



# Disolviendo las *jerarquías*, una colección adelantada. Artes aplicadas en el Museo de Arte Contemporáneo, Chile

**Tania Salazar Maestri**  
Universidad Católica de Temuco

## RESUMEN

Este texto aborda el análisis de la valoración de las obras provenientes de prácticas consideradas artesanales en los circuitos artísticos. Se estudian sus modos de exhibición en el contexto del arte contemporáneo y la incidencia que han tenido las prácticas tradicionales sobre el registro y documentación de las colecciones en instituciones museales en la marginación de estas manifestaciones. Se expone el proyecto para el estudio de caso, el marco teórico y el estado de la cuestión sobre la **colección de “Artes Aplicadas” del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile [MAC]**, un grupo de obras de mediados del siglo XX. Estas prácticas creativas pusieron en tensión al esquema tradicional de las artes y permitieron entender, a partir de ese contexto, el resultado conceptual de una época en Latinoamérica y la influencia de las curadurías en el tiempo.

Figura 1. Textiles: primer premio, Margarita Johow

Nota. Recuperado de:  
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-59061.html>

## FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Si pudiéramos aproximarnos a una historia de exhibición de las obras vinculadas conceptualmente con el campo de las artesanías, sería posible visualizar una marcada herencia colonialista y hegemónica que ha relegado estas manifestaciones a espacios y circuitos etnográficos, etnológicos y naturalistas, despojados por completo de alguna posibilidad discursiva y estética. Más aún, se les ha segmentado y fragmentado en colecciones especiales, restándoles la posibilidad de establecer diálogos con otras disciplinas, relegando así las manifestaciones artesanales a espacios comerciales carentes de contenido.

Si bien la artesanía ha tenido distintos desplazamientos conceptuales, es posible visualizar un denominador común en cuanto a esa segregación tipológica. Este tiene consecuencias naturales en los contextos de circulación, incluso cuando hay indicios actuales sobre los cambios en los enfoques de las prácticas curatoriales y de la conservación, que han motivado un cambio de paradigma en la catalogación de las artes vivas. Resulta transversal al campo de estudio:

Ciertos prejuicios que operan de modo solapado al evaluar piezas que provienen de contextos de producción en los que se privilegia lo artesanal, lo utilitario y la serialidad. Estos prejuicios inciden, incluso hoy, en cómo nos relacionamos con objetos que provienen del horizonte de las artes aplicadas. [De La Maza, 2021].

El estudio de los circuitos expositivos desde una colección de arte contemporáneo nos permite visualizar la expansión de este campo en la última mitad del siglo XX, especialmente en una práctica que había sido postergada por identificarse con grupos relacionados a las culturas subalternas que se definen en oposición al poder hegemónico tradicional [Escobar, 1987]. Lo femenino, lo indígena y lo rural son parte de los grupos que se expresan a través de una técnica manual que parece estar excluida del derecho estético y conceptual de obra de arte. Algunas de las preguntas de investigación que se proponen:

- ¿Cómo inciden las prácticas de registro, documentación y catalogación de obras en sus modos de circulación en la escena contemporánea y, con ello, en sus posibilidades de ampliar el campo y conectar con los públicos?
- ¿De qué manera las tipologías en el registro de colecciones han perpetuado una segregación conceptual de ciertas obras, silenciándolas dentro de las instituciones museales?
- ¿Es posible hablar de una nueva etapa en la circulación artística de los oficios, en respuesta a la pluralidad de un nuevo espacio discursivo de las artes?
- ¿Por qué un Museo de Arte Contemporáneo forma una colección de “Artes Aplicadas” y qué rol ha tenido ese conjunto de objetos en la institución y, desde ahí, en el campo artístico nacional?

