



Atenea (Concepción)

ISSN: 0718-0462

Universidad de Concepción

DARDELCORONADO, MAGDALENA
DE LA AUTORÍA INDIVIDUAL A LA PARTICIPACIÓN COLECTIVA: EL TALLER
DE MURALES DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO, 1969-1973
Atenea (Concepción), núm. 520, 2019, pp. 63-74
Universidad de Concepción

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32865416004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

DE LA AUTORÍA INDIVIDUAL A LA PARTICIPACIÓN COLECTIVA: EL TALLER DE MURALES DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO, 1969-1973*

FROM INDIVIDUAL AUTHORSHIP TO COLLECTIVE PARTICIPATION:
THE MURAL WORKSHOP AT THE CATHOLIC UNIVERSITY OF
VALPARAÍSO, 1969-1973

MAGDALENA DARDEL CORONADO**

RESUMEN: Este trabajo presenta el Taller de Murales surgido en 1969 en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, liderado por el pintor, arquitecto y profesor Francisco Méndez Labbé y en el que también participaron Eduardo Pérez, Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez. Durante los casi cuatro años en que el proyecto se llevó a cabo, se concretaron más de sesenta murales en distintos puntos de la ciudad (hoy desaparecidos, a excepción de dos que forman parte del actual circuito del Museo a Cielo Abierto). Se propone que este proyecto, interrumpido por la dictadura en 1973 y reconfigurado bajo la forma del Museo a Cielo Abierto en 1991, fue una propuesta innovadora que no tuvo comparación con otros proyectos muralistas de orientación política desarrollados en Chile durante el mismo periodo. En este caso, el interés era pictórico y artístico, definido por estrategias de participación colectivas y pedagógicas en el espacio público, que Méndez vinculó a su pensamiento teórico y a la influencia de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

PALABRAS CLAVE: Pintura mural, participación, espacio público, taller, Valparaíso.

ABSTRACT: This work presents the Mural Workshop that emerged in 1969 at the Art Institute of the Catholic University of Valparaíso, which was led by the painter, architect and professor Francisco Méndez Labbé, with the collaboration of Eduardo Pérez, Eduardo Vilches and Nemesio Antúnez. During its almost four years of existence, the project was responsible for the creation of more than sixty murals in different parts of Valparaíso, all of which have disappeared, with the exception of two that are currently part of the Open-Air Museum circuit in Cerro Bellavista. This article aims to demonstrate that this project, interrupted by the dictatorship in 1973 and reconfigured in the form of the Open-Air Museum in 1991, was an innovative proposal that did not compare with other mural projects with a political orientation that developed in Chile during the same period. The focus of the Mural Workshop was pictorial and artistic, defined by strategies of collective and pedagogical participation in the public space that

* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt de Posdoctorado N° 3180537, "Signo pictórico y signo escultórico en la obra de Francisco Méndez y Claudio Girola" (2018-2020).

** Doctora en Historia del Arte. Investigadora de la Universidad de los Andes, Santiago, Chile. Correo electrónico: mdardel@miuandes.cl

Méndez linked to his theoretical thinking and to the influence of the School of Architecture at the Catholic University of Valparaíso.

KEYWORDS: Mural painting, participation, public space, workshop, Valparaíso.

Recibido: 07.05.18. Aceptado: 27.08.19

INTRODUCCIÓN

EL TALLER DE MURALES desarrollado por el pintor, arquitecto y profesor Francisco Méndez entre 1969 y 1973 en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV) constituye un particular momento de la historia de la pintura mural en Chile.

En un contexto de politización se desarrollaron ejercicios callejeros, públicos y participativos que destacaron por tener un enfoque político, propagandista y partidista, siendo paradigmáticas las brigadas muralistas Ramona Parra (vinculada al Partido Comunista) y Elmo Catalán (cercana al Partido Socialista). Por el contrario, el Taller de Murales liderado por Méndez tenía como objetivo central acercar el arte a estudiantes de otras disciplinas, al proponer una vinculación entre pintura mural, territorio urbano y paisaje natural (Escobar, 2018, p. 135). Se planteó un diálogo entre la peculiar geografía y arquitectura de Valparaíso frente a la pintura no figurativa de los murales en un ejercicio participativo, aspectos que desarrollaremos en este texto. Las más de sesenta obras realizadas estuvieron repartidas entre el cerro Barón y la caleta El Membrillo, abarcando la ciudad casi en su totalidad (Méndez, 2018). En este trabajo revisaremos los orígenes y fundamentos teóricos del Taller a la luz de parte del pensamiento de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (EAV), de cuya refundación participó Méndez. Tras ello, podremos distinguir las particularidades de este proyecto, revisando cómo los alumnos y los pintores invitados lo entendieron como una propuesta que sobrepasaba la autoría individual para transformarse en un ejercicio pedagógico, público y colectivo.

