

Las artes decorativas en la periferia del campo artístico-cultural en Chile. El caso de Joaquín Muñoz Jara, un artista subvalorado

The Decorative Arts on the Periphery of the Artistic-Cultural Field in Chile. The Case of Joaquín Muñoz Jara, an undervaluated artist

Artículo recibido el 12 de noviembre de 2025; devuelto para revisión el 15 de enero de 2026; aceptado el 6 de febrero de 2026, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2026.128.2942>.

Paulina González Valenzuela Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, pa.paulinagonzalez@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-8140-5633>.

Líneas de investigación Estudios visuales; cultura material; patrimonio; historia del diseño; estudios culturales.

Lines of research Visual studies; material culture; heritage; design history; cultural studies.

Publicación más relevante En coautoría con Eduardo Castillo Espinoza, “Folk Art and University Extension: Some Categories in Tension During the 1960s in Chile”, en *Intersections*, Magdalena Vicuña y Emanuele Giorgi, eds. (Cham: Springer, 2025), https://doi.org/10.1007/978-3-031-76402-8_4.

Eduardo Castillo Espinoza Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Departamento de Diseño, eduardo.castillo@uchilefau.cl, <https://orcid.org/0000-0002-5856-9983>.

Líneas de investigación Estudios visuales; cultura material; patrimonio; historia del diseño, estudios culturales.

Lines of research Visual studies; material culture; heritage; design history; cultural studies.

Publicación más relevante *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (Santiago: Ocho Libros, 2006).

Resumen Este artículo explora las contribuciones de Joaquín Muñoz Jara a las artes decorativas en Chile durante el siglo XX, en contraste con su

olvido en la historiografía artística local. Talentoso estudiante de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago, Muñoz Jara participó en salones de arte y exposiciones internacionales, y obtuvo múltiples premios por su trabajo en madera. A pesar de ello, su relevancia y la de las artes decorativas han quedado relegadas, a menudo catalogadas como artes menores. Este estudio plantea que dicha marginación proviene de factores como las nociones jerárquicas sobre el arte en el país y la falta de reconocimiento de las artes decorativas en la educación artística. La trayectoria de Muñoz Jara enfatiza la necesidad de reconsiderar el estatus de estos profesionales, y utiliza este caso como modelo para visibilizar otros actores omitidos en la historia del arte chileno.

Palabras clave artes decorativas; Chile; educación artística; Joaquín Muñoz Jara; arte aplicado a la industria; cultura material; estudios visuales.

Abstract This article explores the contributions of Joaquín Muñoz Jara to Decorative Arts in Chile during the twentieth century, in contrast to his neglect in local art historiography. A talented student at the School of Decorative Arts in Santiago, he participated in art salons and international exhibitions, earning multiple awards for his work in wood. Despite these achievements, his relevance and that of the decorative arts in general have been relegated, often classified as minor arts. This study argues that such marginalization stems from factors such as hierarchical notions of art in the country and the lack of recognition of decorative arts within Chilean art education. Muñoz Jara's trajectory highlights the need to reconsider the status of these professionals, using this case as a model to make visible other actors overlooked in Chilean art history.

Keywords decorative arts; Chile; artistic education; Joaquín Muñoz Jara; art applied to industry; material culture; visual studies.

PAULINA GONZÁLEZ VALENZUELA
Y EDUARDO CASTILLO ESPINOZA
UNIVERSIDAD DE CHILE

Las artes decorativas en la periferia del campo artístico-cultural en Chile

El caso de Joaquín Muñoz Jara, un artista subvalorado

Recientes investigaciones sobre el desarrollo de las artes decorativas en Chile, a inicios del siglo xx,¹ han contribuido a darle un lugar en la historia del arte y el diseño nacional a Joaquín Muñoz Jara, profesor normalista, bombero, militante del Partido Radical y destacado alumno de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (1906-1909). Muñoz Jara es el único exponente conocido gracias a un proyecto educativo que se erigió previamente al Centenario de la República en 1910, y que, a diferencia de sus coetáneos, posee una trayectoria documentada. El análisis de catálogos y recortes de prensa, y su cruce con investigaciones interdisciplinarias sobre el tema, tanto a nivel local como regional,² propone instalar una nueva perspectiva sobre la práctica artís-

1. Este artículo forma parte de los proyectos Arte e industria: una paradoja cultural chilena. El caso de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (1906-1926), Fondecyt Iniciación N°11231140; y La industria artística: ¿Un precedente para las industrias culturales y creativas? Chile 1900-1925, Fondart Nacional 2022, folio N°627665.

2. Eduardo Castillo Espinoza, “La Escuela de Artes Aplicadas en la educación chilena”, en Eduardo Castillo Espinoza, ed., *Artisanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968* (Santiago: Ocho Libros, 2010), 17-257; Eduardo Castillo Espinoza, “Artisanos, técnicos e ingenieros: La Escuela de Artes y Oficios de Santiago, EAO”, *Atenea*,

tico-industrial en Chile, la cual, tras el cese de la autonomía de este centro de enseñanza y su posterior cierre, ocupó un lugar irrelevante, transformándose en una sección vespertina al alero de la Escuela de Bellas Artes. En 1929, un decreto gubernamental³ revitalizó el interés por esta institución, ahora bajo la dependencia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en lo que sería la antesala a la creación de la Escuela de Artes Aplicadas (1933-1973).

Con una sostenida participación en los Salones Oficiales del Estado en la categoría de arte aplicado a la industria y artes decorativas, los trabajos en madera de este artista fueron merecedores de múltiples premios y menciones honoríficas por más de veinte años. Incluso formó parte del Jurado de Admisión y Colocación en la sección Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas en 1919, que compartió con personeros como Paulino Alfonso, Carlos Lagarrigue, Alberto Mackenna Subercaseaux y Ricardo Richon Brunet.⁴ Su gran desempeño en la

núm. 511 (2015): 247-256, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622015000100013>; Eduardo Castillo Espinoza, “Por el arte o el oficio: fricciones entre la enseñanza artística y la enseñanza técnica en la educación pública chilena (1889-1928)” (tesis de doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2020); Eduardo Castillo Espinoza, “Arte e industria: una paradoja cultural chilena. El caso de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (1906-1926)”, en *IV Congreso Interdisciplinario de Investigación en Arquitectura, Diseño, Ciudad y Territorio* (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2023); Larisa Mantovani, “La institucionalidad de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)” (tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional de San Martín, 2021), <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1684> y Manuel Alvarado, “Trayectorias de una categoría negada. Las artes aplicadas y su ingreso al Museo Nacional de Bellas Artes (1880-1930)”, en Josefina de la Maza y Amarí Peliowski, eds., *Historias en tensión: La institucionalización de las artes y los oficios en Chile entre los siglos XIX y XX* (Santiago: Ediciones Universidad Mayor, 2022), Epub.

3. Según el Decreto de Ley núm. 6348, promulgado el 31 de diciembre de 1929, son dependientes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile: la Academia de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Cinematografía Educativa, el Departamento de Extensión Artística y la Escuela de Artes Decorativas.

4. Es relevante destacar algunas notas biográficas sobre estos personajes. Paulino Alfonso (1862-1923) fue un abogado y político chileno; se desempeñó como diputado de la República y fue nombrado miembro de la Academia Chilena. Además, integró por muchos años la Comisión de Bellas Artes, que se encargó, entre otras cosas, de la supervisión de los Salones Oficiales, el Museo y la Escuela de Bellas Artes (EBA); Carlos Lagarrigue (1858-1928) fue un destacado escultor chileno. Luego de realizar sus estudios en el país, se especializó en la Escuela de Artes Decorativas de París. A su retorno, dio clases en la EBA, de la cual fue director entre 1919 y 1927; Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952) fue un importante político vinculado al área de las artes y la cultura. En 1901 fue comisionado por el gobierno de Chile para traer los 450 objetos

escena nacional le permitió integrarse al envío chileno a exhibiciones de carácter internacional realizadas en Latinoamérica, como la Exposición Internacional de Quito (1909), la Exposición Internacional del Centenario de Bolivia (1925), y la Exposición Internacional de Rosario (1925), en las que obtuvo medallas y premios de honor. También participó en la Exposición Universal de San Francisco, Estados Unidos (1915), y en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España (1929). Dos años después, el artista donó al Museo Nacional de Bellas Artes la obra presentada en este último evento, siendo el único vestigio material de su trabajo en la actualidad.⁵

De forma paralela a su labor artística, que le permitió ser socio activo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1927, Muñoz Jara construyó una carrera docente vinculada al tallado,⁶ que inició en 1916 y culminó con su fallecimiento en 1942. Los periódicos *La Patria* y *El Sur* de Concepción, así como la revista *Hoy* de Santiago, le dedicaron sentidos homenajes tras cumplir 25 años en el magisterio.⁷ En su perfil biográfico se incluyeron establecimientos educativos como la Escuela Profesional Superior de Santiago, la Escuela Vocacional de Santiago Núm. 8, la Escuela Taller Núm. 4, la Escuela Técnica Femenina Superior, y por último, la Escuela Vocacional Núm. 29 de Talcahuano, donde llegó a ser director. Esta trayectoria profesional y docente coincidió con la incorporación de los trabajos manuales en la educación pública, entendidos como un conocimiento práctico y utilitario destinado a mejorar las oportunidades laborales de los estudiantes de clases populares y facultar su incorporación a la industria nacional.⁸

que conformaron el Museo de Copias Escultóricas y de Objetos de Arte Industrial, fue miembro de la Comisión de Bellas Artes e intendente de Santiago; Ricardo Richon Brunet (1866-1946), artista francés, realizó sus estudios en pintura en la Escuela de Bellas Artes de París. En Chile, cumplió funciones como delegado permanente de la Sociedad de Bellas Artes parisina. Destacó por su trabajo como teórico y crítico de arte, y también como profesor de la EBA, de la cual llegó a ser subdirector.