Este texto profundizará en la relación de estos objetos con el campo artístico, a través del estudio de caso de la colección de “Artes Aplicadas” del Museo de Arte Contemporáneo [MAC] de la Universidad de Chile. Analizar la colección formada durante la segunda mitad del siglo XX, sus obras, autores y su historia de exhibición, permitirá identificar y establecer aquellos parámetros que, desde la crítica y la curaduría, sitúan a estas manifestaciones como parte del nuevo espacio discursivo y diverso. Esto se contextualiza en el rol institucional que les corresponde a los museos en relación con sus colecciones y desde las tensiones que la contemporaneidad plantea a las jerarquías y las cronologías hegemónicas tradicionales.

En particular, sobre el tema del estudio, aunque no se han encontrado investigaciones que aborden directamente la colección de “Artes Aplicadas” del MAC como cuerpo de obra, todo indica que su conformación podría responder a ciertas derivas e intentos de incluir esta categoría en el inventario de un espacio universitario. Esto se-

ría el resultado de una época que, con cierta imposición, incluyó estas obras en un museo, no sin problemas de clasificación, porque siempre tuvieron un sesgo cuyo origen era más productivo que creativo. Por eso, no pasaron por la investigación organizada, la ficha o la indagación que les aportara desde la curaduría y la museografía [C. Yasky, comunicación personal, 3 de noviembre 2023].

La información existente nos lleva al sitio de la Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. En el apartado del Museo de Arte Contemporáneo, se presenta la colección de “Artes Aplicadas” que incluye cuarenta y cinco obras: treinta y siete indicadas como artesanía y ocho como “otro”.

De las piezas, veinte y seis están registradas como anónimas y el resto pertenece a trece autores con prácticas múltiples que se desenvolvían tanto en la pintura, en la escultura o en los tapices, si bien es posible reconocerlos en el universo de las artes aplicadas y desde su participación en salones o como profesores de la escuela. Inés Puyó, por

ejemplo, participó de la Feria de Artes Plásticas en el parque Forestal entre 1959 y 1961, donde obtuvo un premio por una pintura y Waltraud Petersen, como escultora, fue parte de la séptima edición en 1965, en el parque Balmaceda en 1966 y 1967 [Tapia, 2022].

Por su parte, Ana Cortés y Maruja Pinedo son reconocidas por su trayectoria en la pintura; participaron en los Salones Nacionales y obtuvieron importantes reconocimientos antes de incorporar el textil dentro de su práctica artística. Los casos de Paulina Brugnoli y Jean Lurçat han sido publicados por Josefina de la Maza en artículos que aportan información sobre piezas puntuales y entregan algunas luces sobre la condición general de esta tipología en el contexto expositivo: “La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo” y “Las vidas de Janus Jean Lurçat y el Museo de la Solidaridad”. Estos anuncian una posible articulación de esta colección y las obras del MAC. Con ello, se abren posibilidades de visualizar diálogos de este tipo en otros casos.

Sobre la temporalidad, si bien el registro incluye solo seis obras fechadas entre 1944 y 1963, el “**Catálogo Razonado Colección MAC**” de 2017 incluye nueva información para las obras de Pinedo [1922], Puyó [1957], Cortés [1958] y Brugnoli [1969]. Esta información va más allá, incluso, de la existencia de la **Escuela de Artes Aplicadas y del Museo**, con distintas autoridades también a cargo de las instituciones, algo a considerar en la revisión de los criterios de conformación y registro de la muestra.

En el horizonte de las artes aplicadas, es posible encontrar también algunas investigaciones con un enfoque histórico respecto del fenómeno, siempre asociado a la escuela y la academia. Eduardo Castillo ha profundizado en el estudio historiográfico desde la perspectiva del modelo educacional y como antecedente para la enseñanza profesional del diseño. En la publicación de 2010 “**Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela De Artes Aplicadas De La Universidad De Chile 1928-1968**” hace un recorrido cronológico por los acontecimientos de la escuela, profesores y programas de estudio, sin extenderse en los aspectos artísticos y en la vinculación particular de sus egresados en la escena nacional.

Por otra parte, la publicación “**La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile**”, de Berríos, Cancino y Santibáñez [2012], aborda el período de 1910 a 1947 con un enfoque más relacionado a las problemáticas artísticas. En la década de 1920, estas problemáticas llevaron a promover, desde la reforma a la instrucción pública, la articulación de arte con la nación y la industria, en medio de las disputas por un arte nuevo y su rol en el avance industrial del país.