1. ANTECEDENTES

La llegada de un grupo de profesores a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en 1952, liderado por Alberto Cruz, dio paso a un proceso de refundación que se basó en dos ideas centrales.

Primero, el establecimiento de una relación profunda con Valparaíso, entendido como taller y lugar de experimentación, aprovechando sus particularidades geográficas y arquitectónicas (Pérez de Arce, 2010). Se trataba de un “laboratorio de investigación y acción poética” (Berríos, 2014) que permitió, como declaró el propio Cruz, que Valparaíso fuera el protagonista de la Escuela (Méndez, 1957). Segundo, los fundamentos pedagógicos empleados, donde más claramente se manifestaron sus ideas arquitectónicas, poéticas e interdisciplinarias, regidas por el carácter público y abierto de sus actividades (De Nordenflycht, 2018); el juego como elemento rector (Pérez de Arce, 2004); la obra –arquitectónica y poética– como un elemento vivo y en constante construcción (Berríos, 2016) y la creación colectiva (González, 2015).

A fines de la década de los '60, la visión de mundo que caracterizó a la EAV desde su fundación adquirió otros matices al dar paso a una crítica al sistema de enseñanza. Este proceso, denominado “reoriginación universitaria”, fue visto como el impulsor del movimiento renovador que atravesó a otras universidades chilenas el mismo año. Se consideró, incluso, que el movimiento emanado de la Escuela de Arquitectura UCV prefiguraba el mayo del '68 francés debido al apoyo que recibió desde un inicio por parte de académicos europeos (Urbina y Buono-Core, 2009, p. 166).

Además de la reestructuración institucional derivada de este movimiento que dio origen a nuevas unidades académicas, la EAV sufrió modificaciones internas de gran importancia para su posterior desarrollo: la creación de las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico y el surgimiento del Instituto de Arte, a la luz de su carácter interdisciplinario. El Instituto continuó con los ejercicios experimentales –que incluían fotografía, cine y poesía– que la EAV desarrolló desde sus primeros años (Méndez, 1957). Bajo el título de *bottega*, llevó a cabo instancias tipo taller en las que profesores y estudiantes trabajaban, de sello esencialmente experimental (De Nordenflycht y Kroeger, 2010, p. 11).

En marzo de 1969, el Instituto de Arte comenzó a impartir docencia de asignaturas generales para todos los alumnos de la Universidad, cuyo objetivo era impregnar del criterio poético-artístico a los estudiantes mediante talleres (De Nordenflycht y Kroeger, 2010, pp. 11-12). En estos se proyectaron muchos de los aspectos centrales de la pedagogía de la Escuela de Arquitectura, entre ellos la dimensión de lo público, lo interdisciplinario y la relación con la comunidad, elementos que también se manifestaron en el Taller de Murales.

2. TALLER DE MURALES

2.1. Fundamentos

Realizado entre marzo de 1969 y septiembre de 1973, en el Taller de murales Méndez y sus estudiantes recorrían Valparaíso interviniendo los muros con obras no figurativas. Debemos reconocer en el profesor dos experiencias que lo influyeron: primero, la recibida como miembro del grupo EAV y, segundo, su formación pictórica, que comenzó en paralelo a sus estudios de Arquitectura, cuando cursó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. El impulso pictórico definitivo lo realizó mientras estuvo radicado en Francia en la década de 1960 y fue cercano a corrientes del arte abstracto, formándose con Henry Goetz y Georges Vantongerloo, ambos pintores del movimiento *De Stijl* (De Nordenflycht, 2013, p. 41). Al volver a Chile y participar como fundador del Instituto de Arte, Méndez relacionó los conceptos fundacionales de la EAV con la experiencia de su formación pictórica francesa, siendo el Taller de Murales una síntesis de ambas.