5. Surdoc, “Cofre”, <https://www.surdoc.cl/registro/2-1321> (consultado el 15 de noviembre de 2025).

6. “25 años al servicio de la educación en nuestro país”, *La Patria*, Concepción, 25 de agosto de 1941, 15; en 1939, por orden del inspector de educación vocacional, Muñoz Jara confeccionó el programa de enseñanza de tallado para las escuelas vocacionales a nivel nacional.

7. “Semana Nacional —Nombres que hacen noticias— Joaquín Muñoz Jara”, *Hoy*, año X, núm. 513, Santiago, 17 de septiembre de 1941, 30.

8. Castillo Espinoza, “Por el arte o el oficio”.

Su residencia en Talcahuano desde 1932 supuso no sólo un distanciamiento físico del eje artístico y cultural concentrado en Santiago, sino también su inscripción en un territorio marcado por una lógica productiva ajena a los circuitos de legitimación cultural. Esta ciudad portuaria e industrial del sur del país —atravesada por economías textiles, carboníferas, pesqueras y siderúrgicas— ocupaba una posición marginal tanto frente al centralismo de la capital como respecto de la gravitación cultural de Concepción, consolidada como polo universitario regional, configurándose, así, como una periferia dentro de la propia provincia. Esta doble condición de margen contribuyó a una progresiva pérdida de visibilidad institucional y a la ausencia de registros de la participación de Muñoz Jara en certámenes artísticos a partir de entonces. Aparentemente, durante esos años se habría dedicado casi por completo a la labor educativa. Además, integró espacios y programas comunitarios como el Cuerpo de Bomberos, los Boy Scouts, la Beneficencia Escolar, la Gota de Leche y la Protectora de Estudiantes Pobres, que desplazaron su veta artística a un mero pasatiempo. Aunque algunas reseñas consultadas mencionan sus estudios en artes decorativas, lo presentan como una faceta poco reconocida en la última etapa de su vida,⁹ de manera que cualquier vínculo con el mundo del arte y la industria constituía para ese entonces una gesta del pasado, y no una práctica en permanente desarrollo.

Más allá de los motivos personales que pudieron determinar estos acontecimientos, surgen las siguientes preguntas: ¿Por qué este exponente de las artes decorativas, de larga y reconocida trayectoria en su tiempo, fue invisibilizado del relato histórico posterior? ¿Qué factores incidieron? ¿De qué manera el caso de Muñoz Jara podría sentar un precedente para el rescate de otros agentes vinculados a esta práctica?

En la historiografía del arte y en otras disciplinas, ha sido común la omisión deliberada de ciertos agentes por temas de género, raza y clase social.¹⁰ Sin embargo, el caso de Joaquín Muñoz Jara comprende otra variable: el estigma que acompaña a las artes decorativas desde su origen.

9. “25 años al servicio de la educación en nuestro país”, 15.

10. En el caso de arte y género, destaca el ensayo de Linda Nochlin “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero e Inda Sáenz, comps., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 17-44. Allí, la autora cuestiona, desde la crítica feminista de la década de los años setenta, la premisa sobre la falta de talento artístico en el género femenino, argumentando que el problema radica en las estructuras sociales, educativas e institucionales que han impedido a las mujeres alcanzar el mismo reconocimiento que los hombres.

Para comprender el alcance de esta condición, es necesario remitirse al siglo XVIII, cuando, de la mano del pensamiento ilustrado y la consolidación del modelo académico, el concepto de artes decorativas emergió a la sombra de disciplinas como la pintura, la escultura y la arquitectura. Esta subordinación deriva de la dicotomía entre las artes mayores, englobadas en torno a lo bello e intelectual, y las artes menores, asociadas a lo útil y mecánico.¹¹ En este último grupo, operó la distinción entre prácticas o especialidades tributarias a las bellas artes como el tallado, el modelado o la fundición, respecto de expresiones como el arte primitivo, el arte popular y las artesanías.

A pesar de esta relación jerárquica, tanto las bellas artes como las artes decorativas estaban dotadas del carácter oficial propio del sistema moderno del arte: museos, academias, escuelas, certámenes y exhibiciones dependientes de reinos o gobiernos.¹² En este contexto se instaló, además, la diferenciación entre la figura del artista, insuflada desde la época del Renacimiento con el ideal del genio creador, versus la del artesano, como hacedor de arte popular, y la del artífice, cultivador de las artes decorativas. Tanto este último como el artesano compartieron el trabajo manual y la producción de objetos útiles, aunque también simbólicos u ornamentales. De esto proviene otra diferencia entre las artes mayores y las artes menores: la formación. Mientras el artista trabaja en sentido de la invención artística, el artífice suele producir de manera menos libre y a menudo repetitiva, debido a su educación tradicional en el oficio.¹³

Esto influyó en los regímenes de autoría, circulación y reconocimiento de las obras. Mientras la producción del artista se concibió como una expresión individual, susceptible de firma, originalidad y valoración estética autónoma, la del artífice quedó con frecuencia subsumida en lógicas de anonimato, seriación o adscripción a encargos institucionales y productivos. En este sentido, las artes decorativas ocuparon un lugar ambiguo: participaron de dispositivos oficiales, pero sin acceder plenamente a los mecanismos de legitimación simbólica y crítica reservados a las bellas artes.

A partir de las premisas anteriores es que este trabajo propone como hipótesis que durante el periodo comprendido entre 1900 y 1930, la condición de inferioridad de las artes decorativas ocasionó que su desarrollo ocupara un lugar

11. María Isabel Álvaro, “Artes decorativas”, en Juan Francisco Esteban, Gonzalo Borrás y María Isabel Álvaro, eds., *Introducción general al arte: Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas* (Madrid: Istmo, 1996), 283.

12. Larry Shiner, *La invención del arte* (Barcelona: Paidós, 2004), 134-140.

13. Álvaro, “Artes decorativas”, 283.

periférico en el campo artístico-cultural chileno de la época. Así, tanto la institucionalidad educativa como los denominados artífices, y sus producciones, fueron considerados agentes subvalorados, lo que influyó en la omisión que observamos en la historiografía actual.

Para ello se realizará un análisis de caso, centrado en la figura de Joaquín Muñoz Jara, que se dividirá en tres apartados. El primero trata la enseñanza en torno a las artes decorativas, y destaca los proyectos nacionales y regionales, además de su impulso industrializador. El segundo indaga sobre la exhibición de estos objetos, especialmente en salones oficiales y exposiciones internacionales. El tercero examina la paradoja en la legitimación de las artes decorativas en los museos artísticos, y utiliza como caso la obra de Muñoz Jara resguardada en la actualidad en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile. Por último, se presentan algunas conclusiones.

Arte, industria y enseñanza en Chile

La construcción de proyectos nacionales en Latinoamérica, tras el proceso de guerras de independencia, asentó un nuevo orden político liderado por élites locales que buscaron alcanzar los ideales de progreso y modernización presentes en Europa. Para ello imitaron un modelo basado en la ilustración, el pensamiento liberal y el republicanismo, pero también en el capitalismo decimonónico y el positivismo heredado de los grandes procesos de industrialización.

En esta línea, el arte y la belleza se consideraban sinónimos de civilización. La posibilidad de producir imágenes capaces de promover un sentido de identidad nacional impulsó la formación de instituciones educativas estatales, como las academias de bellas artes, que permitieron replicar las fórmulas canónicas del academicismo francés.¹⁴ Por su parte, el afán de un crecimiento industrial, vinculado al desarrollo artístico, observó en las artes decorativas un nicho de formación para la clase obrera y la población femenina, como también para la producción de objetos de calidad técnica y belleza estética.

En el Cono Sur, Brasil fue el único país que sistematizó la enseñanza de las artes decorativas a finales del siglo XIX, primero al interior de la Academia Impe-

14. Juan Arañó, "La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural", *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 2 (1989): 9-30, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157941> (consultado el 25 de octubre de 2025).

rial de Bellas Artes, y, luego, por medio del curso de Arte Decorativo en la Escola Nacional de Belas Artes, que permitió una expansión del campo de formación artística en la primera mitad del siglo xx.¹⁵ Argentina desarrolló proyectos de educación técnica con especial atención en las escuelas profesionales de mujeres (1894), las escuelas de la Sociedad de Educación Industrial (1902)¹⁶ y la Escuela de Artes Decorativas e Industriales pertenecientes a la Academia Nacional de Bellas Artes, que reformuló su plan de estudios en 1910, tras la Exposición Internacional del Centenario que se realizó en Buenos Aires.¹⁷ En Uruguay, se creó la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo (1878),¹⁸ en paralelo a otras instituciones como la Academia de Bellas Artes (1877). En 1916, el artista Pedro Figari asumió la dirección de aquella escuela, y propuso talleres que no sólo capacitaron a sus alumnos en la técnica de los oficios, sino que buscaron vincular la industria y el arte con la identidad latinoamericana.