Figura 2. Tapicería entrabada, 203 x 103,5 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Crédito fotográfico: Jorge Marín. Gentileza MAC

Nota. Recuperado de: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-669X2021000200066](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-669X2021000200066)



## MARCO TEÓRICO

La perspectiva teórica de esta investigación aborda al menos tres líneas importantes para el estudio. Si vamos de lo más general a lo más particular, podemos considerar, por una parte, la reflexión contemporánea en torno a la circulación y especialmente el rol actual que esta tiene en la legitimación de nuevos discursos.

Por otro lado, en este mismo contexto, es necesario abordar las perspectivas museológicas actuales y cómo los museos de arte se están sumando a este campo dialéctico diverso. Observamos especialmente las consecuencias que eso podría tener en la conformación y el registro de sus colecciones, más aún cuando las obras en cuestión forman parte del ámbito de la artesanía o del arte popular.

Desde ahí, nos referiremos a los conceptos asociados con este campo creativo, a partir de las definiciones y jerarquías que han sido parte del coleccionismo y del registro museográfico de estas obras. Fundamentamos con mayor precisión las artes aplicadas como un ámbito que surge en Chile desde la academia a comienzos del siglo XX y que da origen a la colección que será el objeto de estudio de esta investigación.

La circulación de obra y los espacios destinados para ello se han convertido en instancias de legitimación de los discursos contemporáneos. En cuanto a la escena, Mosquera [2010] entrega un enfoque sobre el tránsito que estas han tenido, en lo que señala “**desde una hegemonía restrictiva a una pluralidad activa**”. La expansión de la circulación desde contextos regionales, nacionales e internacionales, de la mano de la diversificación de agentes, pluraliza también las definiciones de arte y permite en la interconexión las zonas de silencio.

Esta carencia de un paradigma único en el arte contemporáneo [a diferencia de su antecesor, el arte moderno] ha promovido también la diversificación de roles en el campo artístico, removiendo a la crítica de arte de su zona de conocimiento y tensionando nuevas formas de relacionarse con los artistas y con los públicos. Esto ha ido de la mano del nacimiento de nuevas instancias de exposiciones, bienales o incluso medios de comunicación, retroalimentando los propios procesos de creación y también fortaleciendo el rol del curador en cuanto responsable de su concepción teórica y de su implementación.

Es un hecho que, desde la segunda mitad del siglo XX, el protagonismo del artista se comparte con los agentes del mundo del arte y la figura del curador toma especial relevancia. Las exposiciones se instalan como generadoras de discursos artísticos y resultan esenciales para el estudio de la historia del arte, sin descuidar la relación de la obra con los lugares físicos y discursivos de su exhibición, que han debido transformarse para responder a estos desafíos [Guash, 2009].

En este contexto, los museos son los primeros en ser interpelados. Como instituciones creadas en el siglo XIX, y principios del XX en nuestro continente, han tenido que situarse en las nuevas dinámicas expositivas, lo que los ha llevado no solo a replantearse las temáticas, sino también a revisar sus colecciones y las jerarquías autoimpuestas, derivadas de formas de registro y tipologías de otros tiempos, donde existen los sesgos de una mirada hegemónica.

Desde la museología, Bishop [2021] desarrolla esta problemática, dando cuenta del paso de un modelo decimonónico de museo como institución de cultura de élite a uno que se sitúa en un templo populista

del ocio y del entretenimiento. Entre estos extremos, sitúa ciertas prácticas museológicas que incorporan un método **histórico-artístico** donde la contemporaneidad se posiciona como una categoría discursiva dialéctica. Este enfoque expone y confronta argumentos, los pone en diálogo para replantear su relación con la historia y acercarla a las urgencias sociales y políticas que buscan alterar el pluralismo relativista actual, donde toda creencia es válida.

