exposición del Hotel Miramar ya se veía la vinculación entre las obras concretas y el espacio natural y urbano. Como citamos en Crispiani, se sugería una relación espacio-obra que el autor definió como “localización” (2011, p.228). Es lógico creer que Méndez pensó desde esta misma noción la propuesta del Taller de Murales: la localización es la “lugaridad” que encontramos en el texto del pintor. Estas propuestas tuvieron en común buscar y señalar explícitamente la relación con el entorno, una idea en las antípodas del cubo blanco definido por Peter O’Doherty como un espacio neutral y quirúrgico (2011). Contrario a esta premisa, tanto la exposición de la EAV de 1952 como el curso de murales de fines de los

años sesenta, intervienen explícita y voluntariamente el espacio natural y urbano y necesitan de él, llegando a ser juntos una única realidad. El Taller, interrumpido por el Golpe de Estado, fue reorganizado en 1991 bajo la forma del Museo a Cielo Abierto, una propuesta que recogía el diálogo pintura-paisaje bajo una nueva forma de organización.

4. Museo a Cielo Abierto

Para la segunda etapa del proyecto se invitó a un amplio espectro de artistas a enviar propuestas y se estableció un circuito definido en el céntrico cerro Bellavista. El criterio elegido para cursar la invitación fue que los artistas pertenecieran a una generación clave de la historia del arte nacional, caracterizada por ser la impulsora de la vanguardia en Chile. Según Méndez (1992), “fue la generación que trajo la pintura contemporánea a nuestro país, que estableció un vínculo entre la actividad pictórica chilena y mundial”.

En cuanto museo, el MaCA tiene muchas particularidades: su ubicación, su carácter de abierto, su falta de administración y de mantención de las obras demuestran que el título de museo es incompleto. Resulta evidente que en su dimensión curatorial también se haya visto enfrentado a estos problemas. Quizás el más claro sea la imposibilidad de reordenar el conjunto de obras en términos físicos. Al ser insostenible de realizar en el MaCA una curaduría en el sentido estricto del término, queda el aplicar otro tipo de estrategias. Nos referimos a un reordenamiento conceptual y simbólico del espacio que alberga el Museo, sobre todo en su relación con el paisaje urbano.

Fue el propio Méndez quien pensó el recorrido y seleccionó los muros donde se pintaron las obras, pensando en la capacidad de generar distintas vistas de los murales según dónde esté ubicado el paseante. Uno de los criterios que tuvo en cuenta para la elección del barrio donde se ubican los murales fue el cómo va cambiando su paisaje conforme se avanza en el recorrido y a la capacidad de generar distintas vistas de los murales según dónde esté ubicado el paseante. Los murales se van presentando de distintas maneras en la medida en que se avanza o retrocede en el recorrido del Museo. Por ejemplo, el caso del mural de Ramón Vergara Grez, perceptible desde el sector donde está la obra doble de Eduardo Pérez [Fig. 1], generando una interacción entre ambas identificable desde una parte específica del Museo y que luego se torna invisible. Esta característica de acción-retroceso se genera en varias partes del recorrido y forma parte de uno de los objetivos centrales del proyecto: la interacción entre paisaje natural, urbano y pictórico.

En esta vinculación con el espacio, con la idea de lugaridad y en la relación de las obras entre sí, aparecen paralelismos con aspectos de la curaduría contemporánea, por ejemplo, la noción del museo como espacio elástico y abierto, defendido por Pontus Hultén y la idea de Harald Szeemann respecto al museo como un lugar permeable y cambiante (Orbist, 2008, 2009), que reflejan la participación curatorial que tuvo el líder de la propuesta.