En Chile, fue en la década de 1840 cuando el gobierno conservador de Manuel Bulnes vio en la educación dirigida desde el Estado un modo de contribuir al progreso nacional.¹⁹ Este énfasis se cristalizó en la fundación de instituciones como la Escuela Normal de Preceptores (1842), la Escuela de Agricultura (1844), la Academia de Pintura (1849) y la Escuela de Artes y Oficios (1849).

Con el objetivo de formar recursos humanos para una incipiente industria nacional, y educar a los sectores menos acomodados, la Escuela de Artes y Oficios dividió su proyecto de enseñanza en al menos cuatro talleres: Carpintería, Herrería, Fundición y Mecánica, ante la necesidad de elaborar componentes comunes para maquinarias, como palancas, engranajes, entre otros, requeridos en cada ámbito productivo.²⁰ Para esto se convocó a un alumnado mayoritario de sectores rurales y provincianos, quienes después de cuatro años, con el título

15. Mantovani, “La institucionalidad de las artes decorativas”, 14.

16. La Sociedad de Educación Industrial tuvo escuelas vinculadas a las *industrias del arte*, entre las que se encontraron: la Escuela de Plástica Ornamental, la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas y la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros, donde muchos de los profesores fueron artistas formados en la Academia.

17. Mantovani, “La institucionalidad de las artes decorativas”, 233-257.

18. Algo peculiar en la formación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo fue su vínculo original con el Ministerio de Guerra, por lo que la enseñanza de este espacio estaba destinada a jóvenes detenidos por la policía o el ejército. Tras su traspaso al Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública en 1887, es que la escuela se democratiza.

19. Danilo Duarte, “Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848-1872: un gesto republicano”, *Cuadernos de Historia*, núm. 56 (2022): 145, <https://doi.org/10.5354/0719-1243.2022.67230>.

20. Castillo Espinoza, “Por el arte o el oficio”.

de artesanos, tenían la misión de instalar un taller en su localidad de origen. Si bien en el siglo XIX las ocupaciones de orden práctico despertaron escaso interés por parte de la sociedad chilena, avanzado el siglo XX la educación técnica se consideró, incluso por la clase media, como una vía de progreso social.²¹

La existencia paralela entre esta institución y la Escuela de Bellas Artes (antes Academia de Pintura) generó la dicotomía entre dos visiones de la enseñanza artística nacional: una, vinculada al concepto moderno de arte, y otra, de tipo instrumental, orientada al desarrollo de la industria.²² La cercanía del Centenario de la República propició una serie de iniciativas que buscaron un acercamiento entre ambas vertientes con una dimensión funcional y económica en la formación de los artistas,²³ lo que condujo a la inserción de las artes decorativas como modelo educativo y productivo.

El interés de vincular la enseñanza artística con fines prácticos ocurrió durante el periodo como director de la Escuela de Bellas Artes del escultor Virginio Arias (1900-1911), cuyas reformas encontraron oposición entre los sectores partidarios del arte puro, que consideraban la autonomía del arte como un factor fundamental para su desarrollo.²⁴ El estado de abandono de la escuela al momento de asumir la dirección le significó a Arias, entre otras medidas, la implementación de cursos como escultura estatuaria, grabado en madera o dibujo ornamental, que orientaban las disciplinas artísticas a un sentido utilitario.

En 1904, se hizo manifiesto el interés gubernamental en torno a la creación de una escuela de arte decorativo y de arte aplicado a la industria, en un afán democratizador de bienes materiales, de valorización de la producción local y de sustitución de la importación extranjera. Incluso personajes vinculados al ámbito político, diplomático y literario, como los hermanos Manuel y Emilio Rodríguez Mendoza, ambos profesores de la Escuela de Bellas Artes, se adhirieron al giro práctico propuesto por Arias, en la medida en que los cambios permitían ampliar las perspectivas laborales de los alumnos.²⁵

21. Castillo Espinoza, "Artesanos, técnicos e ingenieros", 20.

22. Luis Hernán Errázuriz, *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile (1797-1993)* (Santiago: Ediciones UC, 1994), 179.

23. Pablo Berríos, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez y Natalia Vargas, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)* (Santiago: Estudios de Arte, 2009).

24. Castillo Espinoza, "Artesanos, técnicos e ingenieros", 42.

25. Emilio Rodríguez Mendoza, "La Escuela de Bellas Artes de Santiago", *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 114 (1904): 731-733, <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/download/24183/25521/78144> (consultado el 25 de octubre de 2025).

El proyecto original aprobado por el gobierno en 1905 fue una sección de Arte Aplicado a la Industria anexa a la Escuela de Bellas Artes y a cargo de Manuel Rodríguez Mendoza. Sin embargo, antes de que iniciara sus funciones, este último trasladó la sección a otro recinto y obtuvo el apoyo del gobierno para dar al establecimiento un carácter independiente.²⁶

Esta institución, denominada Escuela de Artes Decorativas (en adelante EAD), funcionó desde 1906 en una casa arrendada en la calle Nataniel núm. 185, en el centro de Santiago, con una matrícula inicial de 67 mujeres y 97 hombres.²⁷ Su único director fue Rodríguez Mendoza, quien tuvo como referente a la *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*, fundada en París en 1766. El objetivo de la EAD fue promover la formación en distintos oficios ligados al arte entre jóvenes de clase obrera. Los cursos se pensaron en relación con la pintura, escultura y arquitectura, a fin de cultivar especialidades que pudieran tributar a estas artes mayores. El curso de Escultura Ornamental, Decorativa y Aplicada a la Arquitectura quedó a cargo del escultor Simón González, mientras que el resto de las especialidades fue encabezado por un grupo de artistas catalanes contratados especialmente: Baldomero Cabré, Juan Plá, Antonio Campins y Antonio Coll y Pí.²⁸

La autonomía alcanzada por la escuela propició que fuera tempranamente objeto de reparos. En 1908 ya se dejaba constancia en la Memoria del Ministerio de Instrucción Pública de que su separación de la Escuela de Bellas Artes no había dado resultados satisfactorios, principalmente por los gastos que conllevaba su mantención. Asimismo, se estableció la conveniencia de reunir ambas escuelas en las dependencias de un nuevo edificio que se construía en el Parque Forestal con estos fines.²⁹

El fallecimiento repentino de Manuel Rodríguez Mendoza, en diciembre de 1909, provocó que, al año siguiente, la EAD dejara de funcionar y se anexara a la Escuela de Bellas Artes como una sección vespertina destinada únicamente a estudiantes varones obreros. Ésta se compuso de un grupo de cursos con carácter

26. Virginio Arias, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1910), 34.

27. Moisés Vargas, *Bosquejo de la Institución Pública en Chile* (Santiago: Imprenta Barcelona, 1908), 333.

28. Vargas, *Bosquejo de la Institución Pública en Chile*, 333-334.

29. Arias, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes*, 35.

netamente práctico, sin mayor proyección dentro de la enseñanza artística³⁰ ni tampoco con la intención de perfeccionar el trabajo industrial.

Es en este contexto que Joaquín Muñoz Jara ingresó a la EAD. Se tiene acceso a esta información gracias a su participación en el Salón Oficial de 1909, cuyo catálogo especifica el vínculo institucional de algunos de los expositores. Dos años antes, estos datos relacionaban al artista con la Escuela de Dibujo Ornamental de la Sociedad de Fomento Fabril, escuela privada con carácter gremial que funcionaba desde 1886 y estaba dirigida a la formación de obreros en el área del arte aplicado a la industria. Para ese momento, Muñoz Jara habría tenido entre 16 y 18 años, un rango etario que le permitía ingresar a estos establecimientos. Por otro lado, suponemos que fue en este periodo cuando se especializó en tallado ornamental en madera, curso que en la EAD era impartido por el catalán Juan Plá (fig. 1).

Plá fue contratado por el gobierno chileno en 1906³¹ para enseñar “la talla de ornamentación en madera, de todos los estilos, para edificios y para muebles y la escultura decorativa en madera”.³² Este curso consistía en “la modelación en madera de obras de estatuaría, de escultura decorativa en madera, comprendida la figura humana, animales, plantas, flores y frutas, y decoraciones en madera, de todos los estilos para muebles y la ornamentación interior y exterior de toda clase de edificios”.³³ Luego del final de la Escuela de Artes Decorativas y su nueva denominación como sección vespertina de Arte Aplicado a la Industria en 1910, el director de la Escuela de Bellas Artes, Virginio Arias, señaló en un informe del periodo que el curso de “escultura decorativa tallada en madera” estaba destinado al: “Estudio práctico del tallado en madera aplicado a la ebanistería, carpintería, y en modelos para la fundición artística e industrial”; también comprendía el aprendizaje “de los estilos alternando con tallados modernos”.³⁴ El escritor Caupolicán Montaldo, alumno de esta clase en 1919, la recordaba del siguiente modo: “Allí, en aquellos cursos, bajo la mirada paternal de don Juan Plá, el artista catalán, noche a noche hacíamos funcionar las gubias y los formones, los alumnos de ese taller, mientras en otras salas los

30. Óscar Lucares, *La Escuela de Bellas Artes. Su desorganización y ruina. Antecedentes* (Santiago: Imprenta Ramón Brías, 1926), 23-29.