Uno de los casos que aborda en su publicación es el del **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía** en **Madrid**, como ejemplo de prácticas que se han propuesto conectar lo artístico con un campo más amplio de experiencia visual. En este museo, al espectador se le presentan argumentos y posiciones que puede también cuestionar. Bishop utiliza el concepto de **“constelación”** como parte de la escritura curatorial, donde incluso el museo llega a cuestionar la categorización de la obra de arte como **“documentación”**, validando con ello las lecturas que pueden darse en el contexto expositivo con otros múltiples soportes, lo que es posible constatar en la exhibición actual de la colección permanente del museo.



Figura 3. Conjunto de cinco arpilleras realizadas en Chile en la década de 1980 y 2009, una de ellas donada por Roberta Bacic. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2023. Fotocollage: Roser Corbera © Conflict Textiles  
Nota. Recuperado de:  
<https://www.museoreinasofia.es/actividades/coser-curar>

Hoy en día, los objetos cercanos a las artesanías se consideran dentro de esta constelación, como parte de manifestaciones artísticas de resistencia en grupos y comunidades, la mayoría de las veces relegados por los sistemas sociales y económicos convencionales; o como parte de prácticas femeninas que, además, han tomado voces de los movimientos feministas, con esfuerzos importantes para recuperar el significado perdido y ese valor estético despojado.

Este cuestionamiento de las jerarquías forma parte también de la investigación feminista en la historia del arte:

Es interrogar la diferencia, ser sensible a sus significados y valores, leer las obras de arte buscando en ellas el proceso de diferenciación de las normas dadas, las iconografías heredadas, las formas socialmente sancionadas de ser una persona dentro de la diversidad de clase, raza, género y capacidad. [Pollock, 1999].

En este contexto, el Reina Sofía revisa permanentemente sus categorías y cuestiona las taxonomías que puedan conectarse con determinados pensamientos e ideologías. La creación reciente del servicio para la colección de **“Arte Latinoamericano”** y de **“Artes Performativas e Intermedias”** da cuenta de un esfuerzo por llevar las permanentes reflexiones curatoriales a la estructura administrativa, encargándose de las nuevas adquisiciones de obras. Ejemplo de ello son las cinco arpilleras chilenas de la colección **“Conflict Textiles”**, entregadas formalmente en octubre de 2023,\*\* y que forman parte de la colección de artes performativas, en el entendido de que corresponden a artes vivas. Estas piezas fueron investigadas para la exposición **“Giro gráfico, como el muro en la hiedra”**, comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en 2022, donde se conectan estas prácticas de resistencia, en general dispersas y fragmentadas, a partir de un concepto visual [Sánchez, comunicación personal, 15 de noviembre de 2023].

\*\* <https://www.museoreinasofia.es/actividades/coser-curar>

Como desarrolla Estela Ocampo en su teoría sobre las “**prácticas estéticas imbricadas**”, parece ser que estas manifestaciones responden a formas distintas de encarar la producción de imágenes, desarrollar los sentidos y relacionarse con el espacio y el tiempo. Esto nos sumerge en una unidad conceptual mayor, en una cosmovisión que responde a una concepción total, y que el arte, desde su definición occidental basada en su propia autonomía, no es capaz de dimensionar, disgregándola [Ocampo, 1985].

Enfocado más hacia lo popular, Ticio Escobar nos sitúa en un contexto epistemológico que trasciende la definición de la artesanía puramente desde lo productivo. Define a la cultura popular como activa, que selecciona, tergiversa y adapta contenidos. A diferencia de la cultura de masas, la cultura popular posee prácticas artísticas y discursos simbólicos de los sectores llamados subalternos, que, por la particularidad de sus memorias, no se identifican con las imágenes hegemónicas. Estos sectores desarrollan y mantienen formas culturales alternativas y se transforman en reductos de resistencia de lo dominante [Escobar, 1987].

Sobre la “**pequeña muerte del arte**”, Escobar reflexiona en torno a las obras que se exponen en una biennial contemporánea, cada vez más distantes de lo que se conoce como “gran arte” y donde existen obras que pueden no ser perturbadoras, pero sí son “capaces de conmover, aun brevemente, la experiencia cotidiana y renovar, en parte, los fatigados sentidos sociales” [Escobar, 2022].