Figura 1. Parte del mural 4-5 (Eduperto). Al fondo, mural 12 (Ramón Vergara Grez). Fotografía de 1994, libro Museo a Cielo Abierto, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

4.1 Francisco Méndez como curador

En el libro con fotografías del Museo que Méndez editó, señaló: “este libro sólo pretende mostrar los murales en una suerte de diálogo con la espacialidad propia de este cerro, de cómo van apareciendo a medida que uno se acerca a ellos y su peculiar relación con la arquitectura circuncidante” (1995, p.14). Esta manera de concebir el Museo debe ser entendida como un acto curatorial. De acuerdo con José Roca:

El acto del curador consiste exactamente en eso [seleccionar]: escoger los artistas y las obras que conformarán una exposición. La definición de los criterios para esa escogencia es el punto de partida del acto curatorial, pero es en la mirada particular del curador -y en las relaciones que logre establecer entre las obras que selecciona y el contexto en que realiza su exposición- donde está la diferencia entre una curaduría lograda y una que no lo es (2012, p.32).

Fue el pintor quien solucionó estos aspectos: si bien los artistas participantes se definieron gracias a los contactos establecidos por Nemesio Antúnez, la ubicación de las obras, las relaciones entre ellas y con el contexto fueron aportes de Méndez. Desde este punto de vista, podemos entender al artista como líder de la propuesta realizada en Valparaíso a modo de las experiencias artísticas de la EAV. Tal como en la *phalène*, en el MaCA encontramos actos que conservan una dimensión que, al mismo tiempo, es colectiva y autoral. Para Méndez “cuando cualquier grupo de poetas y artistas hagan actos poéticos y los hagan en la más absoluta *gratuidad*, ahí la *Phalène* seguirá existiendo” (2015, p.52). En el concepto de *phalène* está la semilla de la curaduría del MaCA: ofrecer al espectador mediante la *gratuidad*. El artista pensó curatorialmente el Museo a Cielo Abierto desde sus múltiples referentes (su formación como arquitecto; la pertenencia al grupo fundador de la EAV; la influencia de la *phalène*; el Taller de Murales). Los demás participantes completaron el camino que Méndez había trazado, tal como el poeta dejaba abierta la intervención a los otros en los actos poéticos de la EAV.

En el Museo, la hipótesis curatorial tuvo que ver con la relación con el entorno que tanto le interesó lograr a través de un particular entendimiento del paisaje urbano de Valparaíso y de la experiencia pictórica. Cada artista invitado reinterpretó libremente la convocatoria de acuerdo con sus propias ideas artísticas. En los orígenes del MaCA encontramos una experiencia curatorial abierta y dinámica, cuyo punto de partida fue el objetivo del líder del Museo y que tomó formas particulares según la respuesta que los artistas dieron. El MaCA funcionó como una *phalène*, como estrategia pública, participativa y colectiva comandada por un artista. Las maneras de reinterpretación del llamado a participar de él y la aparición de los intereses particulares de cada uno de los pintores en el MaCA se manifestaron de distintas formas. Por ejemplo, mediante un vínculo con los muros como en la obra de Gracia Barrios, que buscó -a través de una pintura con veladuras- destacar la porosidad del muro o mediante una referencia a la ciudad, como en las obras de Toral y Antúnez, quienes hicieron explícitas dedicatorias a Valparaíso en sus trabajos.

La dificultad de Méndez en cuanto curador residió en incorporar armónica y dialógicamente estos elementos a un proyecto pictórico que rescató una visión de conjunto de las obras y que incorporó características propias del arte público y participativo. En su intención de incluir al espectador (estudiantes, vecinos, paseantes), Méndez se acercó a las propuestas realizadas entre fines de 1960 y principios de 1970 por el curador suizo Harald Szeemann, haciendo visible el trabajo del artista.

4.2 El Museo como laboratorio

El factor ensayístico y experimental del MaCA queda en evidencia en el particular caso de una obra instalada en la escalera Pasteur, donde finalmente se ubicó el mural 3 de Eduperto, nombre artístico de Eduardo Pérez que tiene dos obras en el Museo: una firmada con su pseudónimo (mural 3) y una con su nombre (mural 4-5). Según los registros conservados por la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad y fotografías de su archivo personal, en un primer momento se pintó un mural abstracto que posteriormente fue eliminado [Fig. 2] y reemplazado por la obra definitiva.