31. Arias, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes*, 39-42.

32. Vargas, *Bosquejo de la Instrucción Pública en Chile*, 334.

33. Vargas, *Bosquejo de la Instrucción Pública en Chile*, 337.

34. Arias, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes*, 38.



1. Moisés Vargas, *Fotografía de la clase de Escultura y Tallado en Madera, impartida por el profesor Juan Plá en la Escuela de Artes Decorativas, 1908*. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

futuros escultores, dibujantes y decoradores, trabajaban también, con ahínco y con fe”.³⁵

A partir de los cambios en la EAD, tras la muerte de Manuel Rodríguez Mendoza, desconocemos si Muñoz Jara continuó sus estudios o si prosiguió su formación de manera independiente. Aunque es posible que la segunda opción fuera la más probable.

En 1911 la dirección de Virginio Arias llegó a su fin, y una serie de disputas internas anunciaron el declive de la fórmula académica en la Escuela de Bellas Artes. A pesar de esto, aún predominaba el arte puro y la sección de Arte Aplicado a la Industria permanecía relegada a los sótanos del sector poniente del Palacio de Bellas Artes.³⁶ En 1924, durante el periodo del escultor Carlos Lagarrigue en la dirección de la escuela, se documenta el intento de Muñoz Jara por obtener la vacante de profesor de Tallado en Madera tras el fallecimiento de Plá el año anterior. Entonces, Muñoz Jara tenía una larga trayectoria que incluía

35. Caupolicán Montaldo, “Notas y documentos. Homenaje a Pedro Prado. Discurso de Caupolicán Montaldo”, *Atenea* 29, t. 106, núm. 324 (junio de 1952): 551.

36. José Perotti, “Las artes aplicadas en Chile”, *Revista de Arte*, núm. 4 (1934): 7, <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:336508>.

una primera medalla en la sección de Arte Aplicado en el Salón de 1918, además de reconocimientos internacionales. Sin embargo, el concurso se decantó por Hipólito Eyraud Escobar, artífice chileno de origen francés quien contaba, como antecedente para el cargo, con su trabajo de composición, ornamentación y tallado artístico en madera y yeso en la arquitectura interior de la Biblioteca Nacional de Chile.³⁷

Es probable que este fallido intento por ocupar el lugar de su maestro haya mermado sus pretensiones artísticas, mientras que su trayectoria en el magisterio le abrió mayores posibilidades laborales. En este tramo de su trayectoria, Muñoz Jara, quien además se desempeñaba como profesor normalista en la asignatura de Trabajos Manuales, llevaba casi una década enseñando este ramo que, junto con el dibujo, constituía una prerrogativa del Instituto Superior de Educación Física y Manual, creado en 1906 e incorporado en 1918 a la Universidad de Chile como Instituto de Educación Física y Técnica.³⁸ Sin embargo, la Escuela de Bellas Artes había tratado infructuosamente de poner la enseñanza del dibujo bajo la tutela de los artistas en el país, ya que aquella se instauró “sin consultar a los que por su profesión debían contribuir con sus conocimientos a una acción atinada”,³⁹ como sostuvo el pintor Juan Francisco González en una conferencia de 1906 que inauguró su labor académica en la Universidad de Chile.

Pese a la prerrogativa del instituto sobre la enseñanza del dibujo y los trabajos manuales, la Escuela de Bellas Artes buscó impulsar la enseñanza del dibujo mediante un programa “para formar profesores de liceo en dicha asignatura”.⁴⁰ Éste funcionó brevemente entre 1911 y 1912 y logró formar a 15 docentes, entre ellos el pintor Julio Zúñiga, quien a finales de 1919 escribió al Consejo de Instrucción Pública para pedir “igualdad de condiciones, en las preferencias, a los titulados en Dibujo en la Escuela de Bellas Artes con los del Instituto de Educación Física”.⁴¹

Siete años después, al pintor Juan Francisco González se le nombró para integrar una comisión destinada a proponer al gobierno “las reformas que hay conveniencia en introducir en la enseñanza del Dibujo, en los establecimientos

37. Lucares, *La Escuela de Bellas Artes*, 21-22.

38. Luis Bisquertt Susarte, *El Instituto de Educación Física y Técnica en su medio siglo: 1906-1956* (Santiago: La Nación, 1956).

39. Juan Francisco González, “La enseñanza del dibujo”, *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 119 (julio-diciembre de 1906): 105.

40. Julio Zúñiga, “Santiago. 15 de diciembre de 1919”, *Anales de la Universidad de Chile. Boletín de Instrucción Pública* CXLVI, núm. 78 (noviembre-diciembre de 1919): 965.

41. Zúñiga “Santiago. 15 de diciembre de 1919”, 966.

de instrucción primaria, secundaria y superior”,⁴² lo que da cuenta de una discusión que se extendió a lo largo de las primeras décadas del siglo xx. En paralelo, los egresados del Instituto de Educación Física contaban con amplias atribuciones para impartir tanto esta asignatura como la de Trabajos Manuales en escuelas y liceos del país, consolidándose así, hacia la década de los años veinte, la rivalidad entre los artistas y el magisterio heredada del cambio de siglo.

De este modo, más allá de logros objetivos como la obtención de premios y menciones honoríficas en los salones de Estado, Joaquín Muñoz Jara habría sido identificado principalmente como un profesor normalista y exalumno de la Escuela de Artes Decorativas, más cercano a la figura del artesano o artífice que a la del artista, categoría vinculada a las bellas artes y al plan diurno de arte puro. Estas rencillas gremiales entre artistas y magisterio se expresaron de forma reiterada en la resistencia hacia los profesores con formación pedagógica al interior de la propia Escuela de Bellas Artes, como lo reclamó el pintor Julio Zúñiga en 1917,⁴³ institución que arrastró durante largos años la leyenda negra de que “los artistas no saben enseñar”.⁴⁴ Pero tampoco sabían los artesanos, según lo advirtió mucho antes el sueco Otto Salomon,⁴⁵ precursor mundial de la enseñanza manual con fines pedagógicos. Salomon fue mentor de Joaquín Cabezas G.,⁴⁶ fundador del Instituto Superior de Educación Física, quien entre 1890 y 1892 realizó un periodo de perfeccionamiento en el Seminario de Nääs, dirigido por Salomon en una localidad cercana a Gotemburgo.

Sobre esta base, es posible inferir que la formación de Joaquín Muñoz Jara se articuló en torno a una doble vertiente: por una parte, el *slöjd* o trabajo manual

42. Zúñiga, “Santiago, a 17 de diciembre de 1925.-N.º 8.491”, *Anales de la Universidad de Chile, Boletín de Instrucción Pública Secundaria y Superior*, 2.ª serie, núm. IV (enero-marzo de 1926): 25.

43. Domingo Amunátegui y Octavio Maira, “Sesiones del Consejo de Instrucción Pública. Sesión de 16 de abril de 1917”, *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 140 (enero-junio de 1917): 108.

44. Archivo y Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Fondo del artista José Perotti, “Carta enviada por Domingo Santa Cruz, decano de la Facultad de Bellas Artes, a José Perotti, director de la Escuela de Artes Aplicadas. Santiago”, 12 de julio de 1937.

45. Joaquín Cabezas G., “Prólogo de la edición castellana”, en Otto Salomon, C. Norden-dahl y A. Johansson, *Manual de slöjd en madera (Snickerislöjd) para uso del maestro y del alumno* (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1893), xxvi-xxvii.

46. Eliana Gómez Troncoso, “Contribución al estudio de la obra y personalidad de don Joaquín Cabezas G.”, en *Memoria de prueba para optar al título de profesora de Educación Física* (Santiago: Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1950).

educativo en madera, aprendido en el Instituto de Educación Física con Joaquín Cabezas, lugar a donde acudían los profesores normalistas que buscaban especializarse en los ramos técnicos, es decir, aquellas asignaturas destinadas al cultivo de la destreza corporal o la motricidad fina, como la caligrafía, la gimnasia, el canto, la música, las labores, la economía doméstica, el dibujo y los trabajos manuales.⁴⁷ Por otra parte, la escultura y el tallado en madera con base en los estilos históricos, adquiridos con Juan Plá en la Escuela de Artes Decorativas. Este último proyecto, breve pero significativo, derivó en la sección vespertina de Arte Aplicado a la Industria entre 1910 y 1927, y, posteriormente, sentó las bases para el desarrollo de las artes aplicadas en el país y, más tarde, del diseño, en el periodo comprendido entre 1928 y 1968.⁴⁸

*Las artes decorativas en exposiciones
nacionales e internacionales*

Durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, la realización de exposiciones se convirtió en una plataforma para demostrar el progreso global en distintas áreas del conocimiento. En su versión local, los visitantes acudieron a estas instancias para conocer las novedades desarrolladas por el aparato del Estado, mientras que, a nivel internacional, el público buscó asombrarse con los avances tecnológicos e industriales de las grandes potencias y admirar las últimas expresiones aceptadas por el academicismo del arte.

En América Latina, la competencia por la hegemonía cultural entre Europa y Estados Unidos dio lugar a la creación de exhibiciones panamericanas.⁴⁹ Estas instancias, influidas por la doctrina Monroe,⁵⁰ se desarrollaron en respuesta a las Exposiciones Universales iniciadas en Londres en 1851. Las Exposiciones Universales y Panamericanas se convirtieron en importantes centros de intercambio

47. Instituto de Educación Física, *Reglamento y Plan de Estudios para el Instituto de Educación Física* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1912).