La elección del Puerto por sobre Viña del Mar, donde se ubicaba el Instituto, tuvo una triple razón: 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 enfren-
tar la pintura con el espacio urbano. Desde una perspectiva arquitectónica, se podía continuar la investigación espacial que Méndez ya había desarrollado con el grupo fundador de la EAV (Pendleton-Jullian, 1996, p. 59), entregándole un contrapunto artístico al pintoresco paisaje porteño (Escobar, 2018, p. 135). En este sentido, podríamos afirmar que el Taller de Murales funcionó como una instancia que continuaba el análisis del espacio, es decir, como una “interpretación del paisaje de América” (De Nordenflycht y Kroeger, 2010, p. 24). El propio Méndez (2003) 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 requiebrando 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 cierre, fueron ubicándose en los case-
ríos 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.
(p.12)

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

En los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1969-1973), salía
con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su
propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situa-
ción de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían reco-
ger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar por el paisaje urbano
(nota: estos murales eran “no-figurativos”) [sic].

La disposición de las formas coloreadas y los colores mismos, dife-
rentes al colorido circundante –propio al juego de las formas arquitec-
tónicas, colores que tenían su propia luz y lugaridad, independiente de
la luminosidad ambiente. (Méndez, 1991, p. 111)

La reflexión sugerida por Méndez tiene un correlato en la producción
teórica que acompañó su experiencia muralista (De Nordenflycht, 2013) y
que condensó en diversos escritos: *Cálculo pictórico* (1991), *De la moderni-
dad en el arte* (1998), *Hora de la divergencia* (2003), *Pintura digital* (2006),
Observaciones sobre dibujo y grafía (2012) y *De la grandeza. Lo sublime en la
naturaleza - La phalène. Acción poética* (2015), el que resulta más relevante
para comprender sus obras en el espacio público. Su interés por el formato
no proviene de la tradición de la pintura mural, sino de sus inquietudes
teóricas respecto a la pintura abstracta y su soporte (Méndez, 1991, p. 75).
Dentro de esto, destaca particularmente el concepto de Pintura no Alber-
gada que, si bien desarrolló en un curso a partir de 1978 (p. 8), tuvo sus
orígenes en la experiencia porteña.

Entendida como “la posibilidad de estar liberada [la pintura] de toda
sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior
a ella” (p. 115), la *Pintura no Albergada* se cuestionaba un abandono pau-

latino del soporte, en donde el medio pudiera desaparecer. Méndez (1991) reconoció el primer momento de esta búsqueda en el curso desarrollado 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. (p. 111)

En la asignatura *Pintura no Albergada*, Méndez 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, sugiriendo una supresión de los límites.

En su completo estudio sobre la EAV, el arquitecto Alejandro Crispiani propuso que la Escuela estableció una relación de *localización* (el concepto es del autor) entre las obras y el paisaje (Crispiani, 2011, p. 222). Méndez pensó desde esta misma noción la propuesta del Taller de Murales bajo el término de *lugaridad*, una idea en las antípodas del cubo blanco (O'Doherty, 2011). El Taller de Murales interviene explícita y voluntariamente el espacio natural y urbano y necesita de él, al ser la obra –ante todo– la situación y el entorno donde se ubica.

Donde mayormente se reflejó la influencia del pensamiento de la EAV en el Taller de Murales fue en las ideas de lo colectivo y lo público, conceptos de gran relevancia dentro del pensamiento de la Escuela (Berríos, 2011). Es oportuno señalar que 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 (cf. Arquitectura UC, 2015). 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, las ideas pedagógicas de la EAV se transformaron en un ejercicio práctico de pintura abstracta. De él formó parte toda la ciudad como partícipe y receptora del proyecto. Méndez propuso en esta experiencia una relectura del intento de la EAV por incluir a “alumnos, profesores y, de manera expandida, a la ciudad completa” (Berríos, 2014) al

ubicarse en lugares en los que la intervención artística no era habitual. Para resumir la vinculación con la comunidad, señaló Méndez (2003):

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. (p. 12)

2.2. Desarrollo del Taller

El vínculo pintura-ciudad tomó un rasgo más institucional cuando, en 1972, la Municipalidad de Valparaíso reconoció a Méndez por el proyecto. Como consecuencia de este impulso y pensando en una segunda parte, el profesor invitó a los artistas Eduardo Pérez (Eduperto), Eduardo Vilches y Nemesio Antúnez (en ese entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes) a participar diseñando obras especialmente pensadas para este Taller.

