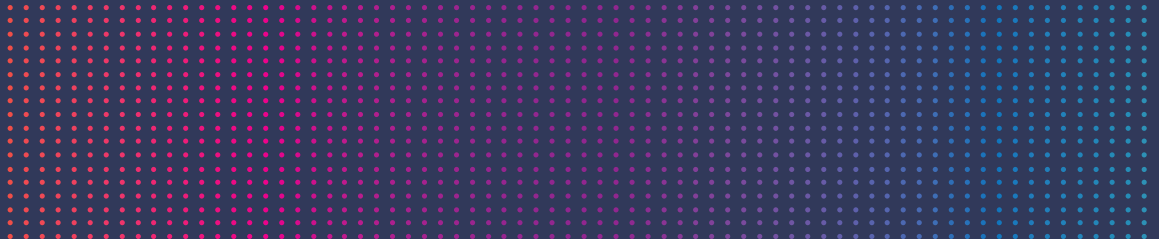




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





MURALES NO ALBERGADOS.  
ACCIÓN, PARTICIPACIÓN Y  
SOPORTE EN EL MUSEO A CIELO  
ABIERTO DE VALPARAÍSO

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2018  
CATEGORÍA POSGRADO

Magdalena Andrea Dardel Coronado  
Doctorado en Historia con especialización en  
Historia del Arte  
Universidad Nacional de San Martín

## RESUMEN

El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (MaCA), compuesto por veinte murales y un mosaico, surgió a partir de un taller de murales impartido por el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso que, gracias a un convenio con la Municipalidad, permitió la intervención en el espacio público.

Ideado por el pintor, arquitecto y académico Francisco Méndez en 1991 e inaugurado en julio de 1992, las obras están instaladas en un circuito del céntrico cerro Bellavista y fueron realizadas por dieciocho artistas, chilenos y extranjeros radicados en el país. Esta propuesta surgió a partir de tres objetivos. El primero fue continuar un proyecto que quedó detenido durante la dictadura: entre los años 1969 y 1973 Francisco Méndez desarrolló un Taller de Murales en donde salía con sus estudiantes a intervenir los muros de la ciudad. El segundo objetivo era ofrecer un regalo artístico para Valparaíso, donde proyectó la experiencia muralista previa, reformulada en el contexto del retorno a la democracia. Finalmente, a los participantes les interesaba plantear una relación entre la pintura y el particular paisaje natural y urbano porteño. Al tener un criterio en común y una intención de recorrido, se entendió este ejercicio como un museo, el que fue teorizado por Méndez desde la influencia que recibió como miembro fundador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

A través de un análisis histórico de fuentes y entrevistas, este ensayo propone que el Museo constituye una iniciativa inédita en la historia del arte chileno contemporáneo, que supo dialogar con el contexto artístico internacional durante el específico contexto de la vuelta a la democracia chilena. Sugerimos que el principal valor del MaCA residiría en ser una propuesta renovadora que se manifestó en una particular práctica participativa en el espacio urbano, comprendiendo su relevancia más allá de los muros pintados, sino desde la experiencia construida en conjunto por artistas, estudiantes y vecinos. Las estrategias planteadas tuvieron consonancias con proyectos y teorizaciones que, a nivel internacional, se llevaron a cabo de manera contemporánea tanto al Taller de Murales como al MaCA. Destaca particularmente la noción de campo expandido de la crítica norteamericana Rosalind Krauss, que relacionamos con el concepto de Pintura no albergada definida por Francisco Méndez y que le entrega un fundamento teórico al MaCA.

Gracias a estos paralelismos, podremos dar cuenta de este proyecto dentro de una lógica global que demuestran su novedad artística y su actualidad historiográfica, presentándolo como un radical proyecto artístico basado en una apropiación del espacio público utilizando estrategias de participación.

**Palabras clave:** campo expandido, pintura no albergada, arte público, mural

## ENSAYO

### INTRODUCCIÓN

Los orígenes y fundamentos del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (MaCA) se encuentran en la creación del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso en 1969, como continuador de las investigaciones artísticas surgidas al alero de su Escuela de Arquitectura (EAV). Durante la década anterior, esta había desarrollado laboratorios experimentales de trabajo conjunto entre sus estudiantes y profesores en distintas disciplinas, entre ellas un Taller de Murales liderado por el pintor, arquitecto y académico Francisco Méndez.

En esta introducción presentaremos los aspectos centrales de la Escuela de la que Méndez participó como miembro fundador. Revisaremos sus fundamentos teóricos y orientaciones artísticas, que luego nos permitirán reconocer qué aspectos de ella Méndez traspasó al MaCA y cómo este llegó a ser un ejercicio original en el contexto del arte chileno de inicios de la década de 1990. Nuestra hipótesis plantea que este es un particular ejemplo de arte público y participación en nuestra historia del arte reciente, que estableció ciertos hilos invisibles con el escenario artístico internacional.

Lo que para Méndez y los pintores invitados constituyó un regalo a la ciudad entendido desde la ideología de la EAV, fue también una estrategia que permitió que el arte chileno contemporáneo estuviera en consonancia con teorías y propuestas realizadas en otros lugares, particularmente con el concepto de campo expandido defendido por Rosalind Krauss en 1979 y de gran resonancia durante las décadas posteriores.

#### **a. Escuela de Arquitectura de Valparaíso**

Para adentrarnos en nuestra propuesta es necesario que iniciemos contextualizando la situación de la Escuela de Arquitectura en 1952, cuando la Universidad Católica de Valparaíso invitó al arquitecto Alberto Cruz Covarrubias, entonces profesor de la Universidad Católica de Chile, a incorporarse a su Escuela de Arquitectura. Con él, ingresó un grupo de otros siete docentes, con quienes compartía su renovadora visión de la arquitectura y de la enseñanza universitaria. Ingresaron como profesores a la Escuela, además de Cruz, el poeta argentino Godofredo Iommi Marini y los arquitectos chilenos Miguel Eyquem Astorga, Fabio Cruz Prieto, Arturo Baeza Donoso, José Vial Armstrong, Jaime Bellalta Bravo y Francisco Méndez Labbé. El escultor argentino Claudio Girola Iommi, quien tenía contactos con el grupo a través de su tío Godofredo, se incorporó más tarde el mismo año.

El conjunto sugería entender el oficio arquitectónico de manera interdisciplinaria y proponer la búsqueda de una expresión propia mediante una relación con la poesía, siendo esta la que generara la comprensión y apropiación arquitectónica del espacio. Su sistema para la enseñanza de la arquitectura estaba basado en tres principios rectores: la experiencia, los actos poéticos y la vida colectiva.

Se consideraba que la experiencia, en constante construcción y transformación, determinaba el quehacer académico. El aprendizaje, por su parte, fue entendido de manera práctica y construido desde la acción. Para ello, se estableció una relación profunda con el entorno en el que la Escuela se encontraba: su ubicación en el barrio de Recreo —al sur de Viña del Mar y en el límite con Valparaíso— la enfrentaba al mar y a la geografía y arquitectura porteña, aspectos que permitían un aprendizaje concreto y contextual. La enseñanza estaba caracterizada por una relación entre profesores y estudiantes en la que todos participaban de igual manera, pues la formación arquitectónica era concebida como un trabajo colectivo (Mihalache, 2010). Sin embargo, todos los actos —artísticos, poéticos, arquitectónicos— llevados a cabo con este sistema tuvieron una autoría específica y fueron ajenas a “ese tipo de experiencias artísticas que buscaron trastocar las relaciones entre espectador y artista” (Crispiani, 2001, p. 254).

La relación entre autoría individual y trabajo colectivo tuvo en el acto poético una de sus expresiones más evidentes y definitorias. Formulado originalmente por Godofredo Iommi, fue entendido como una “interrupción artística en la realidad cotidiana” (Crispiani, 2011, p. 240), en donde, sin previo aviso se recitaba poesía en un lugar de carácter público y se le presentaba en una relación interdisciplinaria con otras manifestaciones, pues buscaba mezclar diversas propuestas artísticas entendiéndola como una sola obra. El acto poético sugería que la palabra precede a la creación arquitectónica, instalándose en el espacio preliminarmente. Por lo mismo, se le otorgaba un lugar privilegiado pues era la instancia encargada de albergar y orientar a todo acto creativo. Si bien durante los primeros años de la Escuela la palabra poética ya cumplía un rol esencial entre los miembros del grupo, su impulso definitivo se dio en el viaje que realizaron desde 1959 y hasta mediados de la década de 1960 Méndez, Iommi y Eyquem a Europa. Con el objetivo de conocer más de cerca a la vanguardia (Crispiani, 2002), permitió que la Escuela difundiera sus planteos y se nutriera de las ideas de la escena arquitectónica y artística europea.