La comprensión de este fenómeno podría llevarnos hacia múltiples campos de estudio, sin embargo, nos enfocaremos en la posibilidad concreta de análisis que existe para la circulación de estas obras en el contexto de una escena artística contemporánea en Chile. Si bien podemos continuar el análisis desde la perspectiva de los museos de arte, es necesario para este estudio visualizar de qué manera estas problemáticas han permeado colecciones etnográficas. En estas se encuentran en mayor medida aquellos objetos que nos proponemos investigar y que provienen de prácticas asociadas a la artesanía, que intentaremos abordar conceptualmente desde la perspectiva museográfica.

Si nos situamos desde los grandes discursos hegemónicos, resulta necesario observar el Museo de América en Madrid, que cuenta con una gran colección de objetos de este continente, encontrados en excavaciones arqueológicas y, en gran medida, en expediciones científicas del siglo XVIII y posteriores. En un escrito ubicado en una de las salas de exposición, se declara sobre sus colecciones un fuerte contenido ideológico en la materialización de los conceptos y los discursos:

**Las Colecciones Americanas y la Museología:** la clasificación y catalogación de los objetos, desposeídos de su función al incorporarse al museo, se refleja inmediatamente en la forma de exponerlos, y responde tanto al conocimiento de la cultura como a la percepción que se tiene de ella [...] Las visiones colonialistas y eurocéntricas han marcado a menudo estas manifestaciones, tal y como puede comprobarse en las propias declaraciones de intenciones. [Afiche expositivo colección permanente, Museo de América, noviembre 2023].

Estas ideologías han permeado también a los museos en Chile, replicando la mirada del siglo XIX en la conformación de colecciones que jerarquizaron las manifestaciones artísticas de la misma forma que lo hicieran los países colonialistas, y donde la mirada antropológica estuvo por sobre aquella estética, visualizando estas colecciones como testimonio de culturas en desaparición y sus objetos como antigüedades. Desde esta perspectiva, abordaremos el marco teórico conceptual para referirnos al campo de las artesanías, atendiendo justamente a esa jerarquización que se impuso institucionalmente desde los museos y que persiste hasta hoy, incidiendo además en su circulación.

Si revisamos nominalmente las colecciones principales del Museo Nacional de Bellas Artes,\* el Museo Nacional de Historia Natural\*\* y el Museo Histórico Nacional,<sup>o</sup> es precisamente este último el que cuenta con una “Colección de Artes Populares y Artesanía” entre las once que conforman actualmente el acervo de esa institución. De igual manera, se encuentran en la “Colección de Arqueología y Etnografía” objetos exponentes de las culturas que habitan y habitaron el territorio nacional, incluyendo aquellas de pueblos originarios [Gallardo, comunicación personal, 14 de julio 2023].

La conformación de las colecciones del Museo Histórico Nacional da algunas luces respecto a posibles relaciones curatoriales entre los objetos de las primeras exposiciones del siglo XIX, que resultan aún determinantes en la clasificación y catalogación de la artesanía. La definición teórica de este campo evidencia una complejidad conceptual que se manifiesta en sus múltiples distinciones y especificidades relacionadas a lo indígena, el folclore, el arte popular y las artes, en cuanto al trabajo tridimensional con la materia.

La documentación sobre el origen de las colecciones de este museo hace referencia directa con la “**Exposición del Coloniaje**” de 1873 y, posteriormente, a la conformación del Museo Histórico Indígena de Santa Lucía en 1874. Los catálogos de ambas exposiciones dan cuenta del esfuerzo de la época, en especial de los intelectuales y políticos del siglo XIX, por configurar un nuevo imaginario colectivo vinculado a la conciencia de nación que se proyectaba hacia el progreso, donde existen juicios críticos sobre los objetos, como es el caso de la pintura [Alegría, 2007].