Figura 2. Estudiantes trabajando en el mural 3 (eliminado posteriormente), 1991.
Archivo Museo a Cielo Abierto.

De acuerdo con las fotografías, el muro estaba virgen en 1991 [Fig. 3], por lo que no puede corresponder a una obra del Taller de Murales, sino necesariamente a una hecha en el contexto del MaCA. En una conversación mantenida en julio de 2016 ni Francisco Méndez ni Eduardo Pérez reconocieron el boceto ni las fotografías de la obra (F. Méndez y E. Pérez (comunicación personal) 06 de julio de 2016). Otras pistas, sin embargo, nos son de ayuda.



Figura 3. Fotografías registro MaCA de Francisco Méndez, sector mural 3, 1991.
Archivo Museo a Cielo Abierto.

Según el registro que mantiene la Universidad, el mural 2 (Gracia Barrios) es de abril de 1991. Las modificaciones cromáticas sugeridas por Eduardo Pérez para el mural 4 (realizado originalmente en el contexto del Taller de Murales en 1972) y su continuación en el mural 5 están firmadas en el mismo año. Mientras, el boceto del definitivo mural 3 [Fig. 4], firmado por Pérez como Eduperto, es del 29 de mayo de 1992, bastante más tardío que el resto de las obras de ese sector.

El Museo se inauguró en julio de 1992, por lo que puede pensarse que esta fue una de las últimas obras finalizadas. Considerando la cercanía entre Eduardo Pérez y Francisco Méndez y que este último estuvo desde un comienzo participando del MaCA, este desfase puede ser atribuido a que, hasta ese momento, Méndez pretendía continuar con el mural posteriormente eliminado.



Figura 4. Boceto para mural 3 definitivo, firmado por Eduardo Pérez y donde es visible la fecha 29-05-1992. Archivo Museo a Cielo Abierto.

Claudio Fraiman, alumno de Méndez en la Escuela de Arquitectura y Diseño y ayudante del Museo a Cielo Abierto, entrega otras claves. Según su testimonio, en ese muro había algunos vestigios de un mural del periodo del Taller y Méndez intentó rescatarlo repintándolo. Sin embargo, el muro era muy húmedo y el óleo utilizado se descascaró prontamente (C. Fraiman, (comunicación personal) 2016, 30 de agosto). No podemos comprobar la existencia de ese mural, pues en la única fotografía no es visible. Pese a este desajuste técnico, Méndez insistió bastante en su realización. En el archivo que elaboró el artista encontramos cinco bocetos de la obra y dos fotografías de estudiantes trabajando en ella. De todos los murales que figuran en el registro (los veintiún definitivos y este), es sin duda el que más veces fue ensayado.

Todos estos dibujos son atribuibles a Francisco Méndez, pues los apuntes son de su escritura y los bocetos conservan los rasgos más característicos de su trazo. Hay una primera versión de un sin terminar, cuyo objetivo fue indagar en las particulares dimensiones y características del muro, que se ubica en una pronunciada curva hacia la mitad de la escalera. En la parte inferior (escrito al revés) se lee “original que está fuera de las medidas” [Fig. 5 A].

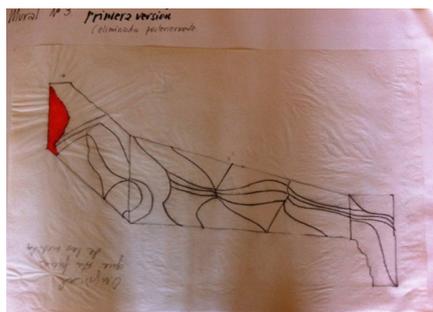


Figura 5A.



Figura 5B.



Figura 5C.