Durante esta larga estadía, el acto poético se sofisticó tomando la forma de la *phalène*, que fue su nombre definitivo. El término designa en francés a un tipo de mariposa nocturna que vuela hacia la luz, donde finalmente muere quemada. En Francia, la *phalène* alcanzó su madurez y se desarrolló en plenitud. En un acto, liderado por Iommi en la ciudad de Vézelay, Francisco Méndez (por entonces ya dedicado completamente a la pintura) recibió, por parte del poeta, un llamado a intervenir con una propuesta

pictórica. Su primer impulso fue el de negarse ante la ausencia de materiales para pintar. Tras ello, encontró una enorme piedra blanca la que, al poner encima del árbol alrededor del cual se desarrolló la *phalène*, reconoció como un hecho plástico. Al respecto, luego escribió:

Quando descubrí la piedra estaba todavía en el entendido convencional de la pintura. El ciruelo podía ser un caballete, la piedra el soporte sobre el cual trataría de insertar algún signo. Pero cuando la levanté y la pusimos ahí arriba, se impuso por sí misma que quedara así y que no iba a ser otra cosa que lo que había allí. Se había producido en el transcurso el paso de una relación que quería ser pictóricamente convencional a una situación pictórica albergada por la poesía (1979, p. 100).

La intervención de Méndez sirvió para que Iommi conceptualizara la noción de signo pictórico, igualmente relevante en el pensamiento de la EAV y que fue entendido como un residuo físico, esencial pero no definitorio de la acción. Esto permitió incorporar las artes plásticas, complejizando y consolidando el acto poético como hecho artístico colectivo. Al igual que todas las acciones artísticas y arquitectónicas emprendidas por la EAV, se caracterizó por la participación y construcción colectiva, a la vez que una autoría individual abierta a los demás. En su trabajo sobre el acto poético, Francisco Méndez señaló que

La invitación dejaba en absoluta libertad el aceptarla, así, muchas veces no fueron los que se pensaba que irían, en cambio, llegaban personas que no se esperaban (...)

Se escogía algún lugar propuesto por algún miembro del grupo. Este lugar podía ser en el campo, en un lugar vacío de público o en la ciudad, en medio de la gente. También podía ser deteniéndose en el camino que nos llevaba al lugar escogido.

Se iniciaba el acto cuando los poetas improvisaban o leían los poemas. Mientras, los artistas, durante o después de los poemas creaban hechos plásticos. A veces eran los artistas los que iniciaban el acto.

(...) Se trataba de dejar en la más absoluta libertad al que fuera espectador. Más bien era la *Phalène*<sup>1</sup> la que quedaba a merced del público.

---

<sup>1</sup> En el texto referido a la *phalène*, Méndez la escribió con mayúscula, aunque en los documentos de la EAV y en la historiografía figura con minúscula, forma que privilegiaremos.

(...) También creo que cuando cualquier grupo de poetas y artistas hagan actos poéticos y lo hagan en la más absoluta gratuidad, ahí la Phalène seguirá existiendo.

Y aquí establezco la divergencia con actos poéticos cuyo fin sea cumplir con determinados objetivos, sean artísticos o de otra índole. (Méndez, 2015, p. 50)

Aparecen aquí indicios claros con relación a la idea de vida colectiva, el tercero de los aspectos esenciales dentro del sistema pedagógico de la Escuela. Desde los orígenes del grupo, la noción de comunidad estaba presente: al partir todos juntos tras el ofrecimiento hecho por el rector a Alberto Cruz; al arrendar casas contiguas en el cerro Castillo de Viña del Mar y al repartirse los sueldos de acuerdo con las necesidades de las familias dejaban en evidencia una perspectiva de vida colectiva que se fue complejizando a través del tiempo. La expresión más radical de la vida comunitaria se gestó en 1970 cuando se fundó la Cooperativa Amereida (desde 1998 llamada Corporación Cultural Amereida), que adquirió un terreno en la localidad de Ritoque, al norte de Viña del Mar, para fundar ahí la Ciudad Abierta, grupo de vida, trabajo y estudio en donde residían los profesores y sus familias, además de estudiantes. Esta experiencia consagró la dimensión colectiva como el rasgo más característico de la Escuela, en la que además se sintetizaron los otros dos aspectos su visión pedagógica: la experiencia, pues la Ciudad Abierta ha sido entendida desde su fundación como un laboratorio experimental, y el acto poético, que determinó la manera de comprender y vivir el espacio, proponiendo entender la arquitectura desde la poesía (Escuela de Arquitectura, 1992).

La fundación de la Ciudad Abierta se dio en un contexto de transformación que afectó a la EAV en distintas áreas, coincidiendo con la reincorporación al cuerpo académico de Iommi, Méndez y Eyquem en distintos momentos de la década de los 60.

En 1965 se prefiguró lo que desde la década de 1980 se desarrolló como travesía, instancia en la que profesores, estudiantes y otros intelectuales recorrían anualmente América a partir de un criterio poético. El primero de estos viajes —del cual participaron solamente académicos e invitados, los estudiantes se incorporaron desde los 80, cuando se le dio un carácter formativo a la actividad— fue liderado por Godofredo Iommi, Alberto Cruz, Claudio Girola y Fabio Cruz y recorrió el sur de Chile, Argentina de sur a norte y parte del sur de Bolivia. El viaje aspiraba a un nuevo descubrimiento del continente hecho desde la poesía, por lo que se le tituló Amereida. Síntesis entre América y Eneida, pretendía ser, como el texto de Virgilio, un poema que narrara el viaje. Producto de él, resultaron distintos escritos que luego tomaron la



forma de un único poema colectivo, publicado en 1967 bajo el mismo nombre que había recibido la travesía.

## **b. Taller de Murales**

La idea de lo colectivo como síntesis entre lo experiencial y lo poético tuvo un rol relevante en la EAV desde la llegada del grupo en 1952. Un hito en este sentido constituyó, desde ese año, la instauración de las *bottegas*, instancias en las que, a modo de taller, los profesores trabajaban en conjunto con sus estudiantes como parte de sus actividades formativas, con un sello esencialmente experimental (De Nordenflycht y Kroeger, 2009). Tras la reforma universitaria de 1968, la *bottega* adquirió una forma concreta con la creación del Instituto de Arte, cuya tarea era impartir a todos los estudiantes de la Universidad distintos cursos relacionados con la creación artística, con el objetivo de “mostrar el hacer y crear arte” (F. Méndez, comunicación personal, 24 de abril de 2012). Comenzó a impartir docencia en marzo de 1969 a través de talleres, entre los que destacaban poesía, escultura, teatro, música, cine y pintura, dictados por académicos que provenían de la Escuela de Arquitectura o incorporados directamente al Instituto.

A su llegada, Méndez, impartió el taller de pintura mural, que consistía en la elaboración de murales en distintos puntos 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, la EAV había hecho de Valparaíso su “laboratorio de investigación y acción poética” (Berríos, 2014), transformándola en un estudio de caso que permitiera investigar el espacio (Pendelton-Jullian, 1996). El propio Méndez declaró sobre los orígenes y fundamentos del proyecto:

En el año 1969, al caminar por los cerros de Valparaíso, tuvimos la idea de establecer un diálogo entre una proposición absolutamente pictórica y el entorno de la ciudad, que ofrece una riqueza especial tan peculiar y tan variada, con sus calles y casas encaramadas en laderas, con sus escaleras y accesos serpenteando cerro arriba, cerro abajo, formando toda suerte de encuentros en la vista dirigida al cielo o quebrando y requebrando el horizonte.

Así surgió el proyecto de pintar murales con mis alumnos del Instituto de Arte U.C.V. Estos murales que se pintaban sobre muros de casas, muros de contención y muros de cierro, fueron ubicándose en los caseríos de los cerros que rodean la ciudad.

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. A través de la experiencia que adquirimos (fueron pintados alrededor de 60 murales) 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 (1995, p. 12).

La cita resume el objetivo inicial de esta propuesta: se pretendía establecer una relación con el espacio que constituye el principal fundamento pictórico y estético de esta experiencia, que el artista caracterizó escribiendo:

De esta situación de orfandad de la pintura nace la experiencia de la “Pintura no Albergada”, realizada a través de los talleres de América del Instituto de Arte U.C.V., 1978 en adelante.

Esta experiencia a su vez comienza en los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1969-1973), en que salía con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situación de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar por el paisaje urbano. (nota: estos murales eran “no-figurativos”).<sup>2</sup>

La disposición de las formas coloreadas y los colores mismos, diferentes al colorido circuncidante —propio al juego de las formas arquitectónicas—, colores que tenían su propia luz y lugaridad, independiente de la luminosidad ambiente (1991, p. 11).

La noción de Pintura no Albergada será revisada en las páginas siguientes. Por ahora, debemos detenernos en la relación pintura-paisaje del Taller de Murales, cuya referencia fue la experiencia EAV, que ya se había interesado por contextualizar las obras en un diálogo con su entorno, lo que el investigador Alejandro Crispiani definió como “localización” (2011, p. 224). Es lógico creer que Méndez pensó desde esta misma noción la propuesta del Taller de Murales entendida como lugaridad. Estas propuestas tuvieron en común buscar y señalar explícitamente la relación con el entorno, una idea en las antípodas del cubo blanco, aquel espacio neutral y quirúrgico en el que la obra podría manifestarse plenamente, de acuerdo con la clásica conceptualización que hizo Brian O’Doherty en 1976 (2011). Contrario a esta premisa, las experiencias llevadas a cabo por el EAV y el curso de murales de fines de los 60, intervienen explícita y

---

<sup>2</sup> Las comillas son del autor.

voluntariamente el espacio natural y urbano y necesitan de él, llegando a ser juntos una única realidad pues la obra es, ante todo, la situación y el entorno donde se ubica.