\* Fundado el 18 de septiembre de 1880 con el nombre de Museo Nacional de Pinturas, y su actual edificio se inauguró el 21 de septiembre de 1910, en el marco de las celebraciones del centenario de la República.

\*\* Fundado el 14 de septiembre de 1830 con el nombre de Museo Nacional.

<sup>o</sup> Fundado el 2 de mayo de 1911.



Figura 4. Conservación y restauración  
 Nota. Recuperado de:  
<https://mapa.uchile.cl/museo/mision-y-objetivos>

Sin embargo, en el análisis particular del fenómeno de los objetos de artesanía no es posible fundamentar una progresión lineal de acontecimientos. En lugar de ello, debemos referirnos a disrupciones y desplazamientos que fueron consecuencia de ciertos factores que inciden finalmente en las inclinaciones de esta construcción cultural.

Asociar el arte a lo productivo generaba debates ya hacia 1900. La idea de un arte nacional que fuera capaz de proyectarse desde lo popular y local hacia lo universal, reflejando su contexto, fue parte del discurso de muchos intelectuales de la época, como Carlos Isamitt, primer director de la **Escuela de Artes Aplicadas**, creada en 1928 y que funcionó hasta 1968. Su plan de estudios reflejaba una especial importancia a lo **popular-local**, a las **artesanías** y los **oficios tradicionales**, con la intención de **asociar la estética** y la **función como rasgo significativo** [Castillo, 2008].

Castillo señala que, en cierto modo, las artes aplicadas se resistieron a perder el sentido de obra única por sus pretensiones de obtener un reconocimiento dentro de las Bellas Artes. Por eso, se esforzaron en sostener un formato académico que intentaba mantener las categorías tradicionales de la circulación artística, como los salones y las medallas. Esto las mantuvo en un “**terreno jabonoso**” en términos de catalogación y tipología, porque su fuerte estuvo más en la praxis y se

alejaba de las definiciones tradicionales de las Bellas Artes, cuyas prácticas creativas ponen en problemas a las instituciones de arte tradicionales [E. Castillo, comunicación personal, 30 de octubre de 2023].

Es así como la Universidad de Chile inauguró dos museos que tendrían también sus propios enfoques frente a estas prácticas artísticas: el **Museo de Arte Popular Americano** en 1944 y el **Museo de Arte Contemporáneo** en 1947, donde se creó la colección de “**Artes Aplicadas**”. Si bien no tenemos conocimiento de un marco conceptual que establezca los parámetros de la conformación de esta colección, lo que esperamos sea parte del resultado de esta investigación, sí podemos hacer referencia a ciertos desencuentros que había entre estas instituciones, las primeras a nivel continental, a partir precisamente de sus enfoques y definiciones.

En 1962, Nemesio Antúnez, como director del MAC, propuso un cambio de orientación en su estructura programática y concretó exhibiciones y actividades que incluyeron al arte popular entre las expresiones artísticas. Este acercamiento, que anunciaba un sentido renovado con respecto a la mirada antropológica, generó discrepancias especialmente en el círculo de las artes populares. Tomás Lago, como director del MAPA, denunció la falta de pertinencia y la deformación de la expresión genuina de los grupos tradicionales a través de propuestas curatoriales que exponían desde la permeabilidad

de los límites de las artes populares en el espacio del arte [Castillo, 2023].

Precisamente, esta perspectiva tradicionalista pudo contribuir a sostener y mantener las jerarquías hegemónicas de las artes con respecto a las obras del horizonte de las artes populares y su exclusión de los circuitos artísticos. Prueba de ello fue el problema institucional que causó la utilización de códigos del medio artístico para la lectura de obras del horizonte de las artes populares. Como lo señala Mosquera [2010], el esquema hegemónico se fortalece también por condicionantes locales que son los imaginarios nacionalistas, donde el culto a las raíces y la idealización romántica de estos valores circunscriben el arte a perímetros de circulación que finalmente limitan sus posibilidades de valoración.