El primero en participar fue el pintor Eduardo Pérez, quien había establecido vínculos con Méndez estando ambos en París (cf. Dardel, 2016). En un largo muro ubicado en la parte alta de la escalera Pasteur en el cerro Bellavista, Pérez diseñó una obra considerando la arquitectura del sector, particularmente la antigua casona de tres pisos que está justo arriba del muro. La obra, retomando la propuesta teórica de Méndez, sugería una relación pintura-paisaje a partir de figuras geométricas.

Este trabajo se desenmarcaba del resto de la producción de Pérez –desde entonces, cercana a la iconografía precolombina– y estaba pensado como un diseño de intervención urbana. Por esta razón, el artista prefirió firmar la obra con su nombre y no como Eduperto, su pseudónimo artístico, que comenzó a utilizar desde inicios de la década de 1960 (cf. Dardel, 2016).

Unos metros más arriba en la misma escalera, se ubicó el mural del pintor y grabador Eduardo Vilches. Desaparecido durante la década siguiente por cambios urbanos derivados de los estragos causados por un temporal, en esta obra predominaban las referencias no figurativas que Méndez le ha-

bía dado como sello al Taller. Tal como Pérez, Vilches dejó de lado su estilo más característico para acercarse al enfoque del curso.

El mural que iba a realizar Nemesio Antúñez demoró mucho más en ser comenzado pues el pintor quería rendir en él un homenaje a Pablo Neruda y para ello buscó un muro que fuera visible desde La Sebastiana, ubicada varias cuadras más arriba de las obras de los otros dos artistas invitados. Las ocupaciones de Antúñez como director del Museo de Bellas Artes hicieron que tardara en encontrar el muro en que quería plasmar su pintura, protagonizada por una bandera chilena. Cuando estaba comenzando a trabajar en ella, el golpe de estado obligó a detener las labores que apenas comenzaban y no quedaron registros de ese proyecto (cf. Dardel, 2016).

El hecho de que los dos artistas invitados que concretaron su mural hayan pensado sus aportes al Taller de Murales desde la perspectiva de Méndez antes que desde su propio lenguaje artístico, demuestra la importante presencia del corpus teórico de este pintor en el curso, en la que observamos la herencia más patente de la EAV. Sin desaparecer, la autoría individual de cada uno de los muralistas convive con la participación colectiva en donde profesores, estudiantes y pintores buscaron establecer una relación con la ciudad y que se volvió a presentar, veinte años después, en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso.

Esta idea se acerca a la noción de arte contextual desarrollada por Paul Ardenne (2006), que elaboró un vínculo entre las obras en el espacio público y el lugar donde se insertan. Es particularmente apropiado su concepto de arte público como acto de presencia (p. 45), pues este concepto fue también utilizado por Méndez para definir su obra. Aunque empleó el término de manera más tardía, para el artista toda su producción puede considerarse como una pintura de presencia (Méndez, 2002).

El Taller de Murales convivió con otras dos experiencias de trabajo mural en el entorno urbano. Las ya mencionadas brigadas, con las que no estableció relación (Méndez, 2018, p. 24) y la experiencia muralista desarrollada por Francisco Brugnoli en Viña del Mar como profesor de las carreras de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Chile sede Valparaíso. Coloquialmente denominada “brigada Mondrian”, en esta experiencia el artista y sus estudiantes intervenían muros *bulldozer* con papelógrafos, en donde realizaban una proyección lineal de los cuerpos en el espacio. La propuesta, inspirada en la teoría de Maurice Merleau-Ponty, era un ejercicio proyectivo y matemático antes que pictórico y no tuvo vínculos con el Taller de Murales, más allá de ser ambas un planteo experimental en un contexto universitario (Dardel, 2017; Rodríguez Plaza, 2011).

Estos tres ejercicios urbanos contemporáneos se suprimieron durante la dictadura y únicamente el Taller de Murales se rearticuló con el regreso a la democracia.

2.3. El mural de los estudiantes

El predominio pedagógico se volvió a manifestar en 1991, cuando Francisco Méndez retomó el Taller bajo una nueva forma, concretando el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso (MaCA). Realizado a partir de un convenio entre la Municipalidad y la UCV, el profesor invitó a un amplio espectro de artistas del catálogo chileno contemporáneo a plasmar sus obras en los muros de un circuito en el cerro Bellavista. El proyecto, hecho con el mismo método participativo con estudiantes de toda la Universidad, se concretó a través de veinte pinturas y un mosaico que celebraban el espacio público y el paisaje porteño.