Las clases se impartían en terreno los días sábado por la mañana, lo que provocó que prontamente los vecinos —sobre todos niños— se involucraran en el proyecto. De hecho, los trabajos se daban por terminados en una fiesta en donde los estudiantes y vecinos compartían (Méndez, 2016). Así, el objetivo inicial de difundir la creación artística se expandía no solamente entre los alumnos, sino que también entre los habitantes de los cerros porteños. En el Taller de Murales apareció la dimensión colectiva de la Escuela, que se caracterizó por incluir a “alumnos, profesores y, de manera expandida, a la ciudad completa” (Berríos, 2014). Méndez radicalizó estas ideas pedagógicas y las transformó en un ejercicio práctico concreto, del que formó parte toda la ciudad como partícipe y como receptor del proyecto, al ubicarse en el entorno inmediato de la comunidad, en lugares en los que la creación artística no era común. Para resumirlo, señaló:

Durante la ejecución de los murales se fue estableciendo una estrecha relación con los vecinos. Fueron nuestros más asiduos colaboradores, cómplices, amigos y críticos a la vez.

A través de esa relación nos fuimos dando cuenta que había un deseo insatisfecho de compartir y convivir con obras de arte. No era impedimento que no las comprendieran, pero lo más importante era que, por primera vez, lo que nunca les fue cercano ahora estuviese en medio de ellos. Y también el ser tomados en cuenta, cuando su suerte había sido siempre el de ser los eternos olvidados del progreso urbano de la ciudad (1995, p. 12).

Esta relación tomó un rasgo más institucional cuando, en 1972, la Municipalidad de Valparaíso reconoció a Méndez por su labor artística en la ciudad. Como consecuencia de este impulso y pensando en una segunda parte del proyecto, el profesor invitó a los artistas Eduperto (Eduardo Pérez), Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez a participar diseñando obras especialmente pensadas para este Taller. Mientras los dos primeros completaron sus obras, la de Antúnez, comenzada a fines de agosto de 1973, se vio interrumpida por el golpe de Estado, dando fin a esta etapa.

## **1. PENSAMIENTO DE FRANCISCO MÉNDEZ Y SIGNO PICTÓRICO**

El Taller de Murales debe entenderse como parte del cuestionamiento que realizó Méndez sobre el soporte bidimensional de la pintura, sistematizado en la noción de Pintura no Albergada, central tanto en su reflexión teórica como en su trabajo pictórico y que se manifestó en varias etapas. El concepto fue entendido como “la posibilidad de estar liberada [la pintura] de toda sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior a ella” (Méndez, 1991, p. 14). Aunque esta definición es de 1978, de acuerdo con el propio Méndez, el primer momento de la Pintura no Albergada fue entre 1969-1973:

Esta experiencia comienza a su vez en los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1969-1973), en el que salía con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situación de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar con otros cánones que los propuestos por el paisaje urbano (1991, pp. 110-11).

Hacia 1979 la Escuela de Arquitectura realizó una modificación en su malla curricular que propuso tres ejes articuladores, compuestos por un curso de matemáticas, un taller de arquitectura y el denominado taller de América, el que aún se imparte. Este es un curso teórico que, junto a las travesías, “daban la dimensión contextual de Amereida con relación al mar interior de América, lo que se concretaba en travesías a lugares de este mar interior en muchos casos deshabitado, inhóspito y alejado” (Baixas, 2014, p. 58).

Fue para el Taller de América que Méndez creó el curso Pintura no Albergada, en donde radicalizó las experiencias llevadas a cabo en el Taller de Murales. Como continuación de este, buscaba desprenderse del soporte bidimensional que había sido primero el lienzo, después el muro:

El paso siguiente fue abandonar el soporte del muro. Las pinturas se colocaron directamente en el espacio natural circundante...

El próximo paso fue no considerar más el soporte como un plano, sino que el soporte podría ser cualquier situación que el lugar propusiera.

Esto significó que las pinturas abandonaran el plano tradicional que las soportaba.

La pintura No estaría más Albergada por el plano.

Esto significa que ya no está más albergada por el plano de un cuadro o por un muro u otro elemento arquitectónico.

En consecuencia, por No-Albergada entendemos la posibilidad de estar liberada de toda sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior a ella (Méndez, 1991, p. 111).

En etapas sucesivas, Méndez propuso hacer figuras móviles a modo de volantines que, al encumbrarlos, generaban un “constante intercambio de vecinazgo y yuxtaposición de los colores” (1991, p. 11). Si bien este ensayo se abandonó tempranamente, permitió realizar una supresión de los límites (no considerar los bordes de la superficie) y hacer los planteos finales de esta propuesta. Al descubrir las posibilidades pictóricas de este ejercicio, Méndez señaló que, al momento de practicarla, los participantes (profesores y estudiantes) se preguntaban “¿será esta una nueva adecuación para una nueva proposición pictórica americana?” (1991, p. 112).

La pregunta resume las experiencias realizadas durante más de diez años, primero en el marco del Taller de Murales y luego en el taller de América. Además, se acerca a las ideas de la EAV desde un doble punto de vista: la presencia de lo americano refiere al taller de América, pero también a la refundación del continente, las travesías y Amereida, ideas que Méndez llevaba ya bastante tiempo practicando. Si bien el profesor asumió las experiencias de la Pintura no Albergada como parte de su propia experiencia artística, siempre en sus escritos se refirió a ella en plural, trabajándolas desde lo colectivo. Al cerrar el escrito, señaló:

...llevamos la pintura al espacio, sea este natural o urbano.

(...) significa que la pintura se establecerá en un lugar que le será propio, y allí padecerá el tiempo, sea este clemente o inclemente.

La Pintura no Albergada *señalará un lugar y compartirá con él su destino* (1991, p. 118).

El concepto de signo pictórico, síntesis física del acto poético, transformaba la poesía, en esencia efímera, en un objeto permanente. “El signo es evidentemente un adelanto de la obra (...) precede a la obra y prepara el terreno” (Crispiani, 2011, p. 280). El signo, cercano al ejercicio, es el encargado de señalar, adelantar e instalar la preocupación por la obra y el espacio y de manifestarse en su condición de experimento e investigación.

La Pintura no Albergada fue útil para comprender tanto la relación pintura-paisaje como las particularidades del paisaje de América. Lo que el autor destacó en cursiva es la síntesis del signo pictórico: señalar un lugar y hacerse parte de él, entregándose a su destino, tal como lo había hecho la EAV al fundar la Ciudad Abierta y el propio Méndez en su Taller de Murales, al entregarlos a Valparaíso. El signo pictórico se instala en un

lugar y se funde con él, desprendiéndose de su autonomía y reforzando la relación entre la obra y el paisaje. Por eso, en 1981 y a propósito de la exposición que realizó en conjunto a Claudio Girola (quien investigó el signo desde la escultura), Méndez señaló que su trayectoria artística era la de la “experiencia en el espacio natural y en el espacio urbano, la que hemos llamado pintura no albergada” (Méndez, 1981).<sup>3</sup> Aunque la noción de Pintura no Albergada presenta variaciones en sus distintas etapas, estas caracterizaciones están unidas por la experiencia de desprenderse de la superficie del cuadro e intervenir y trabajar con el espacio de otro modo:

Hoy día la actitud de suprimir el marco, de dejar la pintura tal cual en el bastidor, la veo como signo de una voluntad de hacer retroceder la superficie pintada para tratar de confundirse con un plano límite (teórico) del espacio en el que se halla (Méndez, 1991, p. 10).

Tanto las propuestas muralistas como los posteriores ejercicios del taller de América guardan estrecho vínculo con lo que la historiadora Rosalind Krauss entendió como campo expandido en su artículo referido a las experiencias pioneras del *land art* durante los años 60 y publicado por primera vez en 1979.

El texto, hoy esencial por su carácter fundacional, propuso que el emplazamiento, la relación con el paisaje y la arquitectura cobran un sentido relevante y determinante en la obra, la que se ubica en un sitio entre la no arquitectura y el no paisaje, enfatizando su carácter situacional (Krauss, 2002). Crispiani también sugirió este vínculo sobre las obras realizadas por Girola en el marco de Amereida:

Es bien clara la relación con las experiencias de la escultura en el campo expandido que planteó Rosalind Krauss (...) Entre las categorías planteadas por Krauss para la nueva escultura, los llamados “lugares señalados” parecen concordar particularmente con (...) Amereida y también con ciertas intervenciones en Ciudad Abierta (2011, p. 299).