48. Castillo Espinoza, *Artesanos, artistas, artífices*.

49. Si bien la exposición de Filadelfia en 1876 ya había alcanzado la dimensión de los grandes encuentros universales organizados en Europa, la primera Exposición Panamericana se llevó a cabo en la ciudad de Búfalo en 1901.

50. Esta política fue adoptada por Estados Unidos en 1823 bajo el mandato del presidente James Monroe, al afirmar que cualquier intervención de las potencias europeas en América sería considerada como un acto de agresión y podría requerir de la intervención estadounidense.

comercial y cultural, que establecieron el capitalismo, la ciencia occidental y la religión cristiana como los pilares de la civilización.⁵¹

El alcance de estos sucesos quedó demostrado en la alta concurrencia de las nuevas repúblicas. A pesar del enorme gasto fiscal en el despliegue de sus pabellones, estas exposiciones eran percibidas por los gobiernos latinoamericanos como inmejorables vitrinas para mostrar la riqueza de sus territorios e, igualmente, disputar un lugar de privilegio en la comunidad internacional mediante la obtención de medallas. Allí podían competir por ser inversionistas e inmigrantes, a la par de borrar la imagen negativa que ofrecían sus países a causa de la inestabilidad política. Asimismo, se convirtieron en un estímulo para la organización de exposiciones nacionales, que sirvieron como preparación para los grandes eventos realizados en Europa y Estados Unidos,⁵² y también como referentes para las grandes celebraciones por el centenario en las nuevas repúblicas.

Las primeras exposiciones nacionales en Chile se emplearon como herramientas de autoformación cívica, como parte de un complejo de instituciones del Estado, usadas para promover propuestas de educación popular.⁵³ En ese sentido, esta confluencia de iniciativas, tanto públicas como privadas, se concibió como el medio más eficaz para fomentar el desarrollo de las artes y las industrias dentro y fuera del territorio, junto con evaluar el desempeño de los nacientes establecimientos de instrucción, la riqueza en recursos naturales y sus respectivos métodos de producción. Del mismo modo, la exhibición pública de objetos permitió que el proyecto nacional se materializara,⁵⁴ y modelara una identidad compartida.

Un estudio sobre el panorama expositivo de las artes decorativas en el país⁵⁵ sitúa a la Exposición del Coloniaje (1873) y la Exposición Internacional de Santiago (1875) como dos momentos clave de contrapunto visual entre la herencia

51. Jorge Pinto, “Las exposiciones universales y su impacto en América Latina (1850-1930)”, *Cuadernos de Historia*, núm. 26 (2007): 61, <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/47147> (consultado el 10 de octubre de 2025).

52. Pinto, “Las exposiciones universales y su impacto en América Latina (1850-1930)”, 85.

53. Danilo Duarte, “Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848-1872: Un gesto republicano”, *Cuadernos de Historia*, núm. 56 (2022): 148, <https://doi.org/10.5354/0719-1243.2022.67230>.

54. Duarte, “Orígenes de las exposiciones chilenas”, 157.

55. De acuerdo con Hernán Rodríguez Villegas, “Exposiciones de arte en Santiago 1843-1887”, en *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940* (Santiago: Fundación Mario Góngora, 1992), 284, la primera Exposición de Artes e Industrias se celebró en Santiago durante septiembre de 1845, a la que habrían concurrido artesanos vinculados a la Cofradía del Santo Sepulcro.

del pasado, por medio de lo hispánico-colonial, y el proyecto moderno, mediante el neoclasicismo arquitectónico y el decorativismo francés.⁵⁶ Aquello, además de intervenir en el gusto de la población, significó el predominio de un estilo que fue imitado y promovido especialmente en la década del Centenario, lo que influyó tanto en el tipo de bienes importados, como en los objetos de fabricación local que se presentaron.

Los Salones de Bellas Artes se instauraron, en 1885, como una propuesta de la Unión Artística⁵⁷ para dar visibilidad a los artistas nacionales y proporcionar una señal de modernidad en el circuito de arte. Si bien en un comienzo esto abarcó únicamente pinturas y esculturas, de forma paulatina las pautas de selección se ampliaron al interior del reglamento para incorporar secciones de Dibujo, Grabado, Acuarela, Arquitectura y Arte Aplicado a la Industria.

El ingreso oficial de esta última categoría se realizó en 1904. Los 24 exponentes seleccionados presentaron objetos de distintas disciplinas y oficios —como tableros de madera, una corona de plata, cuadros de pintura a fuego, un plato para galletas, un pedestal pirograbado, y un ropero Luis XV— que evidenciaron la generalidad del concepto. Es posible reconocer entre sus autores a estudiantes y profesores de la Escuela de Bellas Artes, como las grabadoras⁵⁸ Aurelia Saavedra, las hermanas Adriana y Marta Almeyda, y Elisa Berroeta, además de su maestro León Bazin,⁵⁹ y los escultores Fernando Thauby⁶⁰ y Guillermo Córdo-

56. Solène Bergot, Enrique Vergara Leyton y Claudio Garrido Peña, “Paradigma estético y artes decorativas en el Chile republicano. Una aproximación a través de las exposiciones de 1873 y 1875”, *Aisthesis*, núm. 64 (2018): 181, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812018000200179&script=sci_arttext (consultado el 10 de octubre de 2025).

57. La Unión Artística fue una sociedad formada por artistas e intelectuales comprometidos con el desarrollo de las bellas artes en el país. Creada por el pintor Pedro Lira (1845-1912), su objetivo fue apoyar la emergente escena pictórica chilena. Su primera acción fue construir un edificio conocido como El Partenón de la Quinta Normal, por la alusión de su fachada a la antigüedad clásica.

58. Las biografías de estas artistas son difíciles de rastrear. Sobre Elisa Berroeta se sabe que fue una de las primeras artistas becadas para perfeccionarse en Europa, en este caso, en el arte del grabado.

59. Grabador francés, quien se desempeñó como artista gráfico para la Editorial Zig-Zag, y fue profesor de grabado en madera en la Escuela de Bellas Artes entre 1904 y 1913; esposo de la artista Marguerite-Jeanne Jacob de Bazin, quien también participó en esta versión del salón y obtuvo el primer premio.

60. Escultor y pintor, estudió en la Escuela de Bellas Artes, fue alumno de la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París y profesor de la EAD y la sección de Arte Aplicado a la Industria entre 1907 y 1927.

va.⁶¹ También participaron muchos extranjeros de origen europeo que residían en Chile, algunos de los cuales eran propietarios de sus propios talleres y negocios.⁶² Por último, se consideró una sección especial para la Escuela Nocturna de Dibujo Ornamental y Artes Decorativas de la Sociedad de Fomento Fabril⁶³ que incluyó principalmente estudios colectivos.

En los años siguientes la categoría sufrió algunas alteraciones, como su separación ocasional de las técnicas de grabado, tallado en madera y dibujo, que aparecieron en secciones independientes. Además, el concepto fue reemplazado de forma continua por el término *artes decorativas* y usado como sinónimo (fig. 2). Entre 1908 y 1909 esta terminología tuvo su correlato en la participación de siete alumnos de la EAD: José Cortés, Eumelio Espinosa, Ana Luisa Hozven, Magdalena Vallino, Froilán Jara, Florentino Aravena y Joaquín Muñoz Jara. Sin embargo, tras la anexión del establecimiento a la Escuela de Bellas Artes, la categoría de arte aplicado se retomó de manera esporádica.

En 1912, el reglamento del salón incluyó en la sección de artes decorativas las siguientes técnicas: “litografía, grabado en todas sus manifestaciones, pintura decorativa, vidrieras pintadas a fuego; pintura sobre loza o porcelana, escultura decorativa, bronce de arte, obras de fierro forjado y muebles de estilo”.⁶⁴ Pese a ello, en 1916, y sobre todo en la década de los años veinte, se observa el uso separado de ambos conceptos, cuando se establecen diferencias que siguen sin estar claras. Esta situación al interior de los salones del Estado contrasta con la

61. Escultor, pintor y dibujante, estudió en la Escuela de Bellas Artes y fue discípulo del escultor Nicanor Plaza y el pintor Cosme San Martín. Al terminar su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes se le nombró profesor de dibujo del Instituto Nacional, y dio clases en la Escuela de Dibujo Ornamental de la Sociedad de Fomento Fabril, en donde llegó a ser director. En 1906 el Gobierno de Chile lo envió a estudiar a Europa, en donde se perfeccionó con Jean Antoine Injalbert y Auguste Rodin. En 1910 ganó el certamen para la construcción del relieve para el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes.

62. Alvarado, “Trayectorias de una categoría negada”.

63. *Salón de 1904, Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria* (Santiago: Imprenta y Encuadernación Chile, 1904), 31, https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-9366_archivo_01.pdf (consultado el 10 de octubre de 2025).

64. *Salón de 1912, Catálogo ilustrado de las secciones de Pintura, Dibujo, Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas* (Santiago: Imprenta Papel y Tinta, 1912), 31, https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-9376_archivo_01.pdf (consultado el 10 de octubre de 2025).