Fueron dos obras del antiguo Taller las que se restauraron e incorporaron al nuevo circuito, esta vez bajo un sistema numérico, pues los murales no tienen título (Dardel, 2018). Al de Eduardo Pérez se le agregó una segunda parte, formando una continuidad dividida en dos obras que se llamó mural N° 4-5. La otra obra reincorporada –hecha a partir de un boceto de Méndez– pasó a ser el mural N° 20 y en su cartel indica “Pintado por alumnos del Instituto de Arte de la UCV, 1969”.

Sin desaparecer la autoría de Méndez, pues se explicita que forma parte del Taller, con esta descripción se reconoció el trabajo de los estudiantes, destacándolos como actores centrales y agradeciéndoles su participación. Tras el gesto de Méndez de compartir su firma con los alumnos, se confirma el compromiso público y participativo de la propuesta. Este trabajo, el último mural en el recorrido del Museo, permite que el espectador reafirme lo que durante las otras obras (todas de un único autor) solamente aparece como intuición: que detrás de la autoría individual existe también una dimensión colectiva.

Al momento de pensar el recorrido definitivo del MaCA, la inclusión de este mural genera una referencia a los dos momentos del proyecto, tal como la inclusión del trabajo de Pérez. La obra atribuida a los estudiantes se encarga de una doble misión: vincula el paisaje cotidiano con la vista pictórica que genera la obra y es, a la vez, un conector pasado-presente que evoca las circunstancias y orígenes del Taller de Murales, actualizándolo al instalarlo junto a la veintena de obras que componen el MaCA.

CONSIDERACIONES FINALES

El Taller de Murales liderado por Francisco Méndez en el Instituto de Arte UCV entre 1969 y 1973 constituyó uno de los episodios más originales y menos estudiados de nuestra historia del arte reciente. Tal como revisamos en este artículo, su novedad e importancia radica en varios aspectos. Primero, en su interés eminentemente pictórico, aspecto que lo desvincula de otras experiencias murales llevadas a cabo en Valparaíso durante el mismo periodo, como las brigadas muralistas y los ejercicios realizados por Brugnoli. Segundo, por su interés en el paisaje urbano y el diálogo entre el lugar y la obra, elemento heredado de la EAV. Tercero, por el enfoque pedagógico del curso, entendido como una instancia de formación y experimentación. En cuarto lugar –y sugerimos que este es el aspecto más novedoso para el periodo y también para el estudio del arte chileno del siglo XX– por el interés participativo, en donde la autoría individual no desapareció, sino que se orientó hacia la práctica colectiva. En este sentido, la propuesta de Méndez, tanto en el Taller como en el MaCA, se vinculó con lo que la historiadora del arte Claire Bishop (2016) definió como el giro social del arte participativo, estableciendo relaciones con la comunidad desde una perspectiva comunitaria y pedagógica. Como ya hemos defendido en otros trabajos (Dardel, 2018; Dardel, 2019), Méndez supo instalar de manera pionera un proyecto que tenía el foco puesto en la participación. Esto, incluso, sugiere que “el muro es un registro permanente de una obra mucho más completa, performática e interdisciplinaria de la que participaron vecinos y estudiantes liderados por un conjunto de artistas” (Dardel, 2018, p. 38).

Hemos argumentado esto mostrando cómo Méndez preparaba el boceto y los estudiantes lo ejecutaban. Otro caso es el de los ejemplos de Eduardo Pérez y Eduardo Vilches, que –como artistas invitados– renunciaron a su estilo más característico para ofrecer una colaboración que fuera en la línea no figurativa realizada por Méndez. Por último, la recuperación de un mural del Taller en el marco de la creación del Museo a Cielo Abierto (1991-1992), reconocido como “Mural de los estudiantes”, se vincula con las nociones de regalo, don y gratuidad que Méndez había conocido en la EAV (Dardel, 2017, pp. 45-46) y que traspasó a las obras pintadas en los muros porteños como una creación colectiva y participativa que aunaba a pintores (como creadores de las obras), a estudiantes (como ejecutores de los trabajos) y a vecinos (como receptores del proyecto).