Girola conoció el texto de Krauss, como demuestra su ponencia “Los nuevos campos expandidos de la escultura” de 1988, donde analizó sus propias obras a partir de los principios desarrollados por la historiadora, por lo que podemos asumir que los demás académicos de la Escuela también dominaron este ensayo. Si bien las vinculaciones no son exactas, y, en el caso de Méndez, habría además un traspaso disciplinar desde la escultura que aborda el texto a su práctica pictórica, hay un gran paralelismo entre las

---

<sup>3</sup> A diferencia de los escritos posteriores, aquí el autor no emplea mayúsculas para el concepto.

nociones definidas por la historiadora norteamericana y las acciones llevadas a cabo por la EAV, incluso desde antes de la publicación del renovador artículo.

## **2. LOS ORÍGENES DEL MUSEO A CIELO ABIERTO, 1991-1992**

En 1991 renació en Méndez el interés por la propuesta muralista que había trabajado veinte años antes. Esta vez lo hizo invitando a un amplio espectro de artistas y, a diferencia de los primeros murales que estaban repartidos por la ciudad, este segundo momento contó con un circuito definido en el cerro Bellavista, a dos cuadras de la plaza Victoria. El recorrido partía por la subida Pasteur y continuaba por el pasaje Guimera, para bajar por calles Rudolph y Ferrari, reconectando con el centro de la ciudad.

Méndez reconoció haber invitado a un grupo mucho más amplio del que finalmente reunió la muestra, que fueron aquellos que aceptaron la propuesta y enviaron el boceto de la obra dentro del plazo acordado (Méndez, comunicación personal, 28 de mayo de 2012). El criterio elegido para cursar la invitación fue explicado por el artista en los siguientes términos:

Con la ayuda del director del Museo Nacional de Bellas Artes, el pintor Nemesio Antúnez, se escogió e invitó a pintores de vasta y reconocida trayectoria, de corrientes y posiciones muy distintas. Además, que fueran representantes de un momento de gran abertura hacia las corrientes de la plástica contemporánea de los artistas chilenos (años 40-50). (1995, p. 13)

Se trató de apelar a una generación de artistas que desarrolló y consolidó su obra hacia el mismo periodo y no en una relación de tipo estilística, por lo que el resultado del Museo fue el de una “diversidad de proposiciones pictóricas” (Méndez, 1995, p. 13). De Nordenflycht también reconoció un elemento generacional entre los artistas que participaron del proyecto, que definió como una “representatividad epocal” (2009, p. 20). El propio Méndez insistió en este carácter. En 1992, declaró:

fue la generación que trajo la pintura contemporánea a nuestro país, que estableció un vínculo entre la actividad pictórica chilena y mundial. Hasta ese momento, sólo se pintaban paisajes en Chile. Entonces aparecieron los abstractos, los surrealistas, expresionistas, opticalistas... todas las tendencias de la pintura contemporánea (*La Estrella*, 14 de enero de 1992).



Mientras a fines de los 60 el profesor contactó a sus amigos Eduardo Pérez, Nemesio Antúnez y Eduardo Vilches, el grupo reunido a principios de los 90 fue mucho más numeroso y ecléctico gracias a la gestión de Antúnez. Los artistas que concretaron su participación en el proyecto fueron Mario Carreño, Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Matilde Pérez, Eduardo Vilches, María Martner, Ricardo Yrarrázabal, Rodolfo Opazo, Roberto Matta, Ramón Vergara Grez, Mario Toral, Roser Bru, Sergio Montecino, Guillermo Núñez, José Balmes, Nemesio Antúnez, Augusto Barcia y el propio Francisco Méndez, demostrando tanto la diversidad estilística como el criterio generacional ya evidenciado. La relación que estos artistas mantenían con estrategias propias del arte en espacios públicos era también diversa. Si bien la pintura mural no era el formato habitual para ninguno de ellos, muchos la conocían previamente. Tenemos como ejemplos a Roberto Matta en su obra conjunta con la brigada Ramona Parra, *El primer gol del pueblo chileno* (1971); José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez, quienes habían pintado murales en Europa entre los años 1974 y 1978 (Badal, 1995) y Nemesio Antúnez, quien a fines de la década de 1950 pintó tres murales en galerías de Santiago Centro (Ortiz, 2012), además de la experiencia previa en Valparaíso de Vilches, Antúnez y Pérez.

Además, en el año 1972 un importante grupo de artistas donó diversos trabajos al edificio de la Unctad III, el que contó con treinta y cinco obras. Entre ellas, había murales de Eduardo Vilches, Mario Toral, Nemesio Antúnez, Guillermo Núñez, José Balmes; tapices de Roser Bru, Mario Carreño y Gracia Barrios; dos óleos de Roberto Matta; una escultura de Rodolfo Opazo e intervenciones sobre bancos y macetas de Ricardo Yrarrázabal (Cáceres, 2007), todos presentes en el proyecto definitivo del MaCA.

Unos años después del MaCA varios de estos pintores participaron del proyecto Metro Arte, desarrollado por el servicio de metro de Santiago desde 1993. En él, nos encontramos con *Geometría Andina* (1993) de Ramón Vergara Grez, que forma parte de la misma serie de su mural en el MaCA y que se ubica en la estación Los Leones; *Memoria Visual de una Nación* (comenzado en 1999 y continuado en 2015) de Mario Toral, en la estación Universidad de Chile; *Imágenes del barrio* (2006) de Rodolfo Opazo en la estación El Golf y *Verbo América* (realizado en 1996, instalado en el metro en 2008) de Roberto Matta en la estación Quinta Normal. Debemos considerar, por lo tanto, la obra que la mayoría de los artistas realizaron dentro del MaCA, pese a no ser muralistas, como parte de una trayectoria mayor con relación al arte en espacios públicos y no un hito individual en sus carreras, aun teniendo en cuenta las especificidades de la experiencia porteña. Estas tuvieron que ver con el sello que Méndez le traspasó a esta propuesta sintetizando aspectos propios del pensamiento de la EAV. Recordemos que las experiencias poéticas propuestas por la Escuela se caracterizaban, entre otros aspectos, por ser un hecho público y colectivo, que, a la vez, tenía una autoría individual. El MaCA tomó este punto y lo reformuló, no ya como experiencia poética sino en cuanto



experiencia pictórica: es un hecho público por la ubicación en la que está; colectivo por la relación que se establece entre el conjunto de artistas, estudiantes y vecinos; de autoría individual pues cada obra está firmada.

### 3. ARTE PÚBLICO, CAMPO EXPANDIDO Y PINTURA NO ALBERGADA

Dentro de las ideas que Méndez heredó de la EAV y traspasó al MaCA destaca la relación con su entorno que podemos vincular a la noción de campo expandido de Rosalind Krauss. Si bien en su relato la teórica obvió la presencia de artistas latinoamericanos, hubo (contemporáneamente a las experiencias exploradas por ella) ejemplos de nuestro escenario que podrían ser incorporados a su conceptualización del campo expandido. Esto, que para Olga Fernández supuso una ceguera y una falla del modelo de la historiadora (2013), puede ser llevado a nuestro estudio de caso. El Museo a Cielo Abierto de Valparaíso nos ofrece pistas suficientes como para ser comprendido desde la noción de campo expandido. Como punto inicial, la EAV conoció el texto de Krauss. Sin embargo, sus primeras experiencias de vinculación espacio-obra son bastante anteriores al artículo de la norteamericana. En las prácticas de la Escuela y en los ejercicios desarrollados por Francisco Méndez (Taller de Murales, Pintura no Albergada, MaCA) encontramos una doble interacción.

Por una parte, está la intención incluir al espectador, transformándolo en parte integrante de la obra y acercando estas propuestas a prácticas participativas. Estas fórmulas tienen como referente fundamental interactuar con el paisaje, sea este natural o urbano. Las experiencias de la EAV de las que formó parte Méndez están atravesadas por el descubrimiento del signo pictórico que realizó en la *phalène* en Vézelay. En ella, la piedra en el árbol funcionó como signo al indicar el sitio donde se ubica el acto. Además, se incorporaron otras referencias: “Pérez-Román [uno de los artistas participantes] pintó un poste de teléfono que había ahí cerca, con varios colores, para señalar el lugar” (2015, p. 55). Esta idea se trasladó luego a los ejercicios de la Pintura no Albergada, los que también se manifestaron con una voluntad de señalética. Tanto la piedra como el poste pintado de Vézelay cumplieron el rol de ser un indicativo de lo que sucedió en ese sitio. Este es el rol del signo pictórico: no contraponerse a la obra artística (que es la experiencia de la *phalène* completa), sino complementarla a través de una señal de lo que pasó alguna vez ahí. Como registro físico permanente de una experiencia percedera, Méndez se cuestionó el devenir del signo, planteando la siguiente pregunta y su respuesta:

¿Qué significado adquiere lo hecho durante la *Phalène* y qué queda una vez concluido el acto, o sea, concluido el tiempo del ahora?

Nos referimos evidentemente al hecho plástico (pictórico o escultórico). Este fue concebido en un cálculo sobre el ahora y la no-imagen.<sup>4</sup> Pero al quedar en el tiempo real que fluye más allá del ahora, queda en un tiempo que no pertenece ya más al cálculo que lo generó y las formas que quedan, si vuelven a ser vistas, lo serán con una mirada que quiere constituir imagen (2015, p. 108).