2. *Catálogos de los Salones Oficiales, 1909 y 1912.* Santiago de Chile, Archivo y Colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

escena trasandina, donde para entonces se desarrollaban iniciativas de exposiciones independientes dedicadas a las artes decorativas (1918-1924).⁶⁵

Al analizar el recorrido de Muñoz Jara por los Salones Oficiales, es posible determinar su participación en más de 15 de estos sucesos, que datan entre 1907 y 1928. En todos ellos presentó tallados e incrustaciones en madera, a excepción de 1908, cuando incluyó piezas en yeso. No es menor aseverar que el conocimiento actual sobre la obra de este artista es el que se enumera en los catálogos de estas exposiciones: 1907, frontón decorativo;⁶⁶ 1908, dos estudios para un *pauneaux*;⁶⁷ 1909, biombo original ornamentado con flores chilenas; 1911, *pauneaux* ornamental; 1912, altorrelieve original; 1915, incrustaciones en madera del castillo colonial del cerro Santa Lucía, y una calle antigua;⁶⁸ 1916, incrustaciones en madera de un jarrón, una cabeza de perro y una barca pescadora; 1917, banqueta gótica tallada con cuatro figuras grotescas, e incrustaciones en madera de la Posada de Santo Domingo; 1918, pedestal de la época del Renacimiento, incrustación del Callejón de Santa Marta, España;⁶⁹ 1919, una bailarina incrustada en madera, un tintero y tarjetero tallado; 1920, un bajorrelieve para licorera; 1924, un modelo tallado para concurso de profesor de escuela;⁷⁰ 1925, tres jarrones decorados con lirios, emperadores y rosas, respectivamente; 1926, jarrones de estilo araucano y, 1928, cofre con ornamentación basada en la vida araucana.⁷¹

El uso de nombres genéricos para dar cuenta de la tipología de estas piezas y la incorporación de descripciones sucintas para imaginar sus formas nos permite reconocer únicamente la variedad de objetos y motivos que fueron de interés para el artista. No obstante, la falta de imágenes hace imposible estudiar a profundidad su obra. Salvo una excepción que discutiremos más adelante, desconocemos el estado actual de la mayoría de estas piezas.

65. Larisa Mantovani, *El pueblo tiene derecho a la belleza. Artes aplicadas, educación e industria en Buenos Aires (1910-1940)* (Buenos Aires: Miño/Dávila Editores, 2023).

66. En su primera participación en un salón, Muñoz Jara obtuvo una mención honorífica.

67. Esta pieza fue merecedora de la Tercera medalla del Salón de 1908.

68. Estos trabajos obtuvieron voto especial de aplauso del jurado del Salón de 1915.

69. Por esta participación en el Salón de 1918, Muñoz Jara obtuvo Primera medalla.

70. Dada la descripción y la coincidencia de fecha, se presume que fue con esta obra que se postuló al cargo de profesor de Tallado en Madera en la sección vespertina de Arte Aplicado a la Industria, que formaba parte de la Escuela de Bellas Artes.

71. Esta pieza fue merecedora de la Segunda medalla del Salón de 1928. Al año siguiente participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En la actualidad, forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

En el panorama internacional, destaca la participación de Muñoz Jara en tres ocasiones que plantean diferencias entre exposiciones realizadas en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

La primera de ellas corresponde a la Exposición Internacional de Quito en 1909, organizada para conmemorar el centenario del primer grito de independencia ocurrido en la región latinoamericana en agosto de 1809. Esta muestra contó con la participación de Estados Unidos, Francia, Bélgica, Japón, España, Italia, Colombia, Perú y Chile.

Al interior del pabellón chileno, y lejos de las obras de pintura y escultura que suscitaban la atención en la sección de bellas artes, Muñoz Jara presentó una colección didáctica de maderas, que dialogó con una serie de bienes elaborados en este material, tales como muebles, molduras, hormas de calzado, mobiliario escolar y maniqués. Aquella obra de Jara, que cumplió una función informativa, se presentó en conjunto con la Sociedad Agrícola e Industrial Frontera El Sol y la Sección de Aguas y Bosques del Ministerio de Industria,⁷² y fue premiada con la medalla de oro.

En segundo lugar, se encuentra la Exposición Universal de San Francisco, Estados Unidos, que se realizó en 1915. Tuvo como principal hito de celebración la reciente inauguración del Canal de Panamá, aunque también se convirtió en una plataforma para mostrar la recuperación de la ciudad estadounidense luego del terremoto de 1906.

De forma particular, el catálogo oficial de la exposición, dedicado al Departamento de Bellas Artes, incluyó un recorrido por las galerías de los pabellones de países como Noruega, Filipinas, Países Bajos, Grecia, Chile y Estados Unidos, que proporcionaba información sobre los artistas y sus obras. La sección chilena, pequeña en comparación con las demás, se subdividió en tres categorías: Pinturas y Dibujos, que incluyó cuadros de Pablo Burchard, José Caracci, Juan Francisco González, Carlos Isamitt, Julio Ortiz de Zárata, entre otros; Escultura, representada únicamente por piezas de Simón González; y Artes Aplicadas, que incluyó tres obras de Muñoz Jara.⁷³

72. Falta información para vincular de manera profesional a Muñoz Jara con alguna de estas instituciones, pero es probable dado el alcance del oficio.

73. *Illustrated Catalogue of the Post-exposition Exhibition in the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition, San Francisco, California, January first to May first, Nineteen Hundred and Sixteen* (San Francisco: Panama-Pacific International Exposition, 1915), 15-16, <https://archive.org/details/illustratedcatalogoanarich/page/16/mode/2up> (consultado el 10 de octubre de 2025).

Con títulos genéricos como *Basket of Flowers*, *Indian Customs* e *Incrusted Panel*, la participación de Muñoz Jara fue omitida por el catálogo nacional que recogió los preparativos del envío.⁷⁴ Aunque es posible que se haya tratado de una incorporación de último minuto, cuyas causas se desconocen, la postura original de los organizadores muestra una reticencia a la admisión de estos objetos.

En tercer lugar, está la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, que se llevó a cabo en 1929; estuvo organizada con el propósito de intensificar las relaciones de amistad entre España, Portugal, Brasil, Estados Unidos y Latinoamérica, que, en palabras de la organización, mantenían “vínculos de raza, de idioma o de intereses”.⁷⁵

La organización del pabellón chileno en este suceso coincidió con los cambios políticos, sociales y culturales de tinte nacionalista que se establecieron durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). Sus ideas en torno a la modernización del Estado se vincularon al impulso de la industrialización y la renovación educativa en el país, procesos que encontraron asidero en la reforma educativa de 1928. Las ideas de pasado indígena y pureza racial que circundan el discurso de Ibáñez del Campo tienen relación con autores como Nicolás Palacios,⁷⁶ Ricardo Latcham⁷⁷ y Alberto Cabero.⁷⁸ Igualmente, en esos años circulan en el ámbito latinoamericano publicaciones de José Vasconcelos⁷⁹ y José Carlos Mariátegui,⁸⁰ que influyen en la escena cultural chilena.

En este sentido, la participación de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla puede entenderse como un punto de inflexión, ya que por primera vez se reemplazó la estética europea por una propuesta inspirada en la iconografía autóctona del país.⁸¹ Ésta se expresó en distintos niveles, como: la Sala de

74. *Exposición Internacional de San Francisco de California-Sección Chilena* (Santiago: Imprenta Barcelona, 1914).

75. *Exposición Iberoamericana de Sevilla* (Sevilla: Talleres Tipográficos A. Padura, 1929), 7.

76. Nicolás Palacios, *Raza chilena* (Valparaíso: G. Schäfer, 1904).

77. Ricardo Latcham, *La organización social y las creencias religiosas de los araucanos* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1924).

78. Alberto Cabero, *Chile y los chilenos* (Santiago: Editorial Nascimento, 1926).

79. José Vasconcelos, *La raza cósmica* (Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925).

80. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Amauta, 1928).

81. Sylvia Dümmer, *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929* (Santiago: Ril Editores, 2012), 28; Patricia Herrera, Pedro Zamorano y Rodrigo Vera, “Dictadura y arte: lo indígena como modernidad artística y esencia de lo chileno en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)”, *Anales*

Arte Araucano, organizada por Ricardo Latcham, donde se exhibieron piezas de joyería, cestería y textiles; los murales de Arturo Gordon y Laureano Guevara, que representaron el trabajo del pueblo mapuche en relación con la idea de la industria nacional; y el mobiliario diseñado especialmente para la ocasión por el arquitecto Alfredo Cruz Pedregal, en clave de arte aplicada. En estas piezas se mezclaron motivos indígenas mapuche con tendencias modernas de orden geométrico, cuyo resultado se concibió como propio de un arte nacional.⁸²

Tras obtener la segunda medalla del Salón de 1928, el cofre de Muñoz Jara se incluyó en el envío chileno a dicha exposición. Ésta se expuso en la sala central del tercer piso del edificio, y obtuvo la medalla de oro por su participación (fig. 3).⁸³ Pese a este reconocimiento, su presencia no se ha considerado por la historiografía posterior dedicada al suceso.

Por ejemplo, en *Chile en Sevilla. El progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929*,⁸⁴ una de las principales publicaciones sobre el pabellón chileno, Aníbal Jara y Manuel Muirhead analizan la propuesta expositiva del recinto, y omiten tanto la participación de Muñoz Jara como el diseño de estanterías, sillas y banquetas a cargo de Cruz Pedregal, inspiradas en la composición escalonada del arte mapuche. Esta omisión resulta coherente con la lectura propuesta por los autores, que privilegia el conservadurismo y el apego al canon artístico como vía de exaltación del nacionalismo, al tiempo que critica aquellas producciones afines a los principios de la reforma de 1928. La única mención de época corresponde al *Catálogo-guía* impreso en la ciudad de Sevilla, en el cual el nombre de Muñoz Jara figura como parte del listado de objetos premiados, en un apartado sin categorización específica, junto a elementos como utensilios, materiales y álbumes, entre otros.