Parece ser que la mirada de Antúnez tiene más vigencia que aquella de Lagos, sobre la perspectiva de las artes y la reincorporación de nuevos diálogos en las actuales orientaciones del **Museo MAC**. Según palabras de su director:

Hablamos de un espacio para ejercitar nuestra contemporaneidad; esto, por lo tanto, nos sugiere un programa de apertura hacia la diversidad de expresiones que nos exige revisitarnos constantemente. Buscamos constituirnos en un lugar que recuerde lo que hemos olvidado y, a su vez, que nombre lo que no ha sido dicho. [Cruz, 2022].

## REFERENCIAS

- Alegría, L. [2004]. Museos y campo cultural: Patrimonio indígena en el Museo de Etnología y Antropología de Chile. *Revista Conserva*.
- Alegría, L. [2007]. Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile, ¿"invención" o "construcción" patrimonial? *Anales del Museo de América*, 15.
- Berríos, P., y otros autores. [2012]. La construcción de lo contemporáneo, la institución moderna del arte en Chile [1910-1947]. *Estudios de Arte*.
- Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. [2023]. Colección Artes Aplicadas MAC. [https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/search?vid=56UDC\\_INST:56UDC\\_INST](https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/search?vid=56UDC_INST:56UDC_INST)
- Caputo, A. [2019]. ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *AISTHESIS*, 66, 187-210.
- Castillo, E. [2008]. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile [1928-1968]. En *Diseño en Palermo: III Encuentro Latinoamericano de Diseño* [p. 72].
- Castillo, E. [2023]. Arte popular y extensión universitaria: Algunas categorías en tensión durante los años 1960 en Chile. En *IV Congreso Interdisciplinario de Investigación en Arquitectura, Diseño, Ciudad y Territorio, Intersecciones*.
- Clara, O. [2013]. *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London, UK.
- Cruz, D. [2022]. El museo que permea a la universidad: Una morfología sensible. *Revista Anales Séptima Serie*, 20, 203.
- De la Maza, J. [2020]. Las vidas de Janus: Jean Lurçat y el Museo de la Solidaridad. *AISTHESIS*, 68, 47-62.
- De la Maza, J. [2021]. La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo. *Revista 180*, 48, 66-73.
- Duarte, D. [2022]. Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848-1872: Un gesto republicano. *Cuadernos de Historia*, 56, 141-169.
- Escobar, T. [2007]. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* [2ª ed.]. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Escobar, T. [2021]. *Aura latente: Estética, ética, política, técnica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tinta Limón.
- Facultad de Artes Universidad de Chile. [2017]. *Catálogo Razonado Colección MAC*. Santiago, Chile.
- Giunta, A. [2020]. *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Argentina.
- Guasch, A. M. [2009]. *El arte del s. XX en sus exposiciones: 1945-2007* [2ª ed.]. España: Ediciones del Serbal.
- MAC, Facultad de Artes Universidad de Chile. [2017]. *Catálogo razonado colección MAC*.
- Mosquera, G. [2010]. *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismos y cultura*. España: EXIT Publicaciones.
- Mosquera, G. [2013]. Beyond anthropophagy: Art, internationalization and cultural dynamics. <http://archive.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf>
- Ocampo, E. [1985]. *Apolo y la máscara: La estética occidental frente a las prácticas prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona, España: Editorial Icaria.
- Pollock, G. [2022]. *Diferenciando el canon: El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. España: EX[it] LIBRIS.
- Rodríguez, H. [1992]. Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940. En Fundación Mario Góngora [Ed.], *Exposiciones de arte en Santiago 1843-1887* [pp. 279-314]. Santiago, Chile.
- Soto, G. [2021]. *La convergencia entre artes aplicadas, artes populares bellas artes: El tránsito hacia la exploración de nuevas materialidades y/o de una estética experimental, 1964-1966* [Tesis de magíster, Universidad de Chile].
- Tapia, C. [2022]. *La Feria de Artes Plásticas en Santiago de Chile: Estudio histórico social de un evento incómodo, 1959-1971* [Tesis de magíster, Universidad Adolfo Ibáñez].