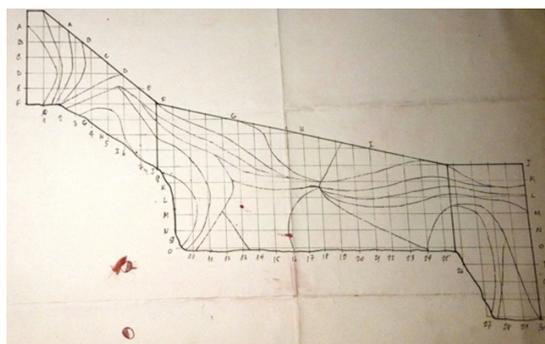


Figura 5D.

Figura 5. Bocetos para mural 3 (eliminado posteriormente), 1991.
 Archivo Museo a Cielo Abierto.

El segundo boceto está coloreado y consta de dos dibujos [Fig. 5 B]. En él percibimos algunas modificaciones en relación con la primera versión, acercándose más al que se pintó sobre la pared. En el dibujo ubicado en la parte baja del folio, Méndez incorporó unos acabados jaspeados, muy recurrentes en su pintura. Otro de los ensayos está acompañado de distintos ejercicios abstractos con y sin pintar [Fig. 5 C], bajo los cuales Méndez escribió “versión 2, corrección de colores de trazado en 1”. El último de los bocetos es un traspaso de escala con el sistema cuadrículado utilizado para las demás obras [Fig. 5 D]. Su composición difiere de todos los otros

dibujos que hemos revisado y del mural pintado, particularmente en su costado superior izquierdo.

El archivo fotográfico de Eduardo Pérez tiene distintas vistas de este mural tomadas durante su ejecución en 1991. Se demuestra que este no llegó a ser terminado (al menos no tal como Méndez lo ensayó insistentemente), tal vez por el problema de la humedad mencionado por Fraiman. Sin embargo, la obra definitiva de Eduperto que se ubica en el lugar también está pintada al óleo, por lo que el desajuste técnico, si bien posible, no puede considerarse motivo suficiente.

Podríamos atribuir algún problema vinculado a la ubicación del muro, que por las características curvas del sector tiene cuatro secciones. Esto podría haber afectado la relación de continuidad de la obra y su relación con el espacio, aspectos fundamentales para Méndez. De hecho, en la pintura definitiva la acción está centrada en la sección más grande del muro, siendo las otras tres solamente color [Fig. 6].



Figura 6. Eduperto: Mural 3, Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, 1992.
Óleo sobre hormigón, 18.24 mts². Fotografía de la autora.

La serie de ejercicios incluidas en los bocetos demuestran lo problemático que fue para Méndez esta obra, tanto como artista como curador. Los dibujos que Méndez conservó en el archivo los pensó como pintor. Sin embargo, la decisión de no incluir la obra y reemplazarla por otra fue curatorial, aunque no podamos especificar el motivo de su eliminación. De cualquier modo, manifiesta la condición de laboratorio experimental que tuvo el Museo, tanto desde una dimensión pictórica como curatorial y espacial.

5. Consideraciones finales

Podemos afirmar que el trabajo de curaduría en el MaCA tiene dos momentos. El primero y principal estuvo a cargo de Francisco Méndez, cuando definió el recorrido y las características de esta propuesta museística. Si bien entregó libertad a los

participantes, su criterio prevaleció en aspectos como la ubicación de las obras y su relación con el entorno, como demuestra el caso del mural eliminado. Tras la inauguración del Museo, a mediados de 1992, el rol curatorial de Méndez se transformó, apareciendo en el registro fotográfico que dio origen al libro del MaCA. Las imágenes, capturadas por sus ayudantes bajo su dirección, conservan el diálogo pintura-paisaje que le interesaba trabajar.

Después de la primera edición del libro en 1995, la dimensión curatorial del MaCA desapareció hasta 1998, cuando Méndez se retiró de la docencia universitaria. Con el nombramiento de Paola Pascual como curadora del Museo, reconocemos el inicio del segundo momento. Esta etapa se diferencia de la primera pues hay explícitamente una voluntad curatorial al crear el cargo, aunque el trabajo no haya sido de curaduría sino más bien de administración. Esta etapa finalizó en 2015, cuando el Departamento de Extensión Cultural derivó a Pascual a otras funciones.