Por su parte, investigaciones más recientes, como las de Sylvia Dümmer, han tendido a rescatar aquellas expresiones que mostraron, de manera más evidente, una experimentación formal orientada a la formulación de un “arte

del Instituto de Investigaciones Estéticas XLIV, núm. 121 (2022): 357, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2022.121.2795>.

82. I. C. de R., “La tendencia nacional en el arte decorativo”, *Arquitectura y Arte Decorativo*, núm. 4 (1929), 146-148 y Herrera, Zamorano y Vera, “Dictadura y arte: lo indígena como modernidad artística”, 361.

83. *Catálogo-guía del pabellón de Chile/Exposición Ibero-Americana* (Sevilla: Tip. A. Padura, 1929), 82.

84. Aníbal Jara y Manuel Muirhead, *Chile en Sevilla. El progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929* (Santiago: Empresa Editorial Cronos, 1929).



3. Joaquín Muñoz Jara, *Cofre*, 1928, 20 × 20 × 15 cm, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes. Foto: Carolina Correa Orozco.

propio”, en particular en el ámbito de las artes aplicadas y el diseño. Desde esta perspectiva, el énfasis ha recaído en obras de carácter monumental o de alta visibilidad, como el trabajo de Cruz Pedregal o el del escultor Julio Ortiz de Zárate, autor de una fuente en la que talló tres moáis y articuló, de manera simultánea, iconografías de las culturas rapanui y mapuche. No obstante, esta línea de lectura ha tendido a reproducir una jerarquización interna de las producciones expuestas en Sevilla, al privilegiar aquellas de fuerte impacto visual y dejar en un segundo plano objetos que, pese a haber sido premiados, operaban en registros tipológicos, materiales y funcionales distintos.

Los únicos registros de la obra de Muñoz Jara corresponden a fotografías recientes, realizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes en el marco de los procesos de registro y documentación de su colección, tras la donación efectuada por el artista en 1931. En este contexto, la pieza se describe como una arqueta de tejadillo en madera, cuya principal característica estética está dada por los relieves que sobresalen de cada una de sus caras, y que representan escenas de la vida e historia mapuche. Por su parte, las bisagras metálicas que mantienen unida la

tapa a la base del objeto, y la pequeña cerradura en su cara frontal, que incluye una llave, enfatizan la función utilitaria de la pieza, que no supera los 20 cm de altura. Esta función de resguardo se inscribe en el uso histórico de las arquetas como mobiliario de guardar, asociado a tradiciones europeas cuya difusión hacia América se produjo, principalmente, por medio del ámbito hispánico durante el periodo colonial.

La resolución integral de la pieza, realizada en madera de pino, permite sostener que no se trató de un objeto preexistente intervenido, sino de un proyecto concebido y ejecutado en su totalidad. En este sentido, la formación técnica adquirida por Joaquín Muñoz Jara tanto en el Instituto de Educación Física como en el curso de tallado ornamental impartido por Juan Plá, le otorgaban las competencias necesarias para abordar tanto la construcción de la caja como el repertorio de imágenes inscrito en sus superficies.

Al observar con detenimiento la composición visual de la caja, se reconocen nueve representaciones centrales, además de los detalles ornamentales de influencia mapuche.⁸⁵ Algunos de estos motivos remiten a escenas en las cuales aparece representado Caupolicán, basadas en el relato de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569), entre éstas, el momento en que capturan al cacique y cuando su esposa Fresia le lanza a su hijo a sus pies por vergüenza (fig. 4a), o cuando, previo a su muerte, se niega a ser asesinado por un esclavo negro (fig. 5a). Varios episodios habían sido ampliamente difundidos mediante la pintura académica, particularmente en dos obras que Raymond Monvoisin dedicó a esta temática: *La captura de Caupolicán* (1854) y *Caupolicán prisionero y Fresia* (1859), que se constituyeron en referentes visuales del periodo.

También se incluyen imágenes de la vida cotidiana mapuche que pueden corresponder, o inspirarse, en los registros realizados por Los Fotógrafos de La Frontera. Esta denominación se refiere a los fotógrafos extranjeros que se establecieron en pueblos y ciudades del sector de La Frontera: al norte, adentrándose al territorio mapuche más allá del río Biobío, y al sur, en la ciudad de Valdivia. En pleno proceso de incorporación de estas zonas a la naciente República de Chile, estos sujetos buscaron registrar, desde una perspectiva romántica, las costumbres y tradiciones de las poblaciones indígenas, así como su convivencia con

85. La promoción de esta iconografía en el periodo tuvo como uno de sus principales referentes al manual *Dibujos indígenas de Chile* (1929), publicado por el arquitecto Abel Gutiérrez, profesor de dibujo en el Instituto Nacional, uno de los principales liceos estatales del país y entidad fundacional de la educación pública chilena.



4. Detalles del *Cofre*, a) arriba, la imagen de un campesino mapuche junto a una de las mujeres; b) abajo, se observa el momento en el cual capturan a Caupolicán. Foto: Carolina Correa Orozco.

los colonos recién llegados, sobre todo de origen alemán. Entre los exponentes más destacados están Christian Enrique Valck, Gustavo Milet y Obder Heffer, conocidos como “los fundadores” de la fotografía étnica del sur chileno.⁸⁶ Así, los personajes representados en la obra de Muñoz Jara están vestidos como campesinos, y junto a una de las mujeres aparece un *kupulwe* o cuna mapuche (fig. 4b). Otras imágenes dan cuenta del paisaje y la naturaleza del territorio, por medio de símbolos de la identidad chilena como los volcanes (fig. 5b), la cordillera y el cóndor (fig. 6a). También, en otra de las caras de la pieza se representa la imagen de un cementerio mapuche (fig. 7a), flanqueada en la parte superior por la imagen de un mapuche en una balsa (fig. 7b), lo que difiere de la navegación ancestral de este pueblo en wampo o canoa.

86. Margarita Alvarado, “La huella luminosa de los fotógrafos de la frontera”, en Abel Alexander, Margarita Alvarado, Karen Berestovoy, Andrés Díaz, José Gransse y Juan Marinello, *Historia de la fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz* (Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2000), 36.



5. Detalles del *Cofre*,
a) arriba, los volcanes;
b) abajo, el cacique se
niega a ser asesinado
por un esclavo negro.
Foto: Carolina Correa
Orozco.



6. Detalle del *Cofre*,
a) arriba, la cordillera
y el cóndor; b) abajo,
escena bélica basada
en *La Araucana*.
Foto: Carolina Correa
Orozco.

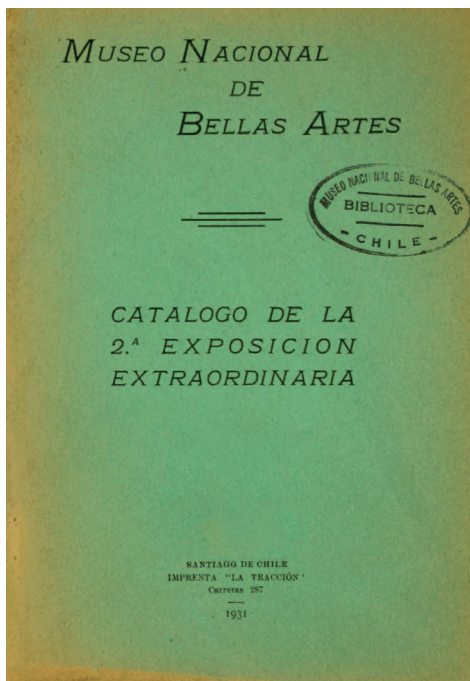


7. Detalles del *Cofre*, a) arriba, mapuche en una balsa, representación que difiere de la navegación ancestral de este pueblo en wampo o canoa; b) abajo, la imagen de un cementerio mapuche. Foto: Carolina Correa Orozco.

En este sentido, las representaciones presentes en el cofre se inscriben en un imaginario visual ampliamente compartido en la época en torno al pueblo mapuche, construido a partir de la circulación de imágenes provenientes de fuentes literarias, pictóricas y fotográficas. La operación desarrollada por Muñoz Jara no se apoya en la invención de las imágenes, sino en su selección, adaptación y traducción material mediante el tallado en madera, lo que sitúa su práctica en un régimen de producción cercano al del artífice, donde el valor de la obra reside en el saber técnico y en la coherencia entre soporte, forma y repertorio de imágenes.

Museo, colección y legitimación

Con motivo de su 51° aniversario, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó en 1931 la segunda Exposición extraordinaria, en la que se presentó una muestra de sus últimas adquisiciones, la mayoría de las cuales correspondieron a donaciones de particulares (fig. 8). Ese año, además de incorporar la destacada colección



8. Portada del *Catálogo de la 2.ª Exposición extraordinaria*, 1931. Santiago de Chile, Archivo y Colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

del fallecido Carlos Cousiño Goyenechea, filántropo y precursor de la industria del carbón en Chile, se sumó a la colección el cofre de madera que Muñoz Jara había expuesto en Sevilla. Este hecho coincidió con la crisis del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y su precipitada salida al exilio, cuyo modelo artístico-cultural, revisado en el apartado anterior, es posible asociar a esta pieza.