Volvamos a Krauss. Al describir la obra *Perímetros/Pabellones/Señuelos* realizada por la norteamericana Mary Miss en 1978, el texto inicia así: “Hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón de la tierra, una indicación de la presencia de la obra” (2002, p. 59). En Krauss, lo físico es también un símbolo de una obra cuya totalidad es más compleja que aquello que aparece visible. Lo descrito es lo que la EAV entendió como signo y que Méndez utilizó en sus experiencias en formatos no tradicionales desarrolladas al aire libre, donde propuso que la obra se funde con el lugar en que se ubica, pasando a ser parte de él y entregándose a su destino. Esta idea de desprendimiento es muy propia de la ideología de la EAV y su perspectiva cristiana. Además, nos explica la voluntad de no preservar los murales (tanto del Taller como del MaCA) que estuvo presente en un inicio y demuestra que los productos realizados — en nuestro caso los murales— funcionan como una evidencia de lo que allí sucedió, es decir, como un signo.

El recorrido MaCA es un registro que se transforma con el propio barrio y que demuestra que lo fundamental no fueron los muros pintados sino la acción que en torno a ellos se desarrolló. En nuestro Museo el foco no está únicamente puesto en el objeto mural, sino que este es parte del proceso y no solamente el producto final. El muro es un registro permanente de una obra mucho más completa, performática e interdisciplinaria de la que participaron vecinos y estudiantes liderados por el conjunto de artistas, cuyo ánimo dominante era la acción antes que el producto.

---

<sup>4</sup> Méndez entendió la no-imagen como el lugar que, en el contexto de la *phalène*, la imagen pictórica no está presente (el espacio circuncidante), pero que de todos modos establece una relación con ella. Resulta evidente una relación con la idea de no-escultura de Krauss, a la que Méndez no citó. Sí señaló que esta misma problemática está presente en la disciplina escultórica. Fue Claudio Girola quien estableció los vínculos con la norteamericana.

#### 4. ARTE PÚBLICO, EDUCACIÓN Y COLABORACIÓN

Desde este punto de vista procesual, el MaCA no surgió como una práctica colaborativa (aunque tenga aspectos colaborativos), sino como una práctica pedagógica. Con el legado de la EAV, Méndez pensó la experiencia aludiendo a las diversas formas de creación colectiva que se experimentaron en la Escuela,

como la intervención en el diseño de una obra por quienes la construyen, por lo general alumnos, de los que también se espera que tomen decisiones sobre la marcha (...) son obra de la comunidad educativa en su conjunto, son resultado de esa idea de “arte grupal” que no necesariamente implica el anonimato de la obra, sino más bien la apropiación y la significación colectiva que se le da (Crispiani, 2011).

Los artistas, sin ceder su autoría al espectador (aspecto que los aleja de las prácticas relacionales de los 90) lideraron un grupo heterogéneo, del que participaron tanto estudiantes (en cuanto experiencia pedagógica) como vecinos del sector (en cuanto práctica participativa). Esta doble vinculación nos permite entender al MaCA desde varias perspectivas.

Primero, por su ubicación y distribución en el espacio urbano —así como la relación que tiene con el entorno— podemos comprenderlo en como ejercicio de arte público. Segundo, debemos asumirlo como una práctica pedagógica, por sus fundamentos universitarios y la importancia que tuvieron los estudiantes en dicha experiencia. Tercero, se nos presenta como una estrategia de arte participativo, por la relación que se estableció con los vecinos, al incorporarlos como parte del proceso de creación artística. Cuarto, funcionó también como ejercicio de creación colectiva, por la cantidad de artistas participantes y la intención de realizar un proyecto en conjunto antes que una serie de trabajos individuales.

Todas las consideraciones que se pueden hacer del MaCA desde esta suma de aspectos reafirman que se trata de una experiencia inédita y una propuesta novedosa con relación al espacio museal y las prácticas curatoriales, particularmente en el contexto chileno de la postdictadura. Sin embargo, es llamativo que una experiencia tan compleja y con múltiples aristas de interpretación se haya desarrollado a partir de códigos pictóricos tradicionales. Ninguno de los participantes era muralista, por lo que el lenguaje empleado fue el de la pintura de caballete. Lo hicieron utilizando las propuestas que la modernidad había desarrollado a inicios del siglo XX, que ellos conocieron y asumieron a mediados de siglo y aplicaron en el Museo en la última década del mismo, periodo en el que todos ya habían alcanzado plena madurez artística. Desde

este punto de vista, el MaCA es una inusual experiencia que, desde la pintura, consiguió reformular una práctica contemporánea de arte público, colectivo y participativo, incorporando una inédita estrategia pedagógica.

Pensar el medio pictórico como posibilidad para una reconsideración del arte público y las prácticas participativas nos aleja de las distintas estrategias conceptualistas desde las que emanaron las primeras nociones de un arte público, comprometido, participativo y urbano. El MaCA, sin pretenderlo, desarrolló esos aspectos y hoy, a más de dos décadas de su inauguración, se nos presenta como un momento renovador de la plástica nacional, aunque no sea una propuesta tradicional de arte público.

Al describir el ejercicio de los años 69-73, Méndez mencionó que los vecinos se transformaron en “colaboradores, cómplices, amigos y críticos”, idea que lo inspiró para en 1991 ofrecerles un “Museo que está a las puertas de las casas, con las obras insertas en el vivir cotidiano del vecindario, para que, por primera vez, los modestos habitantes de este cerro sean dueños y vecinos de obras de arte” (1995, p. 12). En esta doble relación con las obras, Méndez sugirió que los vecinos cumplieron dos roles. Se presentan como dueños de los muros que albergan la pintura, es decir, de la superficie bidimensional. También funcionaron como propietarios de los murales, pues era a ellos a quienes este proyecto iba dirigido.

Estas obras se vincularon con su entorno tal como el signo pictórico y la Pintura no Albergada. Los artistas participantes se desprendieron de las obras y las entregaron a la ciudad como un regalo. Sus nuevos dueños —los vecinos— reconstruyeron su cotidianeidad incorporando los murales, idea a la que Paola Pascual, ex encargada del Museo, nos acercó a través de dos anécdotas con los habitantes del sector. La primera ocurrió mientras se trabajaba en los últimos murales. Una vecina le pidió a Pascual que José Balmes fuera a visitarla. Cuando el pintor acudió a su casa, ella le agradeció por haber hecho que el arte entrara por su ventana, pues podía ver su obra desde su habitación (P. Pascual, comunicación personal, 18 de diciembre de 2014). En este caso, el impacto del mural se manifestó en el modo que instaló a través del espacio, al entrar por la ventana de una casa y ofrecerse gratuitamente al espectador.

La segunda anécdota fue cuando Pascual descubrió que los niños utilizaban de arco para jugar al fútbol el mural de Vilches, aprovechando tanto la ubicación como el tamaño y formato del muro. Para Pascual, esta reinterpretación de la obra forma parte del regalo, de la autonomía de la pintura y de la inserción de la misma en la cotidianeidad barrial (P. Pascual, comunicación personal, 11 de noviembre de 2015).

La noción de regalo y su proyección en el espacio extra pictórico, así como la independencia de la obra, se unieron a los fundamentos teóricos de la EAV. Este conjunto motivó a Méndez para pensar el MaCA siguiendo las ideas que ya estaban presentes en los ejercicios muralistas previos a la dictadura y se vincularon a las

reinterpretaciones de las nociones de vanguardia y abstracción de cada uno de los participantes. Se les añadió una perspectiva de trabajo pedagógica, centrada en la creación colectiva y participativa.

Los paralelismos entre este proyecto y las estrategias de arte público alejan tanto al MaCA como al Taller de Murales de otras experiencias de pintura mural contemporáneas que se desarrollaron en nuestro país. A la vez, permiten comprenderlos como ejercicios novedosos de arte público, colectivo y participativo. Su sello distintivo se manifestó desde dos perspectivas relacionadas. La primera, la permanente herencia que Méndez manifestó hacia el sistema de creación y pedagogía de la EAV. De este, tomó muchos de los aspectos que cobraron una nueva actualidad en este ejercicio de creación pictórica. Segundo, la relación que la misma Escuela construyó con las vanguardias del siglo XX y que luego Méndez complementó con su periodo de aprendizaje europeo. Para la EAV en sus distintas ramas (arquitectura, escultura, poesía, pintura y luego diseño), la referencia plástica esencial fue la de vanguardia abstracta. Este elemento estético fue complementado con múltiples aspectos que la Escuela desarrolló de manera independiente y que tienen mayor o menor vínculo con las experiencias artísticas del siglo XX: la *phalène*, la creación colectiva, la relación con la ciudad, entre otras, fueron tomando características propias a partir de su relación con la abstracción.