Desde entonces, el Museo se encuentra en un abandono curatorial, administrativo, físico e historiográfico. Es este último aspecto que nuestro trabajo busca revertir. Consideramos fundamental dar a conocer el aporte que significa el MaCA en nuestra historia del arte reciente, no solamente por la importancia de los artistas participantes y el valor artístico de los murales, sino que también por instalar una propuesta museística y curatorial inédita en el Chile de inicios de la década de 1990 (Dardel, 2018). Tal como ya hemos revisado, el MaCA se manifestó en diálogo con planteamientos innovadores respecto a la curaduría en el trabajo realizado por Méndez, que permitirían activar y desarrollar la dimensión curatorial contemporánea del Museo. Su criterio aún no ha sido definido pero que es urgente que se realice, valorando una colección pictórica clave de nuestro arte actual y un ejercicio único dentro del arte chileno de fines del siglo XX.

Referencias

- Berrios, M. (2014). *Nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar. Escuela de Valparaíso y su pedagogía del juego*. Ciudad de México: Museo Experimental El Eco.
- Bishop, C. (2011). ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur*. *Denken Pensée Thought, Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo del Centro Teórico-Cultural Criterios*, N° 7, 105-119.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Dardel, M. (2017). *Repensando los conceptos de museo, curaduría y arte público. El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso en la historia del arte chileno* (tesis de doctorado). Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.
- _____. (2018). Abandonar el muro. Estrategias artísticas contemporáneas en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. En M. Dardel, C. Macchiavello, S. Salinero, M. Cárdenas, *Ensayos sobre Artes Visuales A la intemperie. Recomposiciones del arte en los años 90 en Chile. Volumen VI*. Santiago de Chile: Lom.
- De la Torre, I. (2014). El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y a la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad. *Revista Historia Autónoma*, N°4, 157-172.

- De Nordenflycht, J. (2013). Pintura mi(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Labbé. *Cuadernos de Arte*, N°18, 34-45.
- Fraiman, C. Comunicación personal, 30 de agosto de 2016.
- Fowle, K. (2007). Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today. En S. Rand y H. Kouris (Eds.), *Cautionary Tales: Critical Curating* (pp-26-35). Nueva York:, Estados Unidos: Apexart.
- Méndez, F. (1979). “Relación con la poesía. Phalène en Francia”. A. Cruz (Ed.) *Cuatro Talleres de América en 1979. “Hay que ser absolutamente moderno”*. Valparaíso, Chile: Universidad Católica de Valparaíso – Instituto de Arte.
- _____ (1991). *Cálculo pictórico*. Santiago de Chile: QuebecorWorld Chile.
- _____ (1995). *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Mihalache, A. (2010). Poetic Techniques of Space Making: La Ciudad Abierta, Chile. *ACSA Annual Meeting*, 884-890.
- O’Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, España: CENDEAC.
- Obrist, H. (1996). Walter Hopps hopps hopps (art curator). *Artforum International*.
- _____ (2008). *Brief History of Curating*. Zurich, Suiza: JRP Ringier & Les Presses du Reel.
- _____ (2009) *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann. Madrid: El Cultural. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/When-Attitudes-Become-Form-de-Harald-Szeemann/26005>.
- Pascual, P. Comunicación personal, 11 de noviembre de 2015.
- Pendleton-Jullian, A. (1996). *The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.
- Pérez, E. y Méndez, F. Comunicación personal, 06 de julio de 2016.
- Roca, J. (2012) Notas sobre la curaduría autoral. En C. Muñoz (Ed.) *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las artes visuales* (pp.27-36). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sánchez, A. (2014). El término curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso. *Revista CPC* N°18, 106-116.
- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. Nueva York, Estados Unidos: Independent Curators International.
- Universitarios convirtieron al C° Bellavista en museo de arte. (14 de enero de 1992). *La Estrella de Valparaíso*, p.3.