REFERENCIAS

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación*. Murcia, España: CENDEAC.
- Arquitectura UC (2015) [ARQUITECTURA UC]. 10 de abril de 2015. Conversación con Francisco Méndez [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/127323285>
- Berrios, M. (2011). Tácticas de invisibilidad. Arquitectura, juego y desaparición, *Revista Marcelina*, 6, 43-61.
- Berrios, M. (2014). *Nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar. Escuela de Valparaíso y su pedagogía del juego*. Ciudad de México, México: Museo Experimental El Eco.
- Berrios, M. (2016). Apuntes paratácticos sobre la poesía viva de la Escuela de Valparaíso. *Eremuak*, 3, 21-27.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México, México: Taller de Ediciones Económicas.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Dardel, M. (2012). F. Méndez, comunicación personal, 24 de abril de 2012.
- Dardel, M. (2016). E. Pérez, comunicación personal, 26 de enero de 2016.
- Dardel, M. (2017). *Repensando los conceptos de museo, curaduría y arte público: el caso del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso en la historia del arte chileno*. (Tesis para optar al grado de doctor en Historia con especialización en Historia del Arte). Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.
- Dardel, M. (2018). Abandonar el muro. Estrategias artísticas contemporáneas en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. En Dardel, M., Macchiavello, C., Salinero, S. y Cárdenas, M. *Ensayos sobre artes visuales. A la intemperie. Recomposiciones del arte en los años 90 en Chile* (pp. 15-42). Volumen VI. Santiago, Chile: Lom ediciones.
- Dardel, M. (2019). *Murales no albergados. Acción, participación y soporte en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Santiago, Chile: Observatorio Cultural. <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2019/03/29/murales-no-albergados-accion-participacion-y-soporte-en-el-museo-a-cielo-abierto-de-valparaiso/> Visitado: 24 de mayo de 2019.
- De Nordenflycht, J. y Kroeger, P. (2010). *Artes Visuales PUCV 1969-2009*. Valparaíso, Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- De Nordenflycht, J. (2013). Pintura mi(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Labbé. *Cuadernos de Arte*, 18, 34-45.
- De Nordenflycht, J. (2018, octubre 12). Escuela de Arquitectura de Valparaíso. *Glosario de arte chileno contemporáneo*. Santiago, Chile: Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. Recuperado de <http://centronacionaldearte.cl/glosario/escuela-de-valparaiso/> Visitado: 24 de mayo de 2019.

- Escobar, D. (2018). Entrevista a Francisco Méndez. En *Memoria histórica de la universidad* (pp. 124-141). Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González, I. (2015). A pursuit for a 'Change of Life': Pedagogical Experiences, Poetic Occupations and Historical Frictions. En Devabhaktuni, S., Guatía, P., Tapparelli (eds.), *Building Cultures Valparaíso. Pedagogy Practice and Poetry at the Valparaíso School of Architecture and Design*. Laussane, Suiza: EPFL Press.
- Méndez, F. (1957). *Carpeta: Labor del Instituto de Arquitectura*. Valparaíso, Chile: Archivo Histórico José Vial Armstrong.
- Méndez, F. (1991). *Cálculo pictórico*. Santiago, Chile: Quebecor Editores.
- Méndez, F. (1998). *De la modernidad en el arte*. Santiago, Chile: Autor.
- Méndez, F. (2002). *Pintura de presencia*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Méndez, F. (2003). *Hora de la divergencia*. Santiago, Chile: Autor.
- Méndez, F. (2003). *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Méndez, F. (2006). *Pintura digital*. Santiago, Chile: Autor.
- Méndez, F. (2012). *Observaciones sobre dibujo y grafía. De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza - La phalène. Acción poética*. Santiago, Chile: Autor.
- Méndez, F. (2018). *Historia del curso de murales en Valparaíso*. Santiago, Chile: Autor.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, España: CENDEAC.
- Pendleton-Jullian, A. (1996) *The Road That Is Not a Road and The Open City. Ritoque, Chile* Massachusetts, Estados Unidos: Massachusetts Institute of Technology.
- Pérez de Arce, R. (2004). Valparaíso Ludens. *Lotus International*, 124, 18-31.
- Pérez de Arce, R. (2010). El propio, norte. Derroteros artísticos al fin del mundo. En Lagnado, Lisette (ed.), *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías*, Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rodríguez Plaza, P. (2011). La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad. *Aisthesis*, 34, 171-184.
- Urbina, R. y Buono-Core, R. (2009). *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: desde su fundación hasta la reforma 1928-1973, un espíritu, una identidad*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.