En la ponencia “Los nuevos campos expandidos de la escultura” Girola trabajó esta relación. Reconociendo la explícita influencia que sobre él ejerció Rosalind Krauss y citando pasajes claves de su texto, presentó una lectura de su propia obra a partir de la noción del campo expandido. El autor reiteró los aspectos clave del pensamiento de la norteamericana, además de entregar nuevas herramientas para su comprensión. Por ejemplo, se basó en la pérdida de la base de la escultura que analizó la historiadora para explicar cómo la escultura contemporánea habría quedado sin hogar al carecer también de referencialidad. Girola, como Krauss, trabajó la pérdida del formato y de la pureza del mismo, vinculándose a la elasticidad defendida en el famoso ensayo. Para su planteo, pensado desde su práctica de escultura concreta, el medio no supone un límite sino una posibilidad:

... pienso que la práctica no se define en relación con un medio dado — escultura— sino más bien en relación a operaciones lógicas para las cuales cualquier medio, líneas en los muros, en la tierra, espejos, excavaciones, construcciones efímeras, dispersiones lineales o volumétricas, pueden usarse (1998).

El argentino complementó este aspecto con el fundamento poético transversal a todo pensamiento de la EAV para dar origen a una reinterpretación del campo expandido,

con la particularidad de proponer vinculaciones con la pedagogía que le permitieran enriquecer su visión de la escultura y del espacio (Rossi, 2009).

Al contrario de la defensa que hizo Krauss, se alejó de una interpretación posmoderna de la historia del arte y más bien asumió una herencia vanguardista y modernista, tal como Méndez y demás miembros fundadores de la EAV. Creemos que esta misma noción estuvo presente en el Taller de Murales y el Museo a Cielo Abierto (considérese también la cercanía temporal entre la ponencia de Girola y el MaCA). Las experiencias plásticas llevadas a cabo en el Museo se corresponden con otras manifestaciones desarrolladas por Méndez y sus compañeros en la EAV: las *phalènes*, la Ciudad Abierta y las actividades pedagógicas se condicen con lo que Girola refirió como “operaciones lógicas”, pues traspasaron su formato inicial dando pruebas de la elasticidad defendida tanto por el escultor como por Krauss. El predominio de la abstracción en la experiencia MaCA viene de la influencia de la Escuela. En ella, que utiliza la abstracción como medio e hilo conductor para reinterpretar el arte público, encontramos uno de los casos que tanto Mario Gradowczyk (2006) como María Amalia García (2011) definieron como aquellos que, desde el sur, permiten reconocer avances únicos del desarrollo del arte abstracto.

## 5. EL MACA COMO ARTE PÚBLICO

En términos artísticos, la clave del Museo se encuentra en la idea de la experiencia participativa y colectiva que lograron construir los artistas participantes junto a estudiantes y vecinos. La abstracción fue el referente tenido en cuenta por Méndez y el criterio de la invitación, pero no el lenguaje utilizado por todos los colaboradores. La participación y la creación colectiva se transformaron en los factores comunes que todos los artistas dominaron y gracias a los que se superaron las diferencias individuales, convirtiendo el ejercicio MaCA en una experiencia esencialmente colectiva y participativa. Aunque se haya desarrollado en el formato del muralismo (el medio, acudiendo al término de Girola), el Museo a Cielo Abierto es más que una experiencia muralista. Su carácter lo aleja de otras estrategias sobre pared desarrolladas contemporáneamente en nuestro país, que pese a que tuvieron una vocación pública (al pintar en el espacio urbano) no lo hicieron desde una estrategia pública y participativa.

Como ejercicio tanto performático como pictórico y pensándolo como heredero de los signos realizados por Méndez y sus compañeros en la Escuela de Arquitectura, es necesario ponerlo en diálogo con estrategias de participación y/o de intervención urbana desarrolladas en la década de 1990, como por ejemplo *Cámara Lúcida* (1996)

del chileno Alfredo Jaar realizada en el barrio caraqueño de Catia o *West Meets East* (1992) de la artista británica Lorraine Leeson en Londres.

En el caso de Jaar, el artista se enfrentó al rechazo de los vecinos hacia un museo barrial que sería construido en el sector, entregándoles cámaras para que fotografiaran su entorno. Con las imágenes tomadas por los residentes del lugar montó una enorme obra que buscaba que la comunidad se sintiese identificada con el nuevo museo y formara parte de él, generando un vínculo arte-comunidad antes inexistente.

Leeson, por su parte, fundó a inicios de la década de los 90 *The Art Change*, iniciativa artística de impacto urbano desde donde emanó *West Meets East*, realizado en conjunto con un grupo de estudiantes de origen bangladesí de una escuela femenina de Londres. La obra, de formato mural, se presentó como un montaje textil y fotográfico ubicado en el distrito de Bow. En ella se observan unas manos ataviadas al estilo oriental confeccionando una prenda de vestir occidental. El borde, que surge el arte textil de oriente, está interrumpido por símbolos del capitalismo occidental. De este modo la artista analizó las distancias culturales entre occidente y oriente, funcionando también como crítica y denuncia a la industria de la moda occidental y, al emplazarse en el medio urbano, como una invitación al ciudadano a reflexionar sobre este problema.

Pese al profundo arraigo contextual de estos ejemplos, se pueden encontrar en ellos vínculos con el MaCA: la construcción de un museo; la apropiación con el lugar; la dimensión pedagógica y, sobre todo, la realización colectiva en la que el artista funciona como guía de la obra. Al tener consonancias con este tipo de obras, el Museo a Cielo Abierto se plantea como una experiencia única del arte nacional, que inauguró una nueva comprensión del arte público y que, sin pretenderlo, instaló estrategias artísticas contemporáneas en nuestro país, gracias a su interés por proponer un ejercicio público, colectivo y participativo desarrollado en las calles de Valparaíso.

## CONCLUSIONES

En sus objetivos iniciales, el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso pretendía ofrecer un regalo a la ciudad y a la ciudadanía recuperando una propuesta que se había desarrollado antes de la dictadura. El proyecto se entendió a sí mismo como la continuación del Taller de Murales, incluyendo el aspecto central de esa experiencia: la relación entre la pintura y el paisaje urbano, pretendiendo establecer un diálogo entre ambos. Para lograrlo, contó con una estructura más definida que el primer momento, dada esta vez por la creación de un circuito delimitado. Gracias a esto, se presentó como propuesta museal, aunque dicho concepto se entendió de una manera amplia y carente



de referencia teórica. Hemos sugerido que al reconocer estos vínculos y evidenciar los hilos invisibles que forman parte del Museo y lo relacionan con otras situaciones — artísticas y teóricas— podemos instalar el proyecto en la historia del arte chileno reciente y, a la vez, reconocer sus aportes a la disciplina.

Defendimos que el Museo a Cielo Abierto se puede entender desde varios niveles. Primero, en cuanto a propuesta pictórica. Este es el punto de partida del proyecto, de los artistas participantes, de la invitación hecha por Méndez y del objetivo fundamental de la experiencia, al pretender establecer una relación entre los muros pintados y el característico paisaje urbano porteño. Segundo, entendemos que el MaCA es una propuesta museística, que abordó de un modo flexible el concepto de museo y, al incorporarlo, se planteó con relación a estrategias museales contemporáneas. En tercer lugar, el MaCA es un trabajo de arte público tanto como manifestación callejera como vinculada a las líneas pedagógicas y participativas.

Pese a la diversidad de elementos que podemos encontrar en el Museo, evidenciamos dos hilos conductores fundamentales. El primero, muy visible, es que siempre aparece notablemente la influencia de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso. Este influjo está atravesado por la intención de lo poético que inspiró y fundamentó la EAV desde su origen en 1952 y que se traspasó a todos los proyectos emanados desde ella, tanto colectivos (*phalènes*, Ciudad Abierta, travesías, Amereida) como individuales (en el caso de Méndez: Taller de Murales, Pintura no Albergada, Museo a Cielo Abierto). Incluso, podemos entender al MaCA en cuanto *phalène*. Coinciden en la multiplicidad de autores, en la libertad de acción y participación y en el desprendimiento. La *phalène*, esencialmente poética, se desarrollaba en cualquier sitio, siempre buscando establecer un vínculo con él. El MaCA no desarrolló una vertiente poética, pero esta está presente transversalmente en toda actividad llevada a cabo por la EAV. De hecho, el propio Méndez reconoció el impulso poético que acompaña la ejecución de los murales (1995). El Museo se corresponde quizás con aquellas *phalènes* iniciadas por los artistas visuales, acompañados por la improvisación poética.

La idea del desprendimiento reaparece en dejar la *phalène* a merced del público, tal como el destino de los murales (su uso, su conservación, su inserción en el cambiante paisaje urbano). La gratuidad, tal como la entendió la EAV, se manifiesta como aspecto fundamental del proyecto, al ofrecer un regalo a la ciudad y a sus habitantes. Esta idea cobró especial y nuevo sentido en el contexto del retorno a la democracia. Si bien hay obras que refieren significaciones que se pueden interpretar políticamente, detrás de todo el proyecto MaCA hay un nuevo sentido en el restablecimiento democrático del país. Tras este proyecto callejero está el sentimiento generalizado de recuperar los espacios públicos y reapropiarse de ellos, resignificándolos. Por ello, los murales se presentan como un regalo a los vecinos, pero también se obsequia el hecho de poder volver a usar la calle, remitiendo al contexto del Taller de Murales. Fue en él en donde



se descubrió que el ejercicio plástico entre la pintura y el paisaje tenía otra dimensión, en la medida que el impacto de las obras inmersas en la cotidianeidad barrial era mayor de lo esperado.