Es paradójico que sea un espacio vinculado originalmente al arte puro el que permitió conservar un objeto que podría haber perecido con el tiempo, y le haya otorgado un estatus que lo despoja de su carácter utilitario, al transformarlo en una pieza de exhibición. Este enfoque se relaciona con la enseñanza en torno a la copia y posee vínculos con el espacio de circulación del arte en salones y exposiciones universales.

A lo largo del siglo XIX, fueron distintas las propuestas que relacionaron estos ejes con la creación de un museo dedicado al desarrollo industrial. Personajes como el escritor y político Daniel Barros Grez veían en esta posibilidad un modo de documentar los medios productivos del pasado y admirar el progreso de la

nación.⁸⁷ Más tarde, con la apertura de la sección de Arte Aplicado a la Industria en 1906, la dirección del escultor Virginio Arias en la Escuela de Bellas Artes enfatizó la necesidad de contar también con un Museo de Artes Industriales.⁸⁸

La única propuesta que llegó a materializarse fue el Museo de Artes Industriales que Alberto Mackenna Subercaseaux planteó en 1901. Su creación representaba un esfuerzo institucional destinado a extender una función pedagógica tanto en la producción de objetos como en la modificación del gusto. Inspirado en el Museo de Victoria y Alberto (South Kensington), fundado en Londres en 1852, la colección incluiría modelos de muebles, porcelanas, bronce, y otros objetos, que tanto artistas como trabajadores industriales podrían copiar y aplicar en sus propias creaciones.

La propuesta original de Mackenna Subercaseaux puede entenderse como una extensión del Museo de Copias,⁸⁹ la cual, al igual que su predecesora, estuvo lejos de constituir una institución nueva y quedó relegada a los acervos del Museo Nacional de Bellas Artes. La colección definitiva del Museo de Artes Industriales se habría compuesto por réplicas de piezas decorativas, plantillas y mobiliario representativo de los estilos franceses desde la Edad Media hasta el siglo XIX, y se expuso de manera permanente entre 1911 y 1920 en una de las salas del museo, junto con dibujos, pinturas y grabados. En 1922, las autoridades del museo quitaron de la colección los objetos comprados por Mackenna Subercaseaux. Su desaparición del catálogo sugiere que se redistribuyeron en otras instituciones públicas, aunque esto no está confirmado.⁹⁰

Esta realidad en torno a los objetos de arte decorativo o aplicado a la industria permite inferir el lugar incómodo que esta práctica ha ocupado históricamente dentro de la institucionalidad artística. Si bien la dirección del pintor Pablo Vidor en el Museo Nacional de Bellas Artes valoró la donación de Joaquín Muñoz Jara, su incorporación a la colección debe entenderse como una anomalía, en la medida en que no supuso la legitimación ni del artista ni del campo en que la obra se inscribe. Ello resulta en particular evidente si se considera que, hasta el día de hoy, el museo no utiliza una categoría destinada a las artes decorativas o aplicadas dentro de su sistema de clasificación. El desconocimiento actual en torno a la pieza, así como su omisión en investigaciones recientes sobre

87. Alvarado, “Trayectorias de una categoría negada”.

88. Castillo Espinoza, “La Escuela de Artes Aplicadas en la educación chilena”, 42.

89. Ximena Gallardo Saint-Jean, *El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2014).

90. Alvarado, “Trayectorias de una categoría negada”.

el acervo, no hace sino confirmar dicha condición. Su ingreso puede leerse, en primer término, como resultado de un criterio conservacionista del patrimonio que contribuyó a su invisibilización durante varias décadas, hasta su catalogación en Surdoc⁹¹ en 2014. Ello no excluye, sin embargo, que durante la época la obra haya sido considerada desde una perspectiva particular, en relación con la trayectoria del artista y el contexto en que fue producida.

En efecto, Muñoz Jara se vinculó a las artes decorativas en un momento en el que el canon de esta enseñanza se encontraba fuertemente anclado en los estilos históricos, antecedendo a la reforma de 1928. La obra en cuestión, realizada en este contexto de transición, articula una síntesis entre ambos registros, al desplazarse de los modelos académicos tradicionales hacia un horizonte de mayor inscripción cultural. Esta condición híbrida permitiría comprender el interés que Vidor pudo haber encontrado en la pieza, en la medida en que ésta no sólo respondía a criterios de excelencia formal y reconocimiento internacional, sino que también condensaba un momento de inflexión en las relaciones entre arte, oficio e identidad nacional.

Sin embargo, aun admitiendo esta lectura, la inscripción de la obra quedó acotada a los criterios de catalogación disponibles, al materializarse en su clasificación en la categoría Escultura, y omitir su dimensión funcional. Esta adscripción, no obstante, evitó su eventual traslado a entidades especializadas, como el Museo de Artes Decorativas de Santiago o el Museo de Arte Popular de Linares.

Esta situación se inscribe en una distribución del campo artístico que, al carecer de una institucionalidad específica para estas producciones, disgregó desde un inicio su resguardo en diversas colecciones públicas y privadas. Sólo de manera tardía se intentó responder a esta dispersión mediante la creación del Museo de Artes Decorativas de Santiago en 1982. Este recorrido, en el ámbito nacional, contrasta con lo ocurrido en otros países de la región, como Argentina, donde una entidad de este tipo existía ya desde 1937 y se orientaba tanto al rescate de la producción decorativa local como a la formación estética de obreros y artesanos.⁹²

No obstante, el propio escenario nacional no fue homogéneo. Esta lógica difiere del caso del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, cuyo origen universitario lo vinculó tempranamente con la Escuela de Ar-

91. Catálogo digital para la administración de las colecciones de los museos, creado por el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Gobierno de Chile. www.surdoc.cl (consultado el 10 de octubre de 2025).

92. Mantovani, *El pueblo tiene derecho a la belleza*.

tes Aplicadas, y configuró un horizonte institucional más permeable a este tipo de prácticas. En dicho contexto, la existencia de una categoría específica —si bien singular y no exenta de ambigüedades⁹³— permitió incorporar este tipo de obras desde un marco artístico asociado a la producción del presente, en diálogo con otros museos del país que, desde orientaciones patrimoniales diversas, también resguardaron objetos de carácter decorativo o aplicado.

Conclusión

Este trabajo busca demostrar cómo la incorporación de las artes decorativas al circuito artístico-cultural a principios del siglo xx relegó esta práctica a un lugar apartado de la mirada del público. Esta problemática se mantuvo debido a la compleja relación entre las artes mayores y las artes menores, cuya base histórica e ideológica de subordinación llevó a que las artes decorativas operaran de manera dependiente de las bellas artes.

A pesar de su aparente fracaso, la EAD de Santiago de Chile permitió vislumbrar los matices de un proyecto educativo visionario, en especial al considerar la autonomía como eje fundamental para el buen funcionamiento de las artes industriales en el país. Posteriormente, esto fue confirmado por la Escuela de Artes Aplicadas a partir de las reformas impulsadas en 1928, justo durante la dictadura ibañista.

Resulta contraproducente que el interés de las bellas artes por ejercer control sobre esta práctica le haya significado enfrentarse más tarde a una presencia incómoda, tanto en las aulas de la Escuela (al relegarla a los sótanos del edificio) como al interior del museo (al expurgar ciertas piezas de la colección).

En el caso de las exposiciones, se evidencia la poca claridad en el uso del concepto de artes aplicadas y artes decorativas. Si bien en términos teóricos se trata de conceptos utilizados como sinónimos, resulta en especial crítico cuando se presentan de manera conjunta. También es en estos espacios donde ocurre una primera validación de los objetos, ya sea en qué sección son colocados, o si se prescinde de ellos. En Chile, desafortunadamente, no son pocos los casos la-

93. Para más información véase, Josefina de la Maza, “La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo”, *Revista 180*, núm. 48 (2021): 66-73, <https://www.scielo.cl/pdf/revista180/n48/0718-669X-revista180-48-66.pdf>.

mentables por la falta de criterios en torno a la baja o al descarte de bienes en el ámbito patrimonial.

Por otro lado, los salones y exposiciones de carácter internacional ofrecen escasas oportunidades de reconocimiento social para sus participantes. Aunque algunos reciben medallas y menciones honoríficas, dichos espacios estaban reservados para los maestros de la pintura y la escultura, y también para sujetos de cierto renombre público.

Por esto, relevar la figura de Joaquín Muñoz Jara y relacionar parte de su biografía con este contexto, se convierte en un acto reivindicatorio, al ser la suya una trayectoria artística de difícil inscripción en el medio cultural chileno. Esto es algo que resulta evidente en la sombra de olvido que cubre no sólo la individualidad de Muñoz Jara, sino que además a la escuela que lo formó, junto con sus directivos, profesores y estudiantes, obliterados por la historiografía del arte en Chile, pero redimidos en la discusión más contemporánea de la historia del diseño en el país, que ha otorgado interés a la *historia de los vencidos* a la manera benjaminiana.⁹⁴

Finalmente, la variante latinoamericana añadida a este texto intenta contextualizar la urgencia en torno al ideal de progreso como paradigma regional, e incluso mundial. En sus distintas áreas de incidencia, se observan formas similares de abordar la educación industrial y la participación en torno a exposiciones, por lo que se espera a futuro indagar en aquellos ámbitos menos explorados. ❀

94. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Ítaca, 2008).