Se generaron dos diálogos: el primero, entre las obras y su entorno, como objetivo originario del Taller. El segundo, entre las obras y los vecinos, como objetivo inesperado del Taller y luego elemento fundamental del MaCA, revalorado por el fin de la dictadura. Este escenario se enriqueció con otras reminiscencias al Taller de Murales: la incorporación de otros artistas, incluyendo quienes habían participado anteriormente; el establecimiento de un recorrido en el mismo barrio donde se habían hecho murales; la recuperación e incorporación de obras que sobrevivieron en el nuevo circuito. Estos aspectos confirman la intención de reinterpretar la experiencia pictórica del Taller en el nuevo contexto democrático y de repensarla gracias a la incorporación de nuevas variables.

Además de manifestarse como *phalène*, el Museo a Cielo Abierto también puede ser entendido como signo pictórico. Comúnmente vinculados, el signo pictórico funcionó como el residuo físico de la *phalène*, el resultado concreto y más permanente de una experiencia performática y breve. También denominados por Méndez como hechos plásticos, los entendió como “pinturas, esculturas o sólo elementos u objetos de la plástica” (2015, p. 49). El pintor reconoció la importancia del momento en que la obra es realizada como huella de la acción, pero también obra en sí misma, separando el proceso creativo de la superficie pintada. Esto nos explica la idea sobre el devenir de los murales y nos demuestra que el abandono que hicieron los artistas participantes de sus obras corresponde más bien a un desprendimiento, en cuanto a regalo a la ciudad. El MaCA es, en definitiva, la estela visible de un acto más complejo —el gesto participativo del pintado de murales—, tal como el signo pictórico o hecho plástico fue el residuo físico de la *phalène*. En este sentido, el Taller de Murales, la Pintura no Albergada, el MaCA y el signo pictórico tienen, para Méndez, la misma dimensión: los cuatro forman parte de un proceso mayor del cual él o los artistas realizadores se desprendieron tras su creación.

Este aspecto debería ser clave al momento de la resignificación de este Museo como patrimonio cultural de Valparaíso e hito de la historia del arte reciente chileno. Reconocer en el MaCA un producto más allá del resultado muralista puede funcionar como puntapié inicial para sacar a este proyecto de su actual abandono físico e instalarlo en el circuito del arte chileno contemporáneo, reconociéndole todo su valor y vigencia. Significa asumir los murales como el registro visible de una acción llevada a cabo en ese lugar, que constituyó el elemento principal de la obra de arte. Se trata de “señalar un lugar y compartir con él su destino”, tal como expresó Méndez sobre la Pintura no Albergada. Desde aquí se puede entender también la voluntad de

desprendimiento, ofrecimiento y regalo como uno de los aspectos estructuradores del proyecto MaCA.

Habíamos señalado que reconocemos en la experiencia del Museo a Cielo Abierto dos hilos conductores esenciales. El primero es la transversal influencia de la EAV. El segundo, más bien invisible, está constituido por los planteamientos renovadores con los que trabajó el Museo a Cielo Abierto y que fueron desarrollados de manera inédita en el contexto del arte nacional contemporáneo y en estrecha vinculación con el escenario artístico internacional, relacionándose con elementos teóricos claves. Los participantes del proyecto tuvieron en mente otros objetivos como motores de la iniciativa. Además de la importancia del ejercicio mural en sí mismo —al ser realizado por un conjunto de artistas que sintetiza el arte nacional de la segunda mitad del siglo XX— para nosotros el aporte fundamental del MaCA radica en estos elementos que permiten reconocer en él un caso único en la historia del arte chileno. Dichos aspectos se pueden dividir como sigue:

1. El Museo a Cielo Abierto en cuanto a experiencia pictórica. El planteamiento pictórico fundamental —sobre todo el interés por generar una relación entre la pintura y el paisaje urbano— fue propuesta de Francisco Méndez, como pintor y como arquitecto (de ahí su interés por el espacio urbano). Estos aspectos se manifestaron plenamente en el concepto de Pintura No Albergada. El desprendimiento del soporte (primero de la superficie del cuadro, luego de un muro) comenzó en el Taller de Murales, punto de partida del MaCA.

Esta propuesta pictórica instaló, como ya hemos desarrollado, una relación con el espacio arquitectónico al generar un recorrido que entendiera las obras como un conjunto y no como una serie de piezas individuales, que interactuaran tanto entre ellas como con el resto de la ciudad. El espacio es comprendido y abordado siempre desde la pintura. Tanto la preocupación por el soporte que dio origen a esta propuesta muralista como su vinculación con la arquitectura son aspectos inéditos en la historia del arte nacional. Encontramos en el gesto pictórico del MaCA su primer carácter renovador, al buscar una interacción espacial que, desde ella, justificara el uso de los muros, aunque los participantes del proyecto no se hayan desarrollado como muralistas.

2. El Museo a Cielo Abierto como manifestación de arte público. El concepto de arte público (desarrollado por la historiografía y la crítica de arte desde la década de los 60 y luego reformulado durante los 90) tiene múltiples variables que convergen en el MaCA, presentándose en interacción.
  - a. Como lugar emplazado en el espacio público, el MaCA es una manifestación artística fuera de los circuitos tradicionales. En Chile, fue una propuesta temprana de experiencia artística en el espacio público (aún más si consideramos como

- antecedente el Taller de Murales). Por sus objetivos, se desligó de otras intervenciones artísticas con objetivos políticos, como las desarrolladas por el grupo nacional CADA como denuncia a la dictadura.
- b. Al no tener un espacio delimitado, El MaCA se definió en cuanto museo al aire libre. Su carácter abierto e interactuando con la ciudad permite entender el museo como lugar público, aunque no haya desarrollado una teoría museológica. De todos modos, sus propuestas se acercan a la museología crítica formulada durante la década de 1990, donde se planteó la necesidad de renovar la relación entre el museo y su público, dándole a este un rol más activo y participativo.
  - c. En cuanto a experiencia pedagógica, el Museo incluyó en sus ejercicios el sistema educativo de la EAV, caracterizado por una pedagogía que estuviese incorporada a la vida cotidiana. En un sentido práctico, el Museo desarrolló intenciones llevadas a cabo por la Escuela, por ejemplo, al proponer a Valparaíso como lugar de experimentación y desarrollar talleres y *bottegas*. Estas ideas también estuvieron presentes en el Taller de Murales y en el Taller de América, que coincidieron con el MaCA en ser instancias de trabajo pedagógico desde un punto de vista crítico y reflexivo. En los tres, el fondo estuvo puesto en proponer un abandono paulatino del soporte a fin de experimentar nuevas posibilidades pictóricas. En cuanto a cursos universitarios, la experimentación estuvo pensada desde la educación.
  - d. Relacionado con la dimensión educativa, pero expandida a la ciudad completa como apareció en el planteamiento de la EAV, el Museo a Cielo Abierto debe entenderse también como una instancia de carácter participativo. Esto se evidenció en el rol de los estudiantes y en el aporte realizado por los vecinos. El ejercicio dejó de manifiesto una voluntad de incorporar al espectador en un doble sentido: al participar de la elaboración de la obra durante su proceso de ejecución y con la relación constante y cotidiana que se construyó con las obras a través del tiempo. Si bien el MaCA nació desde una perspectiva que podríamos definir como relacional, creemos que la incorporación del espectador se hizo desde una perspectiva más bien crítica. El foco de la participación no está puesto en lo estético (como lo propuso en los 90 el francés Nicolas Bourriaud), sino en la idea de ofrecimiento y regalo que el MaCA desarrolló desde la teoría de la EAV, potenciado por el esencial factor contextual que fue el retorno a la democracia. Lo que el conjunto de artistas regaló fue, en definitiva, la acción participativa de incorporarse a esta creación colectiva.
3. El Museo a Cielo Abierto como experiencia muralista. Tal como ha entendido Patricio Rodríguez Plaza, la imagen figurativa es uno de los elementos más característicos del trabajo mural (2011, p. 150). Tanto por el rol social como político predominante en

las obras realizadas en espacios públicos, estas suelen definirse por su carácter explícito, teniendo como objetivo ser claramente legibles para el espectador (Zamorano, 2007). Otra de las características más habituales de los ejercicios muralistas es la relación entre la obra pintada, el soporte bidimensional donde se encuentra y su tamaño, el que tiende a ser de gran formato. Estos aspectos son los que permiten reconocer un diálogo entre la obra y el lugar donde reside, pues “las condiciones espaciales del ‘topos’ propician un sostén de ubicación, que determinará la lógica compositiva (perímetros) que contendrá la inter e intrafiguralidad de la imagen” (Zamorano, 2007, p. 271). La pintura mural tiene determinadas sus posibilidades contemplativas según el sitio que la alberga, por lo que el soporte físico es el marco en el que el mural adquiere un sentido. La relación muro-entorno es dominante en cualquier tipo de pintura muralista, aunque diverjan en cuanto a sus objetivos, intenciones o incorporación de relatos políticos o sociales o bien la falta de ellos. Esto permite insertar al MaCA dentro de una línea de trabajo mural, aunque sus otros intereses —propuesta pictórica no figurativa, intenciones curatoriales, museísticas, públicas, pedagógicas, participativas— distancian al proyecto de otros ejercicios muralistas.

En síntesis, podemos reconocer en el MaCA un procedimiento complejo y multidisciplinar cuyos elementos están en constante interacción. Siguiendo la senda de las *phalènes*, los signos pictóricos, los actos poéticos y las nociones de desprendimiento, ofrecimiento y regalo de la EAV, el MaCA se nos presenta como una acción cuyo objetivo fue intervenir y transformar la ciudad, rescatando el elemento utópico de la vanguardia. Al incorporar al espectador e invitarlo a participar de una manera poco habitual, este ejercicio también incluyó aspectos del arte público crítico, que se manifestaron en la intención de invitar a estudiantes y vecinos y, de manera posterior, al caminante que se encuentra con este paisaje en el cerro. La herencia de la EAV, de la vanguardia y del arte público dieron origen a un proyecto que funciona como punto de convergencia de estos diversos aspectos, generando una experiencia única que, sin embargo, hasta ahora no ha sido reconocida en nuestra historia del arte. El Museo a Cielo Abierto se manifiesta como un ejercicio comprometido, crítico y reflexivo, principalmente por la reformulación conceptual que ya revisamos, pero también por las referencias políticas de algunas de las obras que componen el proyecto: la estrella del mural 4 de Eduardo Pérez, que alude al renacer del país tras la dictadura; el recorte de una obra denuncia en el mural 18 de Guillermo Núñez, hecho durante su exilio; los significados sociales del pan de Balmes, que alude a su infancia en España, en el mural 17 y las referencias a Neruda y a la Guerra Civil Española en el mural 14 de Roser Bru. Estas coinciden en no utilizar los tradicionales lenguajes de la pintura callejera al modo de las brigadas, sino el léxico de la pintura de caballete, punto de partida de los artistas participantes.

La historiografía, crítica y teoría del arte nacional no han tenido en cuenta los diálogos que se pueden establecer entre el proyecto MaCA y otras experiencias o planteamientos teóricos. Este ejercicio es importante pues permite renovar las visiones en torno al MaCA, así como su rol en la historia del arte chileno reciente. Ya hemos visto cómo la propuesta del Museo apuntó hacia lecturas conceptuales inéditas en el Chile de los '90 que se generaron desde la influencia de la EAV. Además de la necesidad de conocer los objetivos originarios del MaCA, es esencial evidenciar el valor invisible del Museo. Es este el que permite introducirlo dentro las lógicas artísticas globales de inicios de la década de 1990, momento en el que Chile se reinsertaba en el mundo tras la dictadura. Al hacerlo, podemos reconectar la escena artística nacional con lo que estaba sucediendo fuera del país, en un escenario en que los núcleos artísticos habían desaparecido, caracterizándose por la consolidación de un sistema internacional del arte que se manifestó en las estructuras más propias de este (museos de arte contemporáneo, bienales y ferias) (Millán, 2009). El hecho que desde nuestro país se haya desarrollado una estrategia artística que estaba en comunión con las más innovadoras tendencias internacionales, permite instalar al Museo a Cielo Abierto de Valparaíso como un ejemplo de lo que Andrea Giunta ha definido como vanguardias simultáneas, es decir, aquellas obras que “se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas” (2014, p. 5). El MaCA, desde una situación muy particular (los fundamentos de la EAV, la espacialidad de Valparaíso, los objetivos pictóricos de Méndez, las propuestas individuales de los artistas, el Chile postdictatorial), elaboró una estrategia que está en consonancia con otras propuestas internacionales, ubicándose entre la moderna pintura abstracta y las contemporáneas prácticas colaborativas, participativas y comunitarias. La noción de simultaneidad permite situar al MaCA como una proposición radical a nivel global manifestada en un cerro porteño a principios de los 90. En la representatividad del conjunto de pintores que lo generaron reside parte de la importancia de este Museo. Lo esencial está en que ellos entendieron el arte como un regalo a la comunidad y se lo ofrecieron a través de la participación y en los muros de su propio barrio. Así, lograron concretar, en la última década del siglo XX, la recurrente idea heredada de la vanguardia que pretendía aunar el arte y la vida.

## **Referencias bibliográficas**

### **Libros**

Badal, Gonzalo: *Balmes. Viaje a la pintura*. Santiago: Ocho Libros, 1995.

Baixas, Juan Ignacio: “Aulas neumáticas 1980-1986”. ARQ, n° 87 (2014): pp. 58-61.

Berríos, María: “Nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar. Escuela de Valparaíso y su pedagogía del juego”. Ciudad de México: Museo Experimental El Eco, 2014.

- Crispiani, Alejandro (autor), Torrent, Horacio (coordinador): *La Escuela de Valparaíso y sus inicios. Una mirada a través de testimonios orales*. (Santiago: Concurso de Proyectos de Creación y Cultura Artística, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002).
- Crispiani, Alejandro: *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2011.
- De Nordenflycht, José; Kroeger, Peter: *Artes Visuales PUCV: 1969-2009*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2010.
- Escuela de Arquitectura UCV: "Ritmo: Ciudad Abierta (1969 hasta la Actualidad)", *Revista Arquitectura Panamericana*, N° 1 (1992): pp. 130-141.
- Fernández, Olga: "Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina". En Cerrillo, José (editor): *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Geometría, ilusión, diálogo, vibración, universalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 139-151.
- García, María Amalia: *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil. Siglo XXI*, Buenos Aires, 2011.
- Girola, Claudio: "Los nuevos campos expandidos de la escultura", ponencia presentada en el *Encuentro de Escultores*, Talleres de la Plaza Mulato Gil de Castro, Santiago, noviembre de 1988. Disponible en: [http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/1988/03/OFI-1987-Campos\\_Expandidos.pdf](http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/1988/03/OFI-1987-Campos_Expandidos.pdf). Visitado: 23 de junio de 2016.
- Giunta, Andrea: "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina". En Cerrillo, José (editor): *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Geometría, ilusión, diálogo, vibración, universalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 105-117.
- \_\_\_\_\_ : *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: ArteBA, 2014.
- Gradowczyk, Mario: *Arte abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. Caseros: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006.
- Krauss, Rosalind: "La escultura en el campo expandido". En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2002, pp. 58-84.
- Mihalache, Andreea: "Poetic Techniques of Space Making: La Ciudad Abierta, Chile". ACSA Annual Meeting, 2010: pp. 884-890.

- Millán, Rodrigo: "Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio". *Revista Eure*, Vol. XXXV, n° 106 (2009): pp. 155-169.
- Méndez, Francisco: "Relación con la poesía. Phalène en Francia". Cruz, Alberto et al.: *Cuatro Talleres de América en 1979. "Hay que ser absolutamente moderno"*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso – Instituto de Arte, 1979.
- \_\_\_\_\_: *Cálculo pictórico*. Santiago: QuebecorWorld Chile, 1991.
- \_\_\_\_\_: *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1995.
- \_\_\_\_\_: *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza – La phalène. Acción poética*. Santiago: Edición del autor, 2015.
- O'Doherty, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- Pendleton-Jullian, Ann: *The Road That Is Not a Road and The Open City. Ritoque, Chile*. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1996.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocación teórica*. Santiago: Ocho Libros, 2011.
- Rossi, Cristina: "Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto". *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*. Austin: University of Texas (2009): pp. 1-18.
- Zamorano, Pedro; Cortés, Claudio: "Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético". *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Vol 2, n°22 (2007): pp. 264-284.

## Fuentes

- Cáceres, Yenny: "Las obras perdidas del Diego Portales". *Qué Pasa*, 14 de diciembre de 2007, pp. 25-31.
- Conversación entre Fernando Pérez y Francisco Méndez, 10 de abril de 2015. Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en <https://vimeo.com/127323285>, minuto 42:00. Visitado: 14 de mayo de 2016.
- Ortiz, Miguel: "Valiosos murales de Antúnez se deterioran en galerías y cine porno del centro". *La Segunda*. 26 de septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.lasegunda.com/Noticias/Nacional/2012/09/783620/valiosos->



[murales-de-antunez-se-deterioran-en-galerias-y-cine-porno-del-centro.](#)

Visitado: 23 de diciembre de 2015.

“Universitarios convirtieron al Cº Bellavista en museo de arte.” La Estrella de Valparaíso, 14 de enero de 1992.

### **Entrevistas realizadas por la autora**

Francisco Méndez, 24 de abril de 2012.

Francisco Méndez, 28 de mayo de 2012.

Paola Pascual, 18 de diciembre de 2014.

Paola Pascual, 11 de noviembre de 2015.

Eduardo Pérez, 23 de marzo de